От андеграунда к национальной традиции. Брендинг азербайджанской мейханы

Анэта Стшемжальска[1]

✉ astrzemzalska@gmail.com

[1] Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:
Стшемжальска, А. (2020). От андеграунда к национальной традиции. Брендинг азербайджанской мейханы. *Фольклор и антропология города*, *III*(3–4), 105–121. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-105-121.

В статье исследуется мейхана — популярное в Азербайджане направление музыкально-поэтического творчества. За последние три десятилетия резко изменились форматы выступлений мейханы, ее форма, содержание, а также социальный статус исполнителей. Благодаря этим переменам мейхана из культурной периферии переместилась в самые престижные точки столицы Азербайджана. Учитывая эти преобразования, автор задается вопросом о том, какую роль в этом процессе играет деятельность государства, направленная на обеспечение общества культурой. Опираясь на предположение, что во всех политических режимах музыка используется с целью объединения, сплочения нации, автор приходит к выводу, что альтернативное музыкальное пространство выстраивается с помощью дискурсов, направленных на конструирование ассоциаций о том, что мейхана является предметом национальной гордости. Соотношение мейханы с фольклором, авторитетной традицией состязательности, а также уподобление фигуры мейханачи классическому поэту автоматически влияют на рост престижности творчества. Основой для статьи стали результаты полевой работы, которая проходила в Баку и его окрестностях с апреля 2012 года по ноябрь 2016 года (в общей совокупности — десять месяцев).

Ключевые слова: мейхана, Азербайджан, Маштага, национальное строительство, традиция, фольклор.

From underground to national tradition. Branding Azerbaijani meykhana

Aneta Strzemżalska[1]

✉ astrzemzalska@gmail.com

[1] European University at Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia

To cite:
Strzemżalska, A. (2020). From underground to national tradition. Branding Azerbaijani meykhana. *Urban Folklore & Anthropology*, *III*(3–4), 105–121. DOI: 10.22394/2658 3895-2020-3-3-4-105-121. (In Russian).

The article explores meykhana — a popular trend in Azerbaijani music and poetry. Over the past three decades the formats of meykhana performances, its content, as well as the social status of performers, have changed significantly. Because of these changes meykhana has moved from the cultural periphery to the most prestigious locations of Azerbaijan. Considering changes described above, the author explores which role in this process is played by the state activities aimed at providing society with culture. Based on the assumption that

in all political regimes music is used to unite the nation, it is noted that alternative musical space is constructed via discourses aimed at constructing associations that allude to the fact that meykhana is a subject of national pride. The correlation of meykhana with folklore, an authoritative tradition of competition, as well as likening meykhana performers to classical poets, automatically affect the surge in prestige of meykhana.
The data used in this article is the result of fieldwork conducted by the author in Baku and its suburbs from April 2012 till November 2016 (10 months total). The main methods used are participant observation as well as interviews in Russian and Azerbaijani languages with representatives of the musical milieu of the capital of Azerbaijan: meykhana performers and their audience, researchers, publicists, employees of cafés in which the performances took place, and government workers who were responsible for cultural development programs in the country.

Keywords: meykhana, Azerbaijan, Mashtaga, nation-building, tradition, folklore.

Настоящая работа посвящена популярному в современном Азербайджане культурному явлению мейхане (meyxana). Существует несколько значений этого понятия: с одной стороны, оно обозначает шуточные музыкально-поэтические произведения (тогда возможно использование этого слова во множественном числе), а с другой — оно же относится к самобытному жанру, который, однако, не является однородным. Так, можно выделить по крайней мере две разновидности мейханы: классическую и музыкальную.

Классическая мейхана представляет собой речитативные состязания без музыкального сопровождения: ритм отбивается пальцами на столе, щелканьем пальцев или ударным инструментом. Суть перформанса заключается в том, что двое (или иногда больше) исполнителей — мейханачи (meyxanaçi) развлекаются спонтанным сочинением стихов. Их задача состоит не только в том, чтобы выразить свое мнение о текущих политических и социальных событиях, повседневных проблемах, но сделать это в шутливой манере в соответствии с заданной в гафие темой. Гафие (qafiye) — это своего рода припев, а также рифма, которая определяет метрическую и контекстную схему одного произведения[1]. Мейханачи, которые, следуя гафие, умеют спонтанно произносить самые глубокие высказывания, пользуются значительным, альтернативным по отношению к официальной власти, авторитетом среди местного населения.

Классическая мейхана сегодня встречается редко, лишь среди мужского населения Апшеронского полуострова (Баку и его окрестности), где она и зародилась. В остальных районах Азербайджана за последние три десятилетия стала популярна музыкальная мейхана, то есть словесные состязания в сопровождении синтезатора (иногда других инструментов). В новых форматах выступлений участвуют женщины, а поют мейхану не только в чайхане и на свадьбах, как это было раньше, но и по радио (она читается в дни государственных праздников), в фильмах и, что наиболее

[1] В азербайджанской поэзии можно выделить две главные системы стихосложения: силлабическую (heca) и метрическую — аруз (əruz). Азербайджанские ученые утверждают, что лучшая мейхана имеет отношение к арузу, так как в ритмическом плане она подражает чередованию долгих и кратких слогов. В этом плане она приравнивается к газели (qəzəl), то есть основному жанру лирической азербайджанской (и персидской, иногда для обобщения называемой ближневосточной) поэзии. Газель сочиняется в разных размерах аруза, обычно состоит из 5–12 двустиший — бейтов. Две строки первого бейта рифмуются между собой, в последующих бейтах каждая вторая строка рифмуется с первой и второй строкой первого бейта по схеме: аа ба ва га. См. более подробно: [Tağıso, Zakariyya 2011].

важно, на телевидении. Параллельно с повышением престижности этого явления музыкальное сообщество и государство стали рассматривать речитативные импровизации в качестве одного из жанров народной музыки, то есть они получили статус национального бренда, визитной карточки Азербайджана.

Множество разных форм и перформативных контекстов феномена свидетельствует о том, что за короткое время мейхана подверглась значительным изменениям. Следовательно, в статье я ставлю ряд вопросов. Каковы причины этих преобразований? Какую роль в этом процессе играет деятельность государства, направленная на обеспечение общества культурой? Какие стратегии применяются для того, чтобы популяризовать нишевое музыкальное явление? Как вмешательство государства в производство культуры воспринимают исполнители классической мейханы? Если мейханачи пытаются соответствовать государственным правилам, по каким мотивам они это делают?

Моя статья устроена следующим образом: в начале я рассматриваю причины преобразования мейханы и объясняю теоретическую базу статьи. Затем я перехожу к эмпирическому материалу: на примере селения Маштага (Maştağa), с которым речитативы ассоциируются больше всего, я даю зарисовку социального контекста явления на стыке существования Советского Союза и основания независимого Азербайджана. Далее я уделяю внимание политической географии речитативов. Затем я перехожу к дискурсивному анализу феномена: с его помощью показываю, как самые распространенные смыслы явления, то есть мейхана в качестве фольклорного творчества, разновидности национальной традиции состязания и поэзии, повышают ее социальный статус. Положительные ассоциации, достойные национальной традиции, идут рука об руку с ориентированием мейханы на широкую публику. Речитативы постепенно начинают выступать фирменным знаком Азербайджана. О специфике этого процесса я рассказываю в последнем подразделе.

В основе статьи — результат моей полевой работы, которую я проводила в Баку и его окрестностях с апреля 2012 года по ноябрь 2016 года (в общей совокупности — десять месяцев). В качестве полевых методов я использовала включенное наблюдение и интервью на русском и азербайджанском языках с исполнителями и слушателями мейханы, учеными, публицистами, сотрудниками кафе, где происходят перформансы, а также с сотрудниками государственных учреждений, которые отвечают за программы развития культуры в стране.

Фольклор и национальное строительство

Идея, что искусство играет роль в современном национальном сознании, возникла во время европейского романтического движения на рубеже XVIII и XIX веков, когда Иоганн Готфрид фон Гердер (1744–1803) провозгласил: «Поэт является создателем нации вокруг него; он дает им (людям, народу) мир, который можно увидеть, и держит их души в своих руках, чтобы он мог привести их к нему» [Herder 1892: 433]. Развивая идеи Гердера, несколько десятилетий спустя музыковед Карл Дальхаус добавил, что народная музыка выражает национальный дух на фундаментальном уровне [Dalhaus 1980].

С 80-х годов прошлого века музыка вошла в общие каноны понимания и определения нации, под которой в данной статье подразумевается «общность исторической судьбы» [Suny 2002: 869]. Для ее создания используется

несколько рычагов, в том числе феномен культурной однородности. Его фундамент составляет ложное убеждение о реально существующей общей системе идей, символов, ассоциаций, типов поведения и общения. Дело в том, что, хотя современная нация возникает на сломе традиционных общественных структур и использует элементы ранее существовавших культур, ее культура постепенно отрывается от своих корней и полностью перестраивается. Поэтому вновь возникшая нация является отдельным и независимым образованием [Gellner 1983]. Фиктивная связь с историческим прошлым, будучи основной чертой «изобретенных традиций», является главнейшим инструментом строительства нации; именно она позволяет управлять конструированием идентичности, что зачастую и происходит на государственном уровне [Hobsbawm 2003: 9–11].

По мере популяризации европейского национализма в XIX веке появились музыкальные школы, которые осмысляли себя национальными. Современная азербайджанская культура (как и культура всего постсоветского пространства) стала формироваться в рамках централизованной политики, сначала царской России, а затем СССР; процесс унаследования советского и постсоветского способа управления музыкальной культурой современными республиками стал предметом изучения многих исследователей, см., например: [Naroditskaya 2002, Huseynova 2016, Oldfield 2008, Adams 2000, Adams 2005, Frolova-Walker 1998, Levin 1980, Djumaev 2005, Merchant 2009, Buchanan 2002, Olson 2004, Spinetti 2005]. Ширин Акинер, рассматривая казахский кейс, утверждает, что советская культура (музыка в том числе) была разработана для того, чтобы выполнять идеологическую задачу: заменить «примитивное», традиционное искусство современным — модерным, создать прочные связи с другими советскими культурами, сохраняя при этом формальное разнообразие, а также сформировать у местного населения воображение исторического прошлого [Akiner 1995: 38–39]. В своем исследовании Акинер подчеркивает, что процесс преобразования родной (native) музыки (советского и постсоветского периода) из этнографического субъекта в национализирующую силу не делает ту или иную культуру менее аутентичной, но реконструирует и переосмысляет музыку в соответствии с национальными (и современными) течениями [Там же].

Учитывая результаты трудов вышеперечисленных ученых, в данной статье я уделяю особое внимание вопросу конструирования национальной идентичности с помощью музыкально-поэтического творчества. В то время как культурно-опосредованная «национализация» постсоветских республик ссылается на этнические традиции, процесс национального строительства оказывается тесно связанным с институциональными преобразованиями и официальной культурной политикой [Saroyan 1996: 405–406]. Последняя планируется так, чтобы соответствовать требованиям бюрократической организации государства [Giddens 1985, Hobsbawm 1990]. Однако, несмотря на то что именно политические элиты играют ключевую роль в конструировании национальной идентичности и без соответствующих лидеров этот процесс не осуществляется, ни одна единая идеология не может привести к успешному построению современной нации, если ее не одобряет или/и не усваивает значительная часть обывателей. Следовательно, пользуясь концепцией рутинного сопротивления (everyday forms of resistance) как инструментом анализа динамики общественных перемен в период форсированной трансформации постсоветского пространства, ниже я анализирую, как сообщество, связанное со словесными речитативами, толкует свое место в культурном пространстве Азербайджана [Scott 1985].

Меня также интересует, как политические установки обусловливают художественный и функциональный аспекты музыки. В связи с этим я учитываю, что поиски народной основы национальной музыки иногда очень избирательные (selective omission) и сводятся к приписыванию народных музыкальных практик одному географическому региону и одной этнической группе, которые фольклористами оценивались как «более естественные» [Bellaviti 2018]. Выбор фольклористов зачастую политически мотивирован и по этой причине вписывается в явление фольклоризации, то есть искусственного придания музыкальному творчеству статуса фольклорного жанра [Там же: 92]. На политическое измерение музыкального произведения (и его место в процессе строительства нации) влияют также сами сочинители. Рихард Вагнер, Бедржих Сметана и Эдвард Григ становятся политическими активистами с четко сформулированными повестками, которые они продвигают в обществе благодаря своей сильной социальной позиции [Curtis 2008]. Таким образом, музыка рассматривается как составной элемент более широкой национальной культуры, в которой политика и культура вынуждены взаимодействовать [Там же: IX–X].

Результаты моего исследования иллюстрируют, что разнообразие практик мейханы проистекает из социальной неоднородности, из существования внутри общества локальных групп и регионов со своей спецификой и интересами, которые создают свои «перформативные контексты» и свои интерпретации мейханы. Таким образом, к процессу национального строительства подключается множество действующих лиц, представителей разных социальных страт и этнических групп. Желание локальных акторов участвовать в процессе популяризации мейханы связано с официальной культурной политикой Азербайджана, которая способствует выдвижению явления на новые перформативные площадки и повышению его социального статуса.

Учитывая вышеописанное понимание музыки в процессе нациестроительства, стоит отметить, что советский период особенно важен для понимания музыкального национализма, потому что именно тогда происходило постепенное совпадение понятий «традиционный», выраженный в этнокультурных терминах, и «национальный», в значительной степени катализирующий репрезентации национального самосознания [Spinetti 2005: 185–211]. Поэтому именно с этого момента я начну анализ социального и художественного преобразования мейханы в контексте ее политического измерения.

Социальный бэкграунд мейханы

На данный момент социальный статус мейханы неоднозначен. С одной стороны, она является одним из основных направлений азербайджанской музыкальной культуры и звучит на телевидении. С другой стороны, частью общества, прежде всего интеллектуальной элитой страны, она подвергается резкой критике как явление маргинальное и недостойное служить визитной карточкой государства. Такое двойственное восприятие мейханы сложилось в советский период и было продиктовано рядом культурных и экономических обстоятельств, связанных с местом бытования феномена.

До середины 90-х годов XX века мейхана не была популярным явлением — услышать ее можно было лишь в нескольких точках Баку и его окрестностях. Самым крупным таким кварталом была улица Советская, местным населением называемая «Советски» (Sovetski). Эта часть Баку тянулась

между двумя центральными магистралями столицы — проспектом Наримана Нариманова и проспектом Азербайджана — и напоминала джунгли незаконных трущоб. На Советской, так же как на Кубинке (Kubinka) и Завокзальном (Zavokzalni) — похожих, хотя намного меньше по размеру кварталах Баку, классическая мейхана зачастую читалась на татском языке[2] прямо на улице или в прокуренных чайханах, которые посещала исключительно мужская часть населения. Из-за того, что в советское время большая часть жителей этих районов были трудовыми мигрантами и проживали в столице нелегально — без прописки, они обладали очень низким социальным статусом.

С начала XXI века началось архитектурное преобразование столицы, вышеупомянутые кварталы нахалстроя были разрушены, и речитативы исчезли из этой части города. Таким образом, единственным местом, где классическая мейхана продолжает бытовать сегодня, являются селения, расположенные вокруг Баку. Географическое расстояние между ними и столицей небольшое: в зависимости от пробок полчаса-час на машине. Поэтому я была весьма удивлена, когда во время первой моей поездки в поле оказалось, что попасть на перформанс мейханы в селении весьма непросто. Все мои азербайджанские коллеги, представители бакинской интеллигенции, отказывались пойти со мной в чайхану, поскольку это казалось им опасным. «Ты же сама знаешь, что это плохо кончится», — говорили мне, имея в виду непременную стычку с местной молодежью[3]. В конце концов сходить в чайхану мне пришлось одной.

Важнейшим местом практики (и изучения) мейханы является Маштага, крупнейший бакинский поселок городского типа. По данным переписи 2009 года, в нем проживало около 42 тыс. человек [Censuses 2009]. В советский период селение было важным торговым центром. На местном базаре можно было купить не только цветы, фрукты и овощи, которые массово выращивались на Апшероне, но также оружие, наркотики и многие другие запрещенные вещи. Благодаря торговле Маштага и соседние селения содержали свои семьи в комфорте и в процессе внутренней миграции практически не участвовали [Suny 1972: 288–290].

В связи с хозяйственной самодостаточностью в советский период связи между Баку и Маштагой были весьма ограничены. Экономическая изоляция способствовала конструированию местным населением (как жителями столицы, так и сельчанами) воображаемой замкнутости Маштаги и соседних местностей, с которыми она поддерживала тесные культурные и экономические связи. В результате этой обособленности жители пригородов смогли сохранить практики как общие для ислама — они консервативные шииты (некоторые из них считают себя сейдами — потомками пророка), так и специфические для местной культуры.

> Это как гетто получилось. И там были проблемы. Например, несколько лет тому назад в Бильгях[4] кто-то из наших [жителей Баку] вышел из санатория в магазин в шортах. А мужчина в шортах — это было оскорбительно, и его убили. Это деревня и вот — в шортах нельзя. Вот патриархальная такая, немножко, система[5].

[2] Татский язык принадлежит к юго-западной подгруппе иранских языков. До середины XX века был языком общения большой части Апшеронского полуострова.

[3] м., 1985, переводчик.

[4] Бильгях (Bilgəh) — курортная местность, расположенная рядом с Маштагой, 8,5 тыс. населения.

[5] м., 1978, сценарист.

Ощутимый контраст между Баку и его окрестностями постепенно начал сглаживаться после нефтяного бума в середине 1990-х и начале 2000-х годов. Вследствие экономических и демографических перемен на Апшероне была создана удобная транспортная система, сельчане стали ежедневно приезжать в город на работу, а многие бакинцы построили коттеджи на земельных участках вблизи Каспийского моря. Так как материальное обеспечение селений напрямую стало зависеть от бакинских предпринимателей, Маштага постепенно включилась в экономическую жизнь страны; популяризация мейханы по всему Азербайджану — лучшее этому доказательство.

Налаживание социальных связей между бакинскими поселками и столицей стало возможно не только благодаря их экономическому объединению, но также потому, что после распада СССР устоявшийся уклад жизни деревенских жителей стал рассматриваться как лучший способ защитить местную культуру. К примеру, мои информанты неоднократно упоминали, что, если я хочу участвовать в «настоящей азербайджанской свадьбе», похоронах, «узнать азербайджанские стихи» и фольклор, мне «надо ехать в кенд (поселок)»[6]. Оценка бакинских селений как хранилищ традиционной культуры — исходный пункт изменения имиджа исполнителей мейханы. О дискурсивных смыслах этого процесса — отнесению речитативов к числу «традиционных форм культуры» — речь пойдет ниже.

Политическая локализация мейханы

Социальные характеристики мест, где бытовала мейхана, людей, которые были ее потребителями и исполнителями, указывают на то, что до недавних пор она считалась бесполезным и даже опасным с точки зрения режима творчеством:

> При Советах мейхана была известна как полузапрещенный жанр, а мейханачи — это были андеграундные люди, которые в общем-то были бездельниками, к образу советского человека не подходили никак. Поэтому они были героями для молодых. Им абсолютно безразлично было, что государство может их наказать. Они просто гении, которые говорят в ритм то, что другие боятся озвучить. Им присуще было высокомерие [по отношению] к советскому обществу, людям, которые подчинялись закону, ходили на работу[7].

Одним из самых известных андеграундных исполнителей советского периода был Низами Ремзи (Nizami Rəmzi, 1947–1997). Мейханачи родился и жил в Баку. Однако его семья происходит из Хызы (Xızı, 1,3 млн населения) — города, расположенного в северной части республики, вблизи Набрани и Кубы. Выходцев оттуда в Баку называют «горцами» (dağlı) и считают этническим меньшинством, так как их родным языком является татский.

Происхождение Ремзи усугубляло протестный характер его творчества. Мейханачи часто затрагивал вопросы морали, особенно несправедливого отношения представителей официальной власти к простым людям, касался он и бытовых проблем, о которых тогда было не принято говорить открыто. По этим причинам один из моих информантов приравнивал творчество Ремзи к социально-нравственным частушкам, «вольной импровизации»: «Там не было прославления партии, и это настораживало советских руководителей, а нам было интересно слушать»[8].

[6] м., 1976, фольклорист, ж., 1962, певица.
[7] м., 1974, музыковед.
[8] м., 1968, учитель.

Благодаря актуальности затрагиваемых вопросов Ремзи вписан в историю как мейханачи-герой. Мой информант вспоминал, что службы безопасности несколько раз просили его «говорить тише, но он никого не слушался»[9]. «Просить стали чаще» во второй половине 1990-х годов, когда «новая власть уже закрепилась, был решен вопрос карабахской войны и подписан контракт века»[10].

Время укрепления новой власти в Азербайджане совпало с творческим пиком Ремзи. С 1980-х годов он исполнял свою мейхану в сопровождении оригинальной музыки; сегодня такое творчество называется музыкальной мейханой и весьма распространено, но тогда было настоящим новшеством. Ремзи пользовался большой популярностью: его приглашали давать концерты в таких престижных заведениях, как Азербайджанская государственная филармония и Дворец Республики (ныне Дворец Гейдара Алиева), его произведения записывались на кассеты. Благодаря массовому тиражированию мейхана впервые стала доступна не только жителям апшеронских селений или бедных районов столицы, но и другим социальным группам.

Социального и политического веса сатирическим произведениям Ремзи придают загадочные обстоятельства смерти музыканта. Исполнитель вместе со своим другом, талантливым мейханчи Кебиром Азери, погиб в автокатастрофе, причины которой по сегодняшний день остаются тайной. Однако некоторые мои информанты это происшествие считают неслучайным: «Это было после того, как наш Баба[11] взошел на трон. Низами выступил на новогодней передаче и оскорбил его. И народ сказал, что его наказали, потому что он критиковал власть»[12].

Параллельно с увеличением популярности творчества несгибаемого мейханачи — героя и диссидента — проходили другие процессы, нацеленные на изменение роли перформансов в обществе. В центре этих перемен находились жители бакинских поселков, в том числе упомянутые выше маштагинцы, которые отличались не только культурной, но и политической обособленностью. В 1991 году, когда в примыкающем к Маштаге Нардаране[13] была создана оппозиционная организация под названием Исламская партия Азербайджана (Azərbaycan İslam Partiyası), маштагинцы вошли в состав ее руководства:

> Ильхам Алиев был из Нахичевани, а апшеронцы поддерживали своего кандидата. Власть закрыла поставку газа, и они не могли выращивать свои фрукты и овощи в парниках. Потом создались проблемы с поставкой продуктов в Россию[14], —

объяснял мне ситуацию информант, член проправительственной партии «Новый Азербайджан» (Yeni Azərbaycan Partiyası).

Изменения в отношениях маштагинцев и Баку способствовали укреплению власти президента Гейдара Алиева — именно при нем произошло государственное признание жанра. Переломным моментом оказалась встреча

[9] м., 1963, журналист.

[10] Там же.

[11] Имеется в виду бывший президент Азербайджана Гейдар Алиевич Алиев (Heydər Əlirzaoğlu Əliye), который управлял страной в 1993–2003 годы.

[12] м., 1978, режиссер.

[13] Нардаран (Nardaran) — местность, расположенная рядом с Маштагой, 10 тыс. населения. Нардаран является духовным центром азербайджанских мусульман, так как в нем находится большая шиитская мечеть, построенная в конце 1990-х годов над могилой сестры Имама Резы, который был восьмым шиитским имамом, потомком в седьмом поколении пророка Мухаммада.

[14] м., 1969, политолог.

лидера маштагинских мейханачи Агаселима Чильдаха (Ağasəlim Çıldaq, 1930–2008) с главой страны в середине 90-х годов прошлого века. Во время нее исполнитель «прочитал произведение в честь правителя [страны]»[15]. Президент Азербайджана, в свою очередь, «выразил признательность Агаселиму и через него — всему жанру словесных речитативов», — вспоминает свидетель события[16].

> Чильдах стал любимцем Гейдара Алиева. Там у них в районах свои чайханы, и там уже не лезли. Это же сразу какой-то статус... Власть очень сильно подпитывает все низкие формы культуры. Использует этот момент для обыгрывания населения. Мейханщики зарабатывают большие деньги и не платят налоги. А потом дают бесплатные концерты во имя президента. Это их обязанность. Это такая пятая колонна власти своеобразная[17].

Новый статус мейханы постепенно укрепился среди азербайджанцев. В 2006 году Агаселима Чильдаха наградили Орденом «Слава» за заслуги в развитии национальной культуры[18]. Примерно с того момента выступления исполнителей словесных речитативов проходят на элитных вечеринках: днях рождениях высокопоставленных чиновников или новогодних торжествах.

Мейхана как предмет национальной гордости

Параллельно тому, как словесные речитативы становились все более престижным творчеством, бакинская академическая среда начала заявлять, что мейхана достойна внимания со стороны научного сообщества. Профессор Низами Тагисой, автор книги «Поэтика мейханы», изданной в 2011 году [Tağısoy, Zakariyya 2011], в беседе со мной упоминал, что он уже несколько лет назад планировал исследовать жанр словесных речитативов. Однако изучение этого вопроса переносилось на более поздний срок из-за отсутствия интереса к этой теме у Института фольклора Славянского университета, в котором работает ученый. Профессор признался, что он получил «моральную и финансовую поддержку» только тогда, когда мейхана завоевала большую популярность на телевидении: «Ведь это [мейхана] есть часть нашего народного, этнического достояния. Все это надо исследовать, беречь. ‹…› Народ должен изучаться не только с точки зрения высокой культуры. Люди сами выбирают, что для них важно», — оправдал свое решение ученый[19].

Похожие высказывания я слышала в Национальной академии наук Азербайджана (далее — НАНА), хотя стоит отметить, что часть сотрудников этого консервативного учреждения была удивлена выбором объекта моего исследования. Некоторые из них даже советовали мне заняться «более уважаемыми фольклорными жанрами», например героическими дастанами[20] или газелями, которые «ценит весь мусульманский мир»[21].

[15] м., 1963, журналист.
[16] Там же.
[17] м., 1978, сценарист.
[18] Орден «Слава» (Şöhrət ordeni) — орден за особые заслуги, в том числе в сфере социально-культурного развития, утвержден президентом Азербайджана Гейдаром Алиевым в 1993 году.
[19] м., 1950, научный сотрудник.
[20] Дастан (dastan) — эпическое произведение. Является фольклорной или литературной обработкой героических мифов, легенд и сказочных сюжетов.
[21] м., 1972, научный сотрудник, поэт.

Интерес со стороны представителей науки и популяризация мейханы привели к тому, что музыкальное сообщество Азербайджана стало ее оценивать более позитивно. Но, несмотря на это, большинство моих информантов по-прежнему воспринимают словесные речитативы как маргинальный жанр, который недостоин того, чтобы его называть местным, то есть апшеронским, фольклором (abşeron folkloru).

В поисках подтверждения «достойного» происхождения мейханы один из сторонников этой идеи послал письмо в НАНА с просьбой определить корни словесных речитативов. В ответ на этот вопрос Совет Института фольклора НАНА выступил с заявлением, что они не в состоянии подтвердить древность жанра, поскольку им не хватает материалов, которые бы свидетельствовали о «многовековой истории развития мейханы»[22]. Кроме того, сотрудник научного учреждения признал, что с полной уверенностью нельзя говорить о мейхане как о фольклорном жанре. Свое решение он объяснял следующим образом:

> Словесные речитативы основаны на арузе. Аруз бывает только в высокой поэзии и поэтому нельзя приравнивать мейхану к фольклорному творчеству. Да. И она (мейхана. — *А. С.*) не анонимный жанр. У нее же есть авторы, правда же? ‹…› Да… И еще средней длины мейхана — это произведение длиной от пятнадцати до двадцати строф. В каждой строфе — от четырех до шести строк. Повторять настолько продолжительные высказывания почти невозможно. Они же не запоминаются так быстро, как другие фольклорные стихи, например баяты (bayatı), колыбельные песни (layla) или пословицы (atalarsözü). Поэтому воспроизведение мейханы почти невозможно. Обыкновенно несколько строк или строфа, которая произвела особое впечатление, запоминаются. Но их потом не читают в таком контексте, в каком первоначально исполняли[23].

Очередной проблемой в официальном признании мейханы как «коренного апшеронского фольклора» стал вопрос семантики названия. На персидском языке «мей» — это «вино», а «хана» — «комната, помещение». *Мейхана* в значении питейного заведения часто всплывала в рассказах о жизни в Старом городе в Баку в советское время. После революции в этой части столицы поселилась самая зажиточная и закрытая для перемен в духе социалистического интернационализма часть мусульманского населения — бывшие ханы и беки, «борцы за азербайджанскую культуру». Восьмидесятилетний автор сатирических куплетов и исполнитель словесных речитативов Рехим Сарайли (Rəhim Saraylı) вспоминал, как в молодости вместе с другим очень известным поэтом Бабой Пюнханом[24] посещал *мейханы* в старом городе, где они употребляли спиртные напитки, курили кальян, веселились и читали стихи[25].

Сегодня в Азербайджане для обозначения вина употребляется арабское слово şərab, и существительное «мейхана» в значении питейного заведения в современном языке не используется. Его место заняло слово «чайхана» (чай — «напиток»), именно в ней сегодня читается мейхана. Однако название «мейхана» для обозначения места, предназначенного для употребления алкоголя, используется в кинематографе и литературе, а значит, остается живым и понятным для азербайджанцев. Один мой пожилой информант так вспоминал о заведении под названием мейхана:

[22] м., 1958, научный сотрудник.

[23] Там же.

[24] Баба Пюнхан (Baba Pünhan): настоящее имя — Атабала Сейидалиоглу Мадатзаде, 1948–2004.

[25] м., 1934, мейханачи.

> Здесь можно было попробовать вкусное вино, отдохнуть, послушать музыку, рассказы, посмотреть на танцоров. Окунуться в философские разговоры было особенно приятно. Для меня мейхана — это символ средневековой мусульманской культуры. В крепости находился караван-сарай под названием «Шишели» («Фонарный» или «Стеклянный»). Здесь вместо окон над некоторыми комнатами соорудили стеклянные фонари. Было в крепостной части города еще одно увеселительное заведение, которое называлось «Пилляканлы мейхана» («Погребок»). Над входом была такая надпись: «Кто с грузом придет, тот сбросит свой груз, с печалью придет — забудет печаль»[26].

Несмотря на вышеприведенные суждения, связанные с низким статусом феномена, многие академики, а также другие представители азербайджанской интеллигенции — поэты, писатели или духовные лица — придерживаются мнения, что мейхана — часть «азербайджанской древней традиции». Культурное наследие усматривается в способе исполнения произведений, прежде всего в импровизационном и состязательном характере, предмете анализа следующего подраздела.

Мейхана в традиции состязания

> Народ прежде всего любил этот вариант мейханы, похожий на дуэль, чтобы кого-то победить. Это было зрелище, которое любили все люди Востока, в том числе азербайджанцы. Чем они занимались раньше в свободное время? Были зорханы (zorxana). Это ринг, или иногда — круглый бассейн. Сейчас из этого осталась только вольная борьба. Потом были петушиные бои, верблюжьи бои, собачьи и, наконец, словесные бои. Все-таки народ больше любил последние, потому что это более возвышенное, —

вспоминает информант-историк, тесно сотрудничающий с Министерством культуры[27].

Несомненно, словесные бои воспринимаются как более изысканная (по отношению к вышеупомянутым физическим боям) форма развлечения и одновременно неотъемлемая часть азербайджанской культуры. «Победить словом значило больше, чем победить силой. Острым словом можно даже было изменить ход событий. Самый значимый наш герой — это мулла Ходжа Насреддин[28], который именно словом все уничтожал. Он такой наш Робин Худ», — делает замечание информант[29].

Ораторское искусство ценилось в самых высоких кругах общества, на что обращали внимание мои собеседники, упоминая имя суфийского поэта Махмуда Шабистари (Mahmud Şəbustəri)[30], автора поэмы «Мистический садроз»[31] (Gulşəni-raz, 1317–1318). Она представляет собой философское произведение в стихах, написанных иранскому шейху Гусейну Саадати (Hüseyn Saadati) в ответ на его пятнадцать вопросов.

[26] м., 1952, сатирик.

[27] м., 1972, литературовед.

[28] Наср аль-Дин Ходжа, известный также как Ходжа Насреддин — главный персонаж огромного числа забавных рассказов, которые звучат во всем мире, особенно ближневосточных и соседствующих с ними странах.

[29] м., 1963, журналист.

[30] Саад ад-Дин Махмуд ибн Абдул Карим ибн Йахйа Шабустари Тебризи — родился недалеко от Тебриза, в местечке Шабустар в 1288 году в семье богослова. Махмуд Шабустари — ученый, философ, является одним из крупнейших теоретиков суфизма в Азербайджане.

[31] Также под названием «Цветник тайны».

> Это именно где начинаются истоки мейханы. Ответ не просто стихами, но кратко и четко и без особой подготовки. Они [стихи] должны быть пафосными. Наши шахи свои приказы тоже писали стихами, примером может служить переписка шаха Исмаила и Селима[32].

В данном высказывании собеседник ссылается на творчество шаха Исмаила, который писал под псевдонимом Хатаи[33]. Отцом поэта был шейх Гейдар, предводитель тюркского племенного союза кызылбашей — основателей империи Сефевидов (годы существования империи: 1501–1722). Владения династии Сефевидов местными историками считаются первым азербайджанским государством — по той причине, что в начале их правления тюркский язык был языком двора и армии.

Связывание начального этапа формирования национальной истории и мейханы, прототипом которой была именно поэзия, используется моими информантами для того, чтобы подчеркнуть специфически азербайджанское измерение речитативов. Оно идет рука об руку с убеждением о том, что прототипом мейханы была классическая поэзия.

Мейханачи-поэты

Повышению социального статуса апшеронских селений сопутствует дискурс о мейханачи — народных поэтах. Лучших исполнителей, особенно маштагинцев Агаселима Чильдаха, Агамирзе (Ağamirzə Məmmədov, 1962) и Агакерима (Kərim Novruzov, 1964), определяют как поэтов-газельханов (qəzəlxan), то есть мастеров газели.

Между газелью и мейханой наблюдаются определенные аналогии, прежде всего на уровне структуры стихотворной формы. Качественная мейхана имеет отношение к арузу — системе стихосложения, в метрике которого также написана газель. Сходства между жанрами особенно слышны во время чтения произведений: как газель, так и мейхана (прежде всего, без музыкального сопровождения) имитируют чередование коротких и длинных звуков.

Еще одним звеном, связывающим мейхану с ближневосточной поэзией, является фигура Алиаги Вахида (Əliağa Vahid, 1895–1965) — «отца современной мейханы». Его наследниками считают себя все мейханачи, но особенно маштагинцы — именно благодаря им мейхана «выжила (не была забыта) в советский период»[34].

Алиага Вахид родился в апшеронском поселке Масазыр (Masazır) в бедной татоязычной семье. Образование получил в медресе, где выучил литературный персидский, арабский и азербайджанский (тюркский) языки[35]. Увлекался поэзией: активно участвовал в литературных кружках, переводил произведения известнейших ближневосточных поэтов (между прочим, стихи Низами, Физули, Хагани) с персидского на азербайджанский язык

[32] м., 1972, литературовед.

[33] Шах Исмаил Хатаи (1487–1524) — полководец и поэт.

[34] ж., 1954, учительница.

[35] Медресе (mədrəsə) — учебное заведение, выполняющее функцию средней общеобразовательной школы, выпускники которой имели право поступать в университет. Медресе, как и начальные школы — мектебы (məktəb), исторически существовали при мечетях. В этих заведениях классическая литература, естественные и точные предметы преподавались чаще всего на персидском языке, реже — на тюркском (азербайджанском). На рубеже XIX и XX веков большинство мусульманских школ на территории Азербайджана были закрыты российской властью, что привело к тому, что в 1917 году грамотное население Азербайджана составляло 6 процентов мужчин и 0,1 процента женщин, см. [Lepecki 1935: 134]. Светская система образования, в свою очередь, сформировалась только при Советском Союзе.

и писал сам. Изначально это были сатирические стихи, но настоящую известность принесли ему газели, и они были так популярны среди народа, что его даже прозвали газелханом.

Мейханачи претендуют на то, чтобы их воспринимали как мастеров слова. Поэтому они в лице Алиаги Вахида видят своего отца, но игнорируют параллели между их творчеством и стихами упомянутого выше поэта-сатирика Бабы Пюнхана.

> Ведь между ними очень много сходств — и образ жизни, и изложение, звучание стихов. Но мейханачи его [Пюнхана] не воспринимают и говорят, что он не наш. Он для них чужой. И это очень опасно, так как он единственный, который раньше был великим мейханачи. Потому что он писал сатиры в духе восточной поэзии, которые фактически были абсолютно свободны. Настолько свободны, что он часто пренебрегал правилами языка. У него не было понятия чистоты языка. У него было понятие чистоты смысла. Единственный способ передачи своих чувств[36].

Алиага Вахид является самой важной фигурой как для мейханы, так и для современной азербайджанской поэзии. В Баку считается, что в газелях он «равен самому Физули» и поэтому его творчество служит примером для многих, если не всех, местных поэтов[37]. Более того, для своих соотечественников «газелхан» является чем-то большим, чем просто «мастер слова», — он воспринимается как символ современной, независимой азербайджанской культуры, как «народный поэт», который «черпал вдохновение из национального поэтического наследия», но создал нечто новое — «жанр современной газели — мейхану»[38]. Связь мейханы и газели проявляется, в частности, в стихотворной форме обоих жанров (это легче всего заметить, листая напечатанные в XX веке сборники — иногда сложно отличить мейхану от газели), мелодии и ритме.

Телепередача «Де гяльсин»: новый формат презентации мейханы

Приравнивание мейханачи к газельхану ставит речитативы в ряд особенно важных акторов национального строительства. Эта функция активизировалась вместе с первыми попытками повышения узнаваемости и широты охвата жанра.

Открытие мейханы для широкой публики состоялось в 1992 году во время первого Республиканского конкурса исполнителей мейханы (Respublika Meyxanaçılar Müsabigəsi). Организатор и ведущий Горхмаз Элиджанзаде (Qorxmaz Əlicanzadə, или Qorxmaz Əlili, 1958) назвал мероприятие «всенародным меджлисом мейханы» (millimeyxanamedjlis), что придало ему статус «национального праздника»[39]. Концерт был важным событием, на нем присутствовало несколько тысяч человек, а исполнение словесных речитативов сопровождалось игрой исключительно на народных ударных

[36] м., 1952, культуролог.

[37] О том, что в газелях Алиага Вахид был равен самому Физули, пишется почти во всех статьях, опубликованных на азербайджанских порталах. Для сравнения привожу лишь несколько заголовков: «Вахид — Поэт, Газельхан» («Наш Баку»), «Великий газельхан Алиага Вахид — вечер философии, музыки и поэзии» (Trend.azот), Statue of Aliaga Vahid (Baku Travel Guide). [https://www.ourbaku.com/index.php/%D0%92%D0%B0%D1%85%D0%B8%D0%B4_-_%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D1%82,_%D0%93%D0%B0%D0%B7%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%85%D0%B0%D0%BD; https://www.trend.az/life/culture/2496528.html; https://bakutravelguide.com/statue-of-aliaga-vahid/].

[38] м., 1972, научный сотрудник, поэт.

[39] м., 1958, актер.

инструментах, таких как нагара (nağara) и гоша нагара (qoşanağara). Однако, несмотря на усилия организаторов, в 90-е годы прошлого века мейхана все еще оставалась на культурной и социальной периферии Азербайджана.

Ситуация начала меняться за счет усилий организатора телепередачи «Де гяльсин» (Degəlsin, что значит «Давай, скажи»), которая транслировалась раз в неделю азербайджанским телеканалом ANS TV. Программа включает три раунда, во время которых молодые мейханачи состязаются друг с другом. В первом раунде «Тут гельди» (Tutgəldi — «пойми его, он идет») участники импровизируют вокруг гафие. Так как они сами выбирают рифму гафие, как правило, они хорошо подготовлены. Во втором раунде, «Аль гельди» (Algəldi — «взять его, он идет»), исполнители пытаются создать такую рифму, чтобы она совпадала с рифмой гафие противников. В третьем раунде, называющемся, как и весь конкурс, «Де гяльсин», участвуют все мейханачи. Гафие предлагает жюри, которое включает известных поэтов и местных знаменитостей. Члены жюри оценивают перформансы исполнителей по пятибалльной шкале. Однако победу присуждает не жюри, а телезрители. Тот мейханачи, который получит больше телефонных звонков и сообщений, выигрывает автомобиль. Ниже я привожу отрывок состязания (в переводе с азербайджанского) одной из телепередачи «Де гяльсин»[40]:

Жделил: Я о многих подлецах слышал с трибуны,
А то, чего не слышал, мог себе представить,
А припев, который мы получили, мы меняем здесь.
Ты гордость нашего народа, господин!
гафие: **У кого нет профессии, тот не сможет чего-то добиться в жизни,**
Остается без рук, без ног, превращается в тыкву.

Мехман: Ты хорошо сказал, честно говоря,
Но в мейхане нужен кто-то главный.
Есть даже такая пословица: Ты господин и я господин. А кто будет коров доить?

Васиф: У тебя нет голоса, не пой, как ворона,
Я уже вспотел и трясусь, как ураган,
Я сказал Мехди повесить урок себе на уши, как сережки,
А он, сын несчастного, пошел и надел сережки на уши.

Эльшан: Я должен ответить на твои слова.
Зачем мне нужно опускаться до твоего уровня?
Хотите, я тоже скажу слова, похожие на припев:
Лисы открыли свои рты, и вороны сразу улетели на ветки... /2x

Мехди: Опять что-то попало мне в горло и застряло там.
Я его не буду трогать, он пристает к нашей родине.
Васиф вообще сдурел, к тебе пристает, ко мне пристает,
Опять как обезьяна прыгнул с ветки на ветку /2x
У кого нет профессии, тот не сможет чего-то добиться в жизни.

Ведущий программы «Де гяльсин» Юсиф, бывший военнослужащий (работал снайпером во время карабахской войны), рассказывает, что идея

[40] Полную запись состязания можно посмотреть здесь: [http://www.youtube.com/watch?v=ODz-MK8ZSKo].

провести состязания мейханы на телевидении долго не осуществлялась, так как исполнители не хотели выходить в эфир[41]. Собеседник признался, что в конце концов мейханачи согласились сотрудничать с ним, так как перформансы на телевидении оказались весьма хорошим источником дохода[42]. «Я выхожу на телевидение время от времени, примерно раз на месяц-два. Не люблю, но если не выступать, то потом не приглашают на свадьбы», — в подтверждение мнения ведущего программу сказал один известный мейханачи[43].

Благодаря телепередачам мейхана получила известность по всему Азербайджану: ее стали слушать и исполнять почти во всех регионах страны за исключением северных территорий, населенных коренными народами Кавказа. Еженедельно перед передачей на телевидении самых известных мейханачи беспокоят сотни звонков от людей, которые их просят взять с собой на шоу. «Мейхана зажигает, потому что в ней есть настоящие деньги», — признал в беседе со мной представитель местного шоу-бизнеса[44].

Чтобы выиграть конкурс, мейханщики стараются обратить на себя внимание и завоевать симпатии слушателей, в том числе за счет отказа от классической формы организации произведения. Образцовая мейхана представляет собой исполняемые по очереди куплеты, которые — как мы уже говорили — всегда должны соответствовать гафие по своей рифме и содержанию. При этом гафие остается неизменным и повторяется после каждой строфы. Однако на телевидении этим правилом пренебрегают. В вышеприведенном случае мейханщики избегают повторять гафие, поскольку оно не считается привлекательным, легким; это серьезные слова известного ученого-востоковеда Гаджи Казыма, и над подобными фразами неуместно шутить. Поэтому место гафие занимает популярная в народе пословица, которая дает возможность насмехаться над соперником. Образный характер высказываний (повесить урок, как сережки; трясусь, как ураган) достигается посредством сравнений, чаще всего с животным (не пой, как ворона; прыгнул, как обезьяна).

Бытование мейханы на телевидении предопределило изменение содержания речитативов. Общественный договор между исполнителями и менеджерами (ведущими) публичных мероприятий предполагает, что мейханачи не шутят над политическими событиями и социальными проблемами.

> Никто не хочет себе повредить. Каждый за свою шкуру боится, репутацию. Если я скажу про Путина или Ильхама, то потом не пустят никуда. Некая цензура есть. Когда мы выходим на передачу, нас предупреждают: говорите так, чтобы никого не задели. Политика не для вас, говорят, нельзя трогать политиков, так что нейтрально [читайте]. И мы нейтральную полосу держим, поэтому не можем критиковать, высказать свое мнение. Если на свадьбе говорим иногда, это только между собой, а когда уже по телевизору, на широкий масштаб, это уже по-другому. Поэтому, опять говорю, каждый за себя боится, никто не хочет терять свое место в обществе[45].

Цензура и автоцензура имеют далеко идущие последствия. Поскольку к публичным выступлениям мейханачи готовятся особенным образом (нередко заранее) и они не могут свободно высказывать свое мнение, здесь

[41] м., 1969, ведущий.
[42] Там же.
[43] м., 1974, мейханачи.
[44] ж., 1965, менеджер.
[45] м., 1969, мейханачи.

не остается места импровизации — важнейшей характеристики явления. Поэтому многие мои информанты считают словесные бои на телевидении «ненастоящими»[46]. Похожим образом оцениваются и выступления в других престижных местах, таких как Старый город в Баку (İçərişəhər).

Власть старается управлять творчеством мейханачи, предоставляя им условия для популяризации словесных состязаний. Поскольку в стране все средства массовой информации, включая телевидение, финансируются и, соответственно, цензурируются государственными органами, без одобрения власти у артистов нет возможности завоевать популярность среди слушателей на «открытых» информационных площадках. Приобретенная известность на телевидении дает мейханачи возможность «капитализировать» свое творческое мастерство — выступать на свадьбах и частных приемах, которые являются главным источником их дохода. Таким образом, подчиняясь правилам игры, мейханачи приходится вписываться в форматы, предлагаемые массовой культурой и обусловленные политико-экономической обстановкой, поскольку соблюдать правила пребывания в этом социальном поле — это единственный способ существовать в современном информационном пространстве.

***

Современная мейхана является символом определенного образа жизни, трансформации общественно-политического пространства Азербайджана, продуктом новой экономической обстановки. За последние три десятилетия она подверглась резким изменениям, направленным на повышение социального статуса явления. В связи с этим в современном азербайджанском информационном пространстве бытует несколько противоречивых представлений о словесных речитативах.

При анализе социального измерения мейханы и ее преобразования интересным кажется механизм сочетания массовой культуры и «традиционных» составляющих — элементов местной культуры, которые считаются «чисто азербайджанскими», «настоящими», «древними», «уважаемыми». Соотношение мейханы с фольклором, авторитетной традицией состязательности, а также уподобление фигуры мейханачи классическому поэту автоматически влияет на рост престижности творчества, поскольку предполагает его уникальный характер, оригинальность формы, аутентичность содержания. Включение вышеперечисленных элементов «традиционного» в массовую культуру позволяет нам говорить о своего роде новом, «современном традиционализме», который, несмотря на то что ссылается на устойчивость явления, в действительности учитывает его прогрессивный характер.

В ближайшее время вряд ли мейхана превратится в более однородное явление и станет восприниматься как неотъемлемая часть национального азербайджанского искусства, так как, несмотря на усилия локальных приверженцев состязаний, у нее отсутствуют четко определенные, закрепленные смыслы. Эта характеристика может показаться недостатком феномена, но именно она обусловливает возможность использования жанра государственными элитами с целью осуществления социального строительства.

[46] ж., 1984, предприниматель.

Литература/References

Adams, L. L. (2000). Who's afraid of the market? Cultural policy in Post-Soviet Uzbekistan. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, *30*(1), 29–41.

Adams, L. L. (2005). Modernity, postcolonialism, and theatrical form in Uzbekistan. *The Slavic Review*, *64*(2), 333–354.

Akiner, S. (1995). *The formation of Kazakh identity: From tribe to nation-state*. London: Royal Institute for International Affairs.

Bellaviti, S. (2018). Panamanian musical nationalism: A critical historiography. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, *39*(1), 89–121.

Buchanan, D. A. (2002). Soccer, popular music, and national consciousness in Post-State-Socialist Bulgaria 1994–1996. *British Journal of Ethnomusicology*, *11*(2), 1–27.

Censuses of Republic of Azerbaijan (2009). Retrieved from http://www.geohive.com/cntry/azerbaijan.aspx

Curtis, B. (2008). *Music makes the nation: Nationalist composers and nation building in nineteenth-century Europe*. London: Cambria.

Dalhaus, C. (1980). Nationalism and music: Four studies in music of the later nineteenth century. In M. Whittall (Ed.). *Between romanticism and modernism*, 79–101. Berkeley: University of California Press.

Djumaev, A. (2005). Musical heritage and national identity in Uzbekistan. *Ethnomusicology Forum*, *14*(2), 165–184.

Frolova-Walker, M. (1998). "National in form, socialist in content": Musical nation-building. *The Soviet Republics Journal of the American Musicological Society*, *51*(2), 331–371.

Gellner, E. A. (1983). *Nations and nationalism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Giddens, A. (1985). *The nation-state and violence: Volume two of a contemporary critique of historical materialism*. Berkeley, CA: University of California Press.

Herder, J. G. (1892). Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten und Völker in alten und neuen Zeiten. In: B. Suphan (Ed.). *Herders Sämtliche Werke*, *8*, 334–436. Berlin: WeidmannscheBuchhandlung. (In German).

Hobsbawm, E. (2003). Introduction: Inventing traditions. In E. Hobsbawm, T. Ranger (Eds.). *The invention of tradition*, 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.

Hobsbawm, E. J. (1990). *Nations and nationalism since 1780: Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huseynova, A. (2016). *Music of Azerbaijan: From mugham to opera.* Bloomington: Indiana University Press.

Lepecki, M. (1935). *Sowiecki Kaukaz. Podróż do Gruzji, Armenii i Azerbejdżanu*. Warszawa: Bibljoteka Polska. (In Polish).

Levin, T. C. (1980). Music in Modern Uzbekistan: The convergence of Marxist aesthetics and Central Asian tradition. *Asian Music*, *12*(1), 149–158.

Merchant, T. (2009). Popping tradition: Performing Maqom and Uzbek «national» estrada in the 21st Century. *Popular Music and Society*, *32*(3), 371–386.

Naroditskaya, I. (2002). *Song from the Land of Fire: Continuity and change in Azerbaijanian Mugham*. New York–London: Routledge.

Oldfield, A. (2008). *Azerbaijani women poet-minstrels: Women ashiqs from the eighteenth century to the present*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.

Olson, L. J. (2004). *Performing Russia: Folk revival and Russian identity*. London: Routledge.

Saroyan, M. (1996). Beyond the nation-state: Culture and ethnic politics in Soviet Transcaucasia. In R. G. Suny (Ed.). *Transcaucasia, nationalism, and social change: Essays in the history of Armenia, Azerbaijan, and Georgia*, 401–426. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Scott, J. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press.

Spinetti, F. (2005). Open borders. Tradition and Tajik popular music: Questions of aesthetics, identity and political economy. *Ethnomusicology Forum*, *14*(2), 185–211.

Suny, R. G. (1972). *The Baku Commune, 1917–1918: Class and nationality in the Russian Revolution*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Suny, R. G. (2001). Constructing primordialism: Old histories for new nations. *The Journal of Modern History*, *73*(4), 862–896.

Tağısoy, N., Zakariyya, Z. (2011). *Meyxananin poetikası*. Baku: Çaşıoğlu. (In Azerbaijani).