

ДЕЙСТВИЕ В ЭПОСЕ

Адам Мухамедович Гутов¹, Ляна Адамовна Гугова²

^{1,2} Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук», Нальчик, Россия

¹adam.gut@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7526-3719>

²adam.gut@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3072-2234>

© А.М. Гутов, Л.А. Гугова, 2022

Аннотация. В статье рассматриваются функции действия в песенном тексте младшего, историко-героического эпоса адыгов (черкесов). Аналитическим путем устанавливается, что, в отличие от архаических по типу нартских сказаний, где повествование о действиях является главным средством создания художественных образов, в песнях рассматриваемого явления функция фабулы варьируется в зависимости от структуры всего цикла. Так, в песнях балладного типа она присутствует с наибольшей полнотой, иногда даже делающей необязательной апелляцию к преданию. В песнях, функционально акцентированных на передаче эмоционально-оценочной реакции на событие, она может быть ослабленной, поскольку все детали, знание которых необходимо для полноты восприятия песенного текста, даны в прозаической части бинарного цикла, то есть в предании. Отмечается тенденция к возрастанию элементов суггестивной лирики по мере ослабления функции повествования. В то же время сохраняются такие признаки героической песни как форма исполнения, особая тональность мелодии, предметная атрибутика. На поздних этапах эволюции она приводит к возникновению лирического героя как эстетического феномена, что подготавливает благодатную почву для развития нового жанра песенного фольклора.

Ключевые слова: эпос, героическая песня, лирический герой, повествование, фабула

Для цитирования: Гутов А.М., Гугова Л.А. Действие в эпосе // Вестник КБИ-ГИ. 2022. № 3 (54). С. 106–117. DOI: 10.31007/2306-5826-2022-3-54-106-117

Original article

ACTION IN EPOS

Adam M. Gutov¹, Lyana A. Gutova²

^{1,2} Institute for the Humanities Research – Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment «Federal Scientific Center «Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences», Nalchik, Russia,

¹adam.gut@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7526-3719>

²adam.gut@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3072-2234>

© А.М. Gutov, L.A. Gutova, 2022

Abstract. The article deals with the functions of action in the song text of the younger, historical and heroic epic of the Circassians (Circassians). It is analytically established that, in contrast to the archaic Nart legends, where the narrative of actions is the main means of creating artistic images, in the songs of the phenomenon under consideration, the function of the plot varies depending on the structure of the entire cycle. So, in songs

of the ballad type, it is present with the greatest completeness, sometimes even making an appeal to tradition unnecessary. In songs that are functionally focused on conveying an emotional-evaluative reaction to an event, it can be weakened, since all the details, the knowledge of which is necessary for the complete perception of the song text, are given in the prose part of the binary cycle, that is, in the legend. There is a tendency to increase the elements of suggestive lyrics as the function of narration weakens. At the same time, such features of the heroic song as the form of performance, the special tonality of the melody, and subject paraphernalia are preserved. In the later stages of evolution, it leads to the emergence of a lyrical hero as an aesthetic phenomenon, which prepares fertile ground for the development of a new genre of song folklore.

Keywords: epic, heroic song, lyrical hero, narration, plot

For citation: Gutov A.M., Gutova L.A. Action in epos. Vestnik KBIGI = KBIHR Bulletin. 2022; 3 (54): 106–117. (In Russ.). DOI: 10.31007/2306-5826-2022-3-54-106-117

Исходное значение лексемы *эпос* – «повествование», «слово», и оно прямо указывает на доминирующую функцию действия в эпическом произведении, что особенно актуально, когда речь идет о соответствующем жанре фольклора. Поэтому бесспорно справедливы слова А.И. Алиевой о «характеристике героя в действии» как «основном приеме в сказаниях о <нарте> Сосруко» [Алиева 1969: 309] и что «именно в сюжете сказания мы находим все то сокровенное, что хотел поведать миру безымянный коллективный творец эпоса» [Алиева 2019: 127]. Очевидно, что не только в цикле сказаний о названном персонаже, а в народных эпических произведениях вообще, ключевую роль обычно играет именно фабула, последовательное изложение цепи действий. Ему в эпосе уделяется гораздо больше внимания, нежели описаниям внутреннего состояния и переживаний персонажей. Следовательно, для создания эпических образов языковыми средствами роль повествования или рассказа о совершаемых действиях остается устойчиво таковой и в ряду приемов, используемых эпическим певцом. Сказанным мы не стремимся игнорировать функцию «статических» описаний в поэтических текстах, они могут быть порою достаточно пространными в портретных или эмоционально-оценочных характеристиках персонажей, пейзажных зарисовках, монологов и диалогов, что удачно и довольно уместно используется певцами для создания целостности ткани художественного повествования. Это весьма характерно для произведений эпического жанра у разных народов. Соответственно, логичным оказывается ожидать, что в эпическом тексте особое место будет принадлежать – и в действительности принадлежит – глаголу как базовой грамматической категории, обозначающей действие.

Между тем справедливо будет заметить, что названная закономерность, которую можно признать общей для эпических произведений разного типа и у разных народов, имеет свои особенности конкретной объективации в каждой этноязыковой традиции, и это находится в прямой зависимости от своеобразия поэтической структуры той или иной разновидности рассматриваемого жанра.

В частности, в архаическом нартском эпосе адыгов отмеченная особенность нередко проявляется, если можно так сказать, в своем чистом виде. Здесь относительно редко случается, чтобы обстоятельным ретардирующим описанием сказитель акцентировал внимание на подробной характеристике второстепенных деталей (как это характерно, например, для таких поистине эпопейных творений, какими являются киргизский «Манас», калмыцкий «Джангар» или якутский «Олонхо»), на эмоциональном состоянии персонажа или психологических мотивировках его поступков. Чаще всего характеры героев раскрываются не через анализ и обстоятельные описания эмоционального состояния и переживаний, а именно через повествование, рассказывание о поступках, действиях, жестах. Это одна из родовых стилистических особенностей адыгского эпоса, в особенности – его архаического вида, восходящего своим происхождением к системе мифологических представлений.

В историко-героических циклах такой принцип формирования текста обнаруживается далеко не всегда и может быть наиболее явственным в песнях балладного типа, где действия обычно излагаются в относительно строгой, линейной последовательности их вероятного естественного протекания. Таковы, например, рассмотренные ранее «Песня Боря Могучего», «Хатхов сын Кочас», «Хасанш Шогемоко», «Жамбот и Якуб Кушха» и др. [Гутов 2019]. Однако даже при неременном условии, что события изложены строго в соответствии с естественным процессом их протекания, все же некоторые фрагменты поэтического текста – имена персонажей, упоминания о событиях и действиях, конкретные детали – порою могут оставаться не до конца понятными, если реципиент не знаком с сопровождающим прозаическим сказанием. Нередко и в случае, когда в самом тексте, казалось бы, не остается непонятных слов и выражений, дать полное представление о событии и личностях способен только ситуативный контекст, подробно изложенный в сказании. Таков, например цикл, посвященный Бора Могучему: в песне изложен всего один эпизод – нечаянное убийство героем собственного сына. Сказание же содержит отдельной частью предысторию этого события, а также обширное повествование о последующих действиях героя, невольно ставшего сыноубийцей вследствие козней третьего лица или третьих лиц. Кроме того, немаловажное место в художественной системе занимает пространная по объему вставная новелла, входящая в прозаическую часть цикла. Она органически вписывается в сюжет и довольно важна для реализации общего поэтического замысла. В Приложении № 1 к настоящей статье (см.) приводится пример из опубликованного текста песни в переводе на русский язык, также в источнике, использованном нами, дается аннотация сопровождающего ее сказания [НПИНА 1990: 347]. Достоин внимания, что в данном цикле со всей наглядностью проявляется одна интересная закономерность: как правило, даже в песне балладного типа не содержится художественно законченного детального повествования обо всем событии, а рассказывается лишь об одном эпизоде, как можно ожидать, ключевом. Исчерпывающая информация со всеми подробностями содержится, по обыкновению, не в тексте песни, а в предании. Центральным же эпизодом в данном случае, ставшим ядром формирования цикла в целом, является непредумышленное убийство героем своего единственного сына. Оно же оказывается основой и песенного текста. За его пределами остаются указание причин, которые вызвали это деяние, и некоторые второстепенные подробности. Так же в песне не упоминается о последующих событиях, в результате которых, согласно сказанию, герой примиряется со своей утратой, поскольку на наглядном примере истории другого лица видит, что в жизни случаются и гораздо более трагические происшествия, чем убийство близкого человека по неведению.

То же со всей очевидностью представлено и в цикле о Хасанше Шогемоко: текст песни есть не что иное, как последовательное изложение центрального эпизода – нападения героя на свадебную процессию, увозящую его возлюбленную, и последующая его гибель. Вне внимания певца остается предыстория данного события (родные девушки выдают ее за нелюбимого, но знатного чужеземного жениха, вопреки ее воле и чувствам героя). Как и в песне о Боре Могучем, в данном случае не упоминается, или же упоминается всего лишь иносказаниями, трагическая концовка центрального конфликта – гибель героя, самоубийство его возлюбленной и захоронение обоих в одной могиле, на которой вырастают впоследствии два деревца с накрепко переплетенными ветвями [НПИНА 1986: 126–133]. Последнее известно в фольклоре многих народов мира, а также в средневековой классической литературе как мотив трагической судьбы влюбленных, соединение которых в загробном мире символически обозначено крепким переплетением ветвей двух деревьев, вырастающих по сторонам их могилы. В поэтическом языке песни почти нет слов и выражений, требующих расшифровки, за исключением за-

ключительной фразы: «Тот, кому жертву священную в его могилу укладывают, это Шогемоков сын Хасанш». Несмотря на представляющуюся прозрачность фабулы, значение фразы становится понятным только из текста предания. После гибели героя, погибшего в борьбе за нее, возлюбленная просит похоронить юношу согласно обычаю, а мотивируя тем, что она причастна к причине трагедии, девушка сама вызывается опуститься в могильную яму, якобы для того, чтобы правильно уложить его тело в соответствии с обычаем. Однако вместо этого она ложится рядом с ним и закалывается спрятанными в рукаве ножницами. Поезжане, пораженные ее поступком, хоронят влюбленных в одной могиле и отправляются восвояси. Таким образом, даже при условии, что в песенном тексте события описываются в соответствии их естественным течением, он может оставаться недостаточным относительно информации, требующейся для полноты представления обо всем событии. В данном случае это предшествующая основным событиям выдача возлюбленной героя на сторону, а также описание не менее важных явлений, последовавших за гибелью Хасанша (самоубийство невесты, захоронение тел влюбленных в одной яме, мотив деревьев с переплетающимися ветвями).

Возможны случаи, когда в песенном тексте отсутствует не обширный контекст, охватывающий события от самого начала действий до их логического завершения, а только один из компонентов полного сюжета, как это отмечается, например, в цикле о братьях Жамботе и Якубе Кушха. В данном случае текст песни относится к числу наиболее полных по содержанию и характерен весьма подробным и последовательным изложением событий – от эпизода коварного убийства старшего из двух братьев до описания гибели младшего, а также еще более интригующей концовки повествования – необычайно своеобразной реакции их матери на смерть сыновей: гибель Жамбота от руки вероломного дворянина, завещание умирающего не оставить его неотмщенным, описание поисков Якубом убийцы брата, осуществление кровной мести, героическая гибель самого Якуба от рук преследователей. Завершает этот насыщенный событийный ряд поступок матери, которая вместо логически ожидаемых причитаний над телами погибших сыновей исполняет ритуальный танец в знак того, что ее отпрыски оказались достойными воинами и приняли смерть, не отступившись от своих принципов и не уронив собственной чести [НПИНА 1990: 461–471]. Все это изложено в песне как повествование.

Таким образом, на первый взгляд есть основания признать, что событийная цепь представлена в песне во всей полноте, а сюжет отражает все важные явления, на которых она основывается. Однако в предании излагается еще и предыстория взаимоотношений между сторонами, довольно важная для понимания описываемых в песне событий. В частности, в нем объясняется, что убийство старшего из братьев не было столь уж немотивированным злодеянием, если судить в соответствии с нравами того времени. Как гласит предание, оно явилось следствием серьезного конфликта между сторонами: представитель знатной фамилии Тохтамыш, который в свое время приютил мятежных братьев у себя, в родовом селе, и Жамбот Кушха, старший из братьев, не поделили одну девушку. Зная, что в неравном соперничестве у него нет надежды на то, чтобы достойным образом заполучить желанную красавицу, Жамбот умыкнул свою возлюбленную, уведя ее из-под носа у влиятельного дворянина. Согласно традиции, такой поступок был дерзким вызовом, и противная сторона посчитала это непростительным оскорблением чести, и его можно было искупить только кровью. Однако противник предпочел не открытый поединок, а коварное убийство ночью из-за угла. Тем самым младший брат согласно обычному праву не только получал основание отомстить, но даже оказывался обязанным сделать это как долг чести. Только учет такой информации позволяет получить более полное представление обо всей цепи событий, а заодно и понять причину столь необычной реакции матери братьев Куш-

ха на их гибель. В противостоянии Жамбота Кушха и владельца из рода Тохтамыш стояли, с одной стороны, оскорбленное дворянское достоинство, а с другой – право человека на собственный жизненный выбор. В этом конфликте твердость духа и непреклонность в исполнении долга были своей ценою выше жизни, а плач и причитания означали бы не что иное, как признание поражения, и это бы значительно принизило социальный статус обоих братьев. Поэтому поступок матери обусловлен отнюдь не фанатической приверженностью косной традиции, а верностью традициям и нравственным превосходством над самовластием. Все это не может быть со всей ясностью воспринято без учета предыстории событий, которая описана в предании и которая не отражена в песенном тексте.

Одно из редких исключений, когда в содержании песни представлено вполне законченное повествование, причем в художественном отношении настолько целостное, чтобы не возникало необходимости в прозаическом дополнении его новой информацией, это запись «Песни об Андзоре Могушем» [НПИНА 1986: 119–122]. В ней представлено весьма подробное описание всех значимых явлений, которые имеют отношение к происшествию – от выезда героя в поход до его гибели в результате предательства коварного спутника-оруженосца. В информативном и художественном отношении текст настолько самодостаточен, что необходимость прозаического компонента отпадает, и это в полной мере оправдывает отсутствие предания, сопровождающего песню.

В тех же случаях, когда в цикле песня представляет собой выраженную эмоциональную реакцию на явление, а при этом ее текст не представляет последовательного изложения событий, характер повествования оказывается более сложным, а отношение между прозаическим текстом предания и поэтическим остается актуальным. Они складываются из отдельных фрагментов наподобие смальты в мозаичном рисунке, причем его компоненты могут быть в семантическом отношении сравнительно автономными и связываться в единый текст общностью темы и приемами звуковой организации, но далеко не всегда – путем последовательного изложения событий.

В данном отношении примечателен цикл «Бахчисарайская битва», посвященный походу кабардинской конницы на столицу Крымского ханства (см. Приложение № 2). Достоверных сведений, подтверждающих подлинность описываемых событий, фактически не имеется, но у Ш.Б. Ногмова есть замечание о том, что упоминаемый в данной песне герой Андемиркан (Хайдемирхан) принимал участие в походах князя Беслана Тучного [Ногмов 2020: 161], с которым он впоследствии вступил в жестокое противостояние. Одним из таких походов могло быть нападение на Крымское или же Астраханское ханство. Текст же песни представляет своей структурной организацией типичный образец произведений указанного нами характера. Почти каждый стих или двустихие – это не что иное, как фраза, образующая относительно законченный фрагмент из общей картины большого сражения, при описании которого нередко даются характеристики воинам, принимавшим участие в кампании.

Особых пояснений требует уже первый стих песенного текста: «Его белого коня большого на палубе большого корабля перевозят». В предании сообщается, что все участники похода ездили на белых конях, и это неслучайно отражено в указании масти коня предводителя войска, оно же повторяется и в другом фрагменте текста песни. Наряду с этим упоминания корабля, а в следующем стихе – «верховий глубоких ущелий» подтверждают информацию, содержащуюся в сказании: маршрут похода пролегал туда и обратно по хребтам лесистых гор западного Кавказа, а далее через Керченский пролив, который преодолевался на «больших кораблях». Далее скупыми, но выразительными мазками дается фрагмент-характеристика предводителя похода, который был избран с согласия всего народа и который оказался достойным предводителем, стратегом, умеющим

добиться победы и сохранить жизни соратников. Он и сам проявил высокие воинские качества и богатырскую силу. Следующий фрагмент-смальта – это столь же лаконичное и яркое описание торжества победителей. Наряду с этим упоминается внушительная величина города и неприступность крепости Бахчисарая («о семи углах»), а также бесславный конец ненавистного хана, на которого победители готовы надеть «семь железных оков», что призвано стать символом полного унижения побежденного. Завершает мотив торжества победы указание на бесславную участь ханской дочери, некогда спесивой и от этого безмерно разборчивой в женихах: ей теперь вместо капризов при выборе ныне остается только рыдать «на своей золотой тахте», ибо свататься к ней уже никто не захочет.

Наконец, чтобы завершить песню на мажорной героической ноте, упоминается поступок славного наездника Андемиркана, героя внушительного цикла сказаний и песен; в данном случае он персонаж второго плана, который намерен прорваться в сражении к «белой большой мечети» только ради удалства, хотя в этом нет уже особой стратегической необходимости. Как известно, в сознании средневекового воина-наездника не настолько бывает важна практическая целесообразность того или иного действия, насколько достойным признается проявление задора, лихости, этакое «безумства храбрых». Фрагмент песни наглядно свидетельствует, что для рыцарского сознания это не менее важно, чем даже общий положительный исход предприятия. Более того, подобное удалство придает всей картине баталии особую выразительность и художественное совершенство.

Как характерно, и в данном случае отдельные фрагменты не всегда выстраиваются в соответствии с логикой последовательно происходящих событий. Так, упоминание о белых конях, «больших кораблях» и хребтах лесистых гор с бездонными ущельями могут иметь отношение как к началу предприятия, так и к его финальной стадии, когда участники похода возвращаются с богатой добычей. Установить место явления в структуре линейного времени возможно только по тексту предания. Стих, упоминающий об избрании Татлостана предводителем, с которого, возможно, пошло возвышение рода княжеской династии его имени, по времени должен был предшествовать самому походу, а упоминание о его личных достоинствах и вовсе стоит вне временной канвы эпического повествования. Так же мозаичны фрагменты трех разных эпизодов о ходе и результатах сражения: кандалы, предназначенные для хана, участь горделивой ханской дочери и удалство наездника Андемиркана.

Однако, что характерно, сочетание различных относительно автономных фрагментов песенного текста складывается в единое художественно организованное целое, и это происходит отчасти благодаря характерным «скрепам – звуковой организации текста, частом использовании аллитерации, ассонанса, повтора слов, словосочетаний или звуковых комплексов. Но в значительной мере единство текста обеспечивается благодаря тому, что прозаическое сказание позволяет легко получить целостное представление о сути совокупного употребления указываемых приемов. Что при этом важно заметить, в стилистике мелодического строя и поэтическом языке песни устойчива атрибутика, типичная для героического эпоса как жанра. Это и величавая торжественность мелодии, и употребительность типичных эмоционально окрашенных ритмизирующих слов, и предметная атрибутика, и масштабность описаний и отдельных предметов, и гиперболические характеристики коня, корабля, физической мощи самого героя и пр. Важны также акценты, расставляемые при наделении объектов эпитетами (*большие белые кони, палуба большого корабля, бездонность ущелий, внушительный вид Бахчисарая с добротными строениями и крепостью «о семи углах»* и пр.). Мы вправе признать, что со всей очевидностью в песнях данного типа внимание концентрируется исключительно на социально важных и эстетически значимых явлениях действительности. В данном случае в центре внимания певца завершившийся поход,

венчаемый величальной песней, которая должна увековечить в народной памяти важное событие и его участников.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в данном ряду ограниченное число циклов посвящается событиям, имевшим благополучный исход. К произведениям данного рода можно отнести также песни «Каракашкатауская битва», «Бзюкская битва» и некоторые другие. В их числе песня из цикла, посвященного Азепшеву сыну Гудаберду. Текст ее во всех известных вариантах так же мозаичен, как и выше рассмотренный, и он так же требует расшифровки с помощью предания, без чего многие важные эпизоды, упоминаемые в песенном тексте, не могут быть объяснены и поняты слушателем. Так, например, примечательно следующее двустишие в начальной части текста: «Дариихум и быдэр зи джанэ, / Урыху и банэр зи гьуэгу» – *Прочный белый шелк его сорочка, / <Через> Урухской <поймы> колючки его дорога*. Только из текста предания мы можем понять, что речь идет о том, что герой, скрываясь от возможных преследователей, бежал по бездорожью и пробирался через колючий кустарник, который изодрал его одежду. Следующие два стиха развивают тему побега и ненавязчиво раскрывают его причину: *По колючкам урухской поймы я тропу прокладываю, / Чтобы не стать доносчиком, я родину покидаю*. Снова объяснение песенного текста заложено в предании: герой стал очевидцем преступления, но поскольку доноительство почиталось постыдным занятием, недостойным истинного наездника, герой предпочел добровольное изгнание, тем более, что подозрение падало на него самого.

Далее в тексте песни следует небольшая тирада, будто проливающая свет на событие, но при этом не раскрывающая сути до конца: *Не убивавшего князя, меня князеубийцей нарекают, / Относительно того, кто князя убил, мои глаза были грешны (т.е. я видел того, кто убил князя), / Глаза хоть и грешны, но руки непричастны... / Руки непричастны были, да язык мой не выдает... / Чтобы не выдать <виновного>, я родину покидаю...*

Фраза «*Чтобы не выдать <виновного>, я родину покидаю*» приводится в тексте песни троекратно, тем самым акцентируя внимание на важности этих слов и на том, какой достойный выход нашел герой в столь сложной ситуации. В то же время она привносит в текст песни элемент переживания, т.е. лирики. Это органически вплетается в героико-эпический текст, как бы предвосхищая перенос внимания на типологически новое явление, лирическую песню, которая подспудно тяготеет к центру в иерархии фольклорных жанров.

Следующий тип песен представляют произведения, в которых значительное внимание обращается уже не только на действия персонажей, но также и на внутренние переживания героя. Иными словами это песни, которые еще сохраняют формально родовые признаки героического жанра, но в лексике и стилистике откровенно тяготеют к настоящей лирике. Так, фактически идентичен характер исполнения – партия солиста, содержащая всю семантически значимую вербальную часть песни, и хоровое сопровождение, традиционно образующее основную мелодическую линию, исполняемую без употребления семантически однозначных слов (партия «ежбу»). Как в мелодике, так и в предметной атрибутике еще могут доминировать мотивы, характерные для героических песен. Но наряду с ними усиливаются такие характерные для лирики явления, как протяжность мелодии, частое использование повторов слов и сочетаний, акцент в словоупотреблении на формы слов с уменьшительно-ласкательным значением, внимание к внутреннему состоянию и переживаниям героев или фактическое появление лирического героя как значимой фигуры.

В данном ряду наибольшее внимание привлекают циклы, в центре внимания которых стоят не только воины-наездники, но и женщины – возлюбленные героев или же их супруги. При этом песня может быть посвящена мужчине и даже прямо адресована ему. Но сложена она от лица женщины, хотя традиционно, как и все

героические песни, исполняется мужским коллективом. Один факт присутствия в поэтическом тексте женских персонажей уже располагает к проникновению в лексику и стилевую ткань песен мощных мотивов лирического плана. Эта тенденция усиливается в случаях, когда, в предании прямо указывается, будто песня сложена женщиной, хотя в некоторых случаях велика верочность, что ее сложили профессиональные песнетворцы-джегуако, но не от своего, а именно от ее имени. Резонно видеть в этом усиление фактора художественной условности и такого глубоко эстетического феномена как лирический герой. Таковы получившие широкое распространение циклы о Гошемахо, о Куле-красавице, о Хатхове сыне Магомете. Многие из них были основательно охарактеризованы в трудах З.М. Налоева как песни очистительного характера (Налоев 2009: 47–108, 144–159), поэтому данное обстоятельство избавляет нас отчасти от необходимости подробно характеризовать их содержание и эстетические особенности. Между тем, поскольку нас интересуют аспект эволюции поэтического сознания и формальные особенности его отражения в поэтическом тексте, обратимся к рассмотрению одного из типичных циклов данного вида, о Магомете, сыне Хатха (Приложение № 3).

Чтобы прояснить содержание песни, потребуется, как и в предыдущих случаях, обратиться к сопровождающему ее преданию. Согласно содержащейся в нем информации, молодая жена славного наездника Магомета Хатхе и его младшая сестра, вышедшие со двора, заметили на противоположном берегу реки всадника, и девочка шутя, спросила, кем бы хотелось иметь того всадника, если он напрямиком, не ища броду, переправится через горный поток. Невестка, узнавшая в наезднике своего мужа, и не подумала, что сестра не узнала своего брата, поэтому только усмехнулась и сказала, что она довольна тем, каковым он ей приходится. Девочка, не узнавшая брата, поняла эти слова превратно, пожаловалась своей матери, и та, не объясняя причины, велела своему сыну отправить невестку в родительский дом. Спустя много времени после этого случая, Магомет во главе партии наездников был вынужден остановиться среди ночи возле какого-то селения, и он отправил двоих своих спутников на поиски приюта или продовольствия. Посланные, подойдя к крайнему дому, услышали красивое пение, доносящееся оттуда, подобрались к окну, прислушались и установили, что это изгнанная жена их предводителя сочиняет песню-сетование о своей горькой доле. Возвратившись обратно, они настояли на том, чтобы Магомет сам восстановил справедливость и возвратил безвинно страдающую женщину. Таково, согласно преданию, происхождение цикла.

По многим внешним признакам песня весьма характерна как явление промежуточного типа между традиционной героической и лирической песней. Чтобы удостовериться в этом, достаточно обратить внимание на то, как органично в тексте, переведенном нами, сочетается предметная атрибутика той и иной разновидностей песни. С одной стороны налицо атрибутика сурового воинского лексикона: *волк удачливый, мерин могучий, кольчуга в свинцовых гвоздях (кольчуга, усеянная застрявшими в ней свинцовыми пулями как знак доблести, участия в многих сражениях), герой, легко переправляющийся через Волгу в пору ее разлива (в приложении они выделены подчеркиванием).*

Порою в одной строфе с этими атрибутами героико-эпического стиля и соответствующей лексики, а наряду с этим и в смежных строках соседствуют выражения, из иного семантического и стилевого ряда, лирические сентенции, передающие переживания несчастной оклеветанной женщины, страдающей безвинно (выделено курсивом). Кроме того, каждую поэтическую строфу завершает рефрен в два поэтических стиха риторическим обращением к герою песни с подлинно лирическими излияниями. Характерны иносказания, которые становятся понятными при обращении к содержанию предания. Так, неоднократное употребление слова «белый» в разных контекстах имеет общее позитивное содержание, но в каждом

случае наполняется своими особенностями. В контексте фразы «Его мать старая белоснежноволосяя...» корень *бел-* свидетельствует о том, что мать героя велела сыну прогнать невестку не по своему злому умыслу, как это явствует и в предании. Тот же корень в эпитете «*белоснежногрудая*» – это указание на безвинность изгнанной молодой женщины. Когда же *белый* является обозначением масти коня, это становится и способом величания самого наездника. Примечательно, что в тексте песни не находится слов прямого осуждения ни старой матери, ни неразумной юной золовки, которая превратно поняла реплику невестки, что явилось причиной многих страданий. Заслуживает быть отмеченным и то обстоятельство, что роль глагола в песенном тексте значительно более скромна, если сравнивать с текстами типичных героических песен. Это приводит к ослаблению динамики и к выдвиганию на передний план статики и описательности, что открывает перспективы для усиления лирических мотивов как в мелодике, так и в вербальном компоненте. Как очевидно, лексика песенных текстов в немалой степени зависит от конкретной темы, однако в данном случае огромную роль играет и традиция. Именно указанный фактор удерживает многие циклы, состоящие из сочетания песни и предания, в русле канонов давно сложившейся поэтики эпоса, хотя в плане содержания ни песня, ни предания уже не соответствуют прежним канонам героико-эпической поэтики. В лексику, стилистику и мелодику все настойчивее вторгаются атрибуты набирающего силу лирического жанра, и их количественное накопление призвано со временем открыть путь к выходу в центр внимания мотивов сугубо лирических и бытовых.

Наши наблюдения не могут претендовать на установление всеобщих закономерностей эволюции поэтики эпического песенного текста. Однако даже при всей ограниченности рассмотренного материала они позволяют установить основной вектор поступательного развития таких важных факторов как действие и описание в произведениях жанрового образования, которое принято обозначать сочетаниями *историко-героический эпос* или *младший эпос*.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Все тексты взяты из издания «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» (НПИНА). При этом мы считали достаточным для раскрытия избранной темы привести только русский перевод, в основе которого лежат тексты из указанного источника для большей наглядности тех особенностей, на которых мы акцентируем внимание, некоторые фрагменты текста мы позволили себе перевести заново, не нарушая при этом принципов, принятых авторами перевода в источнике. Также мы сочли возможным опустить в приводимых текстах несмыслонесущие слова, которые в источнике несут функцию ритмизации или эмоциональной окраски речи и поэтому не имеют существенного значения для решения поставленной нами конкретной задачи.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1. Стования Боры Могучего

– Бора, Бора! – говоря, ввечеру кот-то меня кличет.
Этот, меня окликнувший, на кургане мне встречу назначает.
– Моего коня белого большого выводите, – говорит, –
и моим золотым седлом седлайте...
Мою бурку серую к седлу приторачиваю,
на своего коня белого большого сажусь...
К Харама-горе подъезжаю, со своего коня белого большого
спешиваюсь...

Мою бурку серую расстилаю, стрелы дважды по девять не нее бросаю.
Чинары крепкой палочки когда строгаю, две стружки
одна на другую падают...
Рассвет настает, и какое-то темное множество приближается...
Это темное множество пропускаю, а там темное одинокое явилось...
Его я окликаю – не оборачивается...
я лук натягиваю и по левую сторону от себя его сваливаю...
– Голову сниму, – решив, когда подхожу,
широко открытыми глазами на меня он смотрит...
В него я всматриваюсь – а это мой сын единственный, оказывается.
(НПИНА III, 2, с. 344–347).

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2. Песня о Бахчисарайской битве

Его белого коня большого на палубе корабля большого перевозят...
Добро его везущие верховья ущелья глубокого утаптывают...
Всенародный сход собирается и Татлостана нашим предводителем <избирает>...
Его бравадные слова вдохновляли всадников, павших духом ...
Наш Татлостан горазд возвращать своих соратников домой без потерь...
Концы самого тугого лука он силой своих рук воедино сводил...
Шатер его ветрами суровыми продувается...
Бахчисарай в ту пору о семи углах был...
Эти семь оков на хана толстого недоброго наденьте...
Хана недоброго дочь Кустахан прекрасная, что в женихах разборчива была,
рыдает на тахте золотой восседая...
Воинство на белых конях с полуострова выезжает...
<Пусть проку от этого и не будет, но к той белой большой мечети я пробьюсь!> –
заявил Андемиркан.
НПИНА III, 1, с. 51–54.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 3. ПЕСНЯ О ХАТХЕ МХАМАТЕ

Когда мы его <в поход> отправляем, он волк удачливый,
Когда он возвращается – для нас радость двойная была...
Кто же он сам, если спросишь, то это Хатха предводителя сын Мхамат...
Если бы <Бог> тебя мне хоть на один день вернул, дети голые приоделись бы...
(После каждой мелострофы два последних стиха повторяются рефреном с некоторым варьированием лексики. В нашем переводе мы это обозначили далее многоточием в угловых скобках)

Мерин могучий цвета бузины был,
Его кольчуга в свинцовых гвоздях ...
<...>
Его *мать старая белоснежноволосяя*...
Его *супруга добрая белоснежногрудая*...
<...>
Его *сестричка малая доносчица*...
Его *супругу добрую* от него отлучают...
<...>
Для него ребрышки вяленые приберегают...
Для него медовые напитки выдерживают...
<...>
Индыла великого глаз пучится (т.е. Индыл, река Волга, разлился вовсю)...
<Он же легко переправляется и табуны пригоняет...

<...>

Его *белый конь* *искоса* *выглядывает*...

Сам он на свою супругу не оглянется...

<...>

...У его *белого коня* *шелк-сырец* *густая грива*...

Его кольчуга в свинцовых гвоздях...

<...>

Его *белый конь* на вершинах горных гуляет (букв.: ходит)...

Сам он там размышляет, где ходит...

<...>

Пусть бы ты меня в свой дом не впустил...

Пусть бы в псарню свою впустил...

<...>

Ночь настанет – я гыбзу (песню плачевую) сочиняю.

День настанет – я в тревоге маюсь...

У той, что одинока, что за радость,

Хатха предводителя сын наш Мхамат!

Если бы <Бог> тебя мне хоть на один день вернул, я бы тебя в белошелковые постели укладывала...

НПИНА IV, с. 59–67.

Список источников

Алиева 1969 – *Алиева А.И.* Поэтика нартского эпоса адыгов // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. М.: Наука, 1969, с. 309.

Алиева 2019 – *Алиева А.И.* Героический эпос адыгских народов. Адыгский нартский эпос. / А.И. Алиева. Адыгский героический эпос. Сказка. Текстология. Типология. Семантика. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 736 с.

Гутов 2019 – *Гутов А.М.* Песня балладного типа в адыгском историко-героическом эпосе // Вестник Адыгейского государственного университета. «Филология и искусствоведение». Майкоп: АГУ, 2019. С. 123–128.

История адыгейского народа, составленная по преданиям кабардицев Шора Бекмурзин Ногмовым. // *Ногмов Ш.Б.* Исторические и филологические труды, в 4 томах. Нальчик: КБИГИ, 2020. Т. 1. С. 161.

Налоев 2009 – *Налоев З.М.* Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 2009. 656 с.

НПИНА 1986 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 1. Под ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1986. 264 с.

НПИНА 1990 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 2. Под ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1990. 488 с.

НПИНА 2018 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. IV. Ч. 1–2. Под ред. Е.В. Гиппиуса. Нальчик: КБИГИ, 2018. 530 с.

References

ALIEVA A.I. *Pojetika nartskogo jeposa adygov // Skazanija o nartah – jepos narodov Kavkaza* [Poetics of the Nart epic of the Circassians // Tales of the Narts – the epic of the peoples of the Caucasus.]. Moskva: Nauka, 1969. P. 309. (In Russian)

ALIEVA A.I. *Geroicheskiy jepos adygskih narodov. Adygskiy nartskij jepos / A.I. Alieva. Adygskiy geroicheskiy jepos. Skazka. Tekstologija. Tipologija. Semantika. Pojetika* [Heroic epic of the Adyghe peoples. Adyghe Nart epic. / A.I. Aliyev. Adyghe heroic epic. Story. Textology. Typology. Semantics. Poetics]. Moskva: IMLI RAN, 2019. 736 p. (In Russian)

GUTOV A.M. *Pesnja balladnogo tipa v adygskom istoriko-geroicheskom jepose // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. «Filologija i iskusstvovedenie»* [Song of the ballad

type in the Adyghe historical and heroic epic // Bulletin of the Adyghe State University. "Philology and Art Criticism"]. Majkop: AGU, 2019. P. 123–128 (In Russian)

NOGMOV SH.B. Istorija adyhejskogo naroda, sostavlennaja po predanijam kabardicev Shora Bekmurzin Nogmovym. // Nogmov Sh.B. Istoricheskie i filologicheskie trudy, v 4 tomah. [The history of the Adykhean people, compiled according to the legends of the Kabardians by Shora Bekmurzin Nogmov. // Nogmov Sh.B. Historical and philological works, in 4 volumes]. Nal'chik: KBIGI, 2020. T. 1. P. 161 (In Russian)

NALOEV Z.M. Jetjudy po istorii kul'tury adygov. [Etudes on the history of the culture of the Circassians] Nal'chik: Jel'brus, 2009. 656 p. (In Russian)

Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov. T. III. Ch. 1. Pod red. E.V. Gippiusa. [Folk songs and instrumental tunes of the Circassians. T. III. Part 1. Ed. E.V. Gippius]. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1986. 264 p. (In Russian and in Kabardino-Circassian)

Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov. T. III. Ch. 2. Pod red. E.V. Gippiusa. [Folk songs and instrumental tunes of the Circassians. T. I, II. Part 2. Ed. E.V. Gippius]. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1990. 488 p. (In Russian and in Kabardino-Circassian)

Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov. T. IV. Ch. 1–2. Pod red. E.V. Gippiusa [Folk songs and instrumental tunes of the Circassians. T. IV. Part 1–2. Ed. E.V. Gippius] Nal'chik: KBIGI, 2018. 530 p. (In Russian and in Kabardino-Circassian)

Информация об авторах

А.М. Готов – доктор филологических наук, профессор;

Л.А. Готова – кандидат филологических наук, ЧИХ.

Information about the authors

A.M. Gutov – Doctor of Philology, Professor;

L.A. Gutova – Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher.

Вклад авторов: Авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 30.09.2022; одобрена после рецензирования 06.10.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 30.09.2022; approved after reviewing 06.10.2022; accepted for publication 01.12.2022.