

Научная статья

УДК 398.8+ 398.22

DOI: 10.31007/2306-5826-2021-4-1-51-56-64

## ОБРАЗ И СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЕРОИЧЕСКОЙ ПЕСНИ В АДЫГСКОМ ЭПОСЕ

*Адам Мухамедович Гутов<sup>1</sup>, Ляна Адамовна Гутова<sup>2</sup>*

<sup>1,2</sup> Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук». Нальчик, Россия

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

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

© А.М. Гутов, Л.А. Гутова, 2021

**Аннотация.** В статье рассматривается характер построения песенного текста в младшем эпосе адыгов (черкесов). Предпринята попытка установить характер связи цикла из сказания и песни о наезднике Гудаберде из рода Азепш с реальной действительностью и, опираясь на это, определить место вероятного события, а также ориентировочное время возникновения произведения. Отмечаются структурные связи песни и сопровождающего ее предания, жанровые особенности создания художественного образа, поэтического языка и системы звуковой организации художественного текста. В частности, определяется роль предания как источника информации, которое избавляет эпического певца от обязательности соблюдения последовательного изложения событий, что позволяет сконцентрироваться на их эмоционально-эстетической оценке. Также на конкретных примерах устанавливаются особенности связи плана выражения с функциями и содержанием. Устанавливается роль таких приемов версификации как аллитерация, анафора, параллелизм, пантумная композиция. Рассмотрение эпического текста в комплексе всех его составляющих позволяет заключить, что достаточно выраженная функциональная дифференциация между прозаическим сказанием и песней способствует созданию подлинно художественного поэтического текста.

**Ключевые слова:** эпический цикл, функция, структура, аллитерация, пантум, параллелизм, суггестия

**Для цитирования:** Гутов А.М., Гутова Л.А. Образ и структурные особенности героической песни в адыгском эпосе // Вестник КБИГИ. 2021. № 4-1 (51). С. 56–64. DOI: 10.31007/2306-5826-2021-4-1-51-56-64

Original article

## THE IMAGE AND STRUCTURAL FEATURES OF THE HEROIC SONG IN THE ADYG EPOS

*Adam M. Gutov<sup>1</sup>, Lyana A. Gutova<sup>2</sup>*

<sup>1,2</sup> 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

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

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

© А.М. Gutov, L.A. Gutova, 2021

**Abstract.** The article discusses the nature of the construction of a song text in the younger epic of Adygs (Circassians). An attempt was made to establish the nature of the connection of the cycle from the legend and songs about Gudaberд's rider from the genus Azeps with real reality and, relying on it, determine the place of likely event, as well as the approximate time of the work. The structural links of the song and the accompanying legend, the genre features of creating an artistic image, poetic language and the system of sound organization of artistic text are noted. In particular, the role of legend as a source of information is determined, which eliminates the epic singer from the obligation to comply with the consistent presentation of events, which allows to concentrate on their emotional and aesthetic assessment. Also on specific examples, the features of the connection of the expression plan with functions and content are established. The role of such versification techniques as alliteration, anaphora, parallelism is established, the pantum composition. Consideration of the epic text in the complex of all its components allows to conclude that a fairly pronounced functional differentiation between the prosaic legend and the song contributes to the creation of a truly artistic poetic text.

**Keywords:** epic cycle, function, structure, alliteration, pantum, parallelism, suggestion

**For citation:** Gutov A.M., Gutova L.A. The image and structural features of the heroic song in the Adyg Epos. Vestnik KBIGI = KBIHR Bulletin. 2021; 4-1 (51): 56–64. (In Russ.). DOI: 10.31007/2306-5826-2021-4-1-51-56-64

Отсутствие концевой рифмы, характерное для традиционной адыгской народной песни, изначально стимулирует насыщение стиха приемами звуковой организации поэтического текста. Это успешно замещает и ритмообразующую функцию рифмы, и ее эстетическую роль. Естественно, при том, что это носит характер общей закономерности, в каждом конкретном случае структура текста и его образная система имеют свои отличия, обусловленные темой и ситуацией отраженной в песне. В данном плане считаем интересным рассмотреть один из довольно популярных и в художественном отношении развитых циклов, песню и сказание о герое Гудаберде, сыне Азепша. Он был довольно популярен в Кабарде, и только в фонотеке ИГИ КБНЦ РАН имеется более десятка звукозаписей – песни вместе с сопровождающим ее преданием, только песни или только предания (некоторые из записей повторные у тех же исполнителей). Впервые полный цикл был записан А.Т. Шортановым в экспедиции 1949 г. в исполнении Аслангери Кушхабиева (85 лет) в с. Арик Терского р-на КБАССР [ФАИГИКБНЦРАН: м/касс. 447/10]. Впоследствии песня и предание записывались несколько раз. Тексты от разных информантов весьма близки между собой, Это объяснимо тем, что бытование цикла локализуется в Кабарде, в отличие от большинства произведений, которые предположительно возникли не позднее конца XVIII в. Это свидетельствует о вероятно близком общем источнике имеющихся записей, поэтому мы не считаем необходимым обращаться ко всем материалам, достаточно использовать те, которые являются наиболее полными с точки зрения словесного искусства и представляют интерес для раскрытия темы настоящего исследования.

Но прежде, чем приступить к анализу поэтического текста, нам придется изложить некоторые общие суждения и основные опорные моменты предания, так как по стержневой практической функции оно представляет собой объяснение ситуативного контекста возникновения песни. По данной причине предание порою содержит такие важные подробности, знакомство с которыми обязательно для полноты восприятия текста песни. А.А. Максидов отмечает, что род, к которому принадлежит герой песни и предания, относится к знатному аристократическому разряду уорк-диджинуго. В первой половине XIX в., клан Азепш владел селением на правом берегу Терека, хотя ни большими богатствами, ни сильным влиянием в обществе его представители не обладали. Их родовое селение просуществовало до середины XIX в., сами они являлись вассалами князей рода Татлостан. Родоначальником фамилии А.А. Максидов считает некоего Азапша, а время его жизни датирует серединой XVIII в. [Максидов 1997: 78–287]. Судя по таким отдельным

атрибутам как упоминание Крымского ханства, лук и стрелы как оружие, цикл возник по мотивам событий, произошедших никак не ранее середины XVIII в., когда лук со стрелами как метательное оружие было в широком употреблении, а Крымское ханство еще не было присоединено к Российской империи. Поскольку циклы подобного рода возникают по горячим следам событий, в указанную исследователем пору жил не сам родоначальник, а герой песни, Гудаберд из рода Азепша. Более верных ориентиров ни в самом цикле, ни в иных материалах не имеется, однако указанные атрибуты устойчиво присутствуют во всех записях песни и сказания. Изложенного достаточно, чтобы несколько «удревнить» время жизни и легендарного Азепша и, соответственно, Гудаберда, который представляет более младшую ветвь в родословном древе фамилии. Если даже допустить, что герой не отдаленный потомок Азепша, а его родной сын (что вряд ли вероятно, поскольку фамилией часто могло стать имя более отдаленного предка, а не отца), то сам родоначальник должен был жить гораздо раньше времени, указанного А.А. Максидовым. В данном случае выражение «Азэпш и кьэ» – «Азепшев сын» означает, в соответствии с традиционной формой идентификации, не что иное, как принадлежность героя к роду Азепш, но не указание на отца.

Событийная основа цикла в наиболее исчерпывающей полноте отражена в публикации Зарамука Кардангушева, неутомимого собирателя, знатока и уникального исполнителя произведений адыгского фольклора [Адыгэ уэрэдыжхэр 1979: 177–183]. В изложенной им версии предания, как и практически во всех известных вариантах, все началось с того, что князь из рода Татлостан начал домогаться интимных отношений с молодой невесткой из уоркского (дворянского) рода Тхипце, женой его же вассала. Когда владелец стал проявлять чрезмерную настойчивость, женщина поведала об этом своему мужу. Тот, не долго думая, заманил любвеобильного князя в глухой лес и со своими братьями там с ним и расправился. Гудаберд Азепш, возвращавшийся тем лесом из похода, оказался невольным очевидцем этой сцены. Надо заметить, что согласно обычному праву адыгов, убийство князя признавалось одним из самых тяжких преступлений. Даже в случае, когда вся вина фактически лежит на убитом, чаще всего такое деяние каралось смертью, причем не всегда одного только князеубийцы. Об этом свидетельствуют достоверные сведения: «...по кабардинскому обычному праву лицо, покушавшееся на жизнь князя, будет непременно истреблено с целым семейством» [Леонтович 1882: 184]. С другой стороны, согласно неписаному кодексу чести, доносительство считалось таким постыдным делом, что ни один уорк, да и всякий уважающий себя член общества, не стал бы ни при каких обстоятельствах выдавать чужую тайну. Поэтому герой дал обет молчания и строго держал слово. Однако ситуация сильно усложнилась тем, что в округе стали упорно распространяться слухи, будто только такой дерзкий наездник как Азепшев сын Гудаберд мог решиться поднять руку на князя. Гордый воин не мог опуститься до оправданий и объяснений, тем более, до раскрытия вверенной ему тайны. И когда атмосфера достигла определенного накала, он решил покинуть родину. Но в тот момент у него не было такого надежного коня, который смог бы преодолеть предстоящую долгую дорогу, и он нашел выход – обратиться к своему верному другу, осетину из рода Кобан, который без лишних расспросов предоставил ему породистого скакуна «кобановского белого коня». Вначале, видимо, Гудаберд надежно спрятал своих двух сестер, затем сам отправился в добровольное изгнание в ханский Крым, где никто не стал бы его искать.

На новом месте он, человек расторопный, умный и благородный, быстро завоевал признание окружающих. Со временем его авторитет в обществе стал настолько высоким, что ни одно важное дело в обществе не решалось без его ведома, совета или прямого участия. Это задевало самолюбие местной элиты, и некоторые горячие головы задумали расправиться с чужаком, пришедшим неведомо откуда и вознесшимся выше коренных жителей. Однако один мудрый уважаемый человек

из их же среды, узнав об этом, призвал к себе заговорщиков и подсказал им, как, не проливая кровь столь достойного человека, можно легко избавиться от него. Просто отныне надо называть его не по имени, а словом «гость», и тогда он, человек достаточно разумный, сам покинет этот край. Так оно и получилось: когда каждый при встрече начал называть его гостем, Гудаберду несложно было понять, что здесь хотят от него избавиться. Но не мог настоящий наездник в такой ситуации покинуть принявшее и отвергающее его общество с опущенной головой, как побежденный. И он нашел способ удалиться, но с достоинством.

В том краю был обычай – в определенный день в году устраивать большие празднества с состязаниями, на которых победителю преподносился в награду напиток в золотой чаше с бриллиантами, чаша эта была местной реликвией, которой очень дорожили. Такой день был уже близок, и герой дождался его, принял участие в состязаниях, где с блеском одержал победу. Как и положено в соответствии с обычаем, победителя были вынуждены чествовать и преподнести ему ритуальный напиток. Гудаберд принял напиток, поблагодарил присутствующих за оказанное ему гостеприимство и устроенный праздник, произнес тост, соответствующий случаю, выпил содержимое чаши, но затем вместо того, чтобы вернуть ее хозяевам, пришпорил коня и поскакал прочь, унося реликвию с собой, как трофей.

Легко уйдя на резвом скакуне от погони, он преодолел путь до Кабарды и возвратился на родину. Сначала он вернул коня своему другу-осетину, а в благодарность подарил ему привезенную с собой драгоценную чашу. Затем герой направился ночью в гостиный дом, хачеш, братьев Тхипце и заявил им, что, покрывая их, он столько лет скитался добровольно на чужбине, но теперь обстоятельства вынуждают его возвратиться домой и переложить на них самих тяжкий груз; пусть они возьмут на себя собственное бремя и сами решают, как быть дальше. Братья между собой не нашли иного выхода, кроме как поступить с ним так же, как с князем. Но вовремя предупрежденный Гудаберд успел сбежать от них и той же ночью объявился прямо в хачеше самих Татлостановых. Гость, если даже он кровный враг, являлся персоной священной, и трогать его хозяева не решились. Сам же он не нарушил своего обета, а вместо доноса или пространных объяснений спел сложенную им очистительную песню, из содержания которой было очевидно, что он не виновен. Она выполнила свое назначение, так как вера в слова, вложенные в песенный текст, была незыблемой. Однако и тайна князеубийства оставалась нераскрытой. На вопрос старейшины рода Татлостан относительно того, что тому известно о гибели князя, герой посоветовал тут же наутро объявить всенародный сход по случаю раскрытия тайны князеубийства: по тому, кто не явится, и можно будет определить убийцу. Так и было сделано, но Тхипцевы еще ночью собрали свои пожитки и к тому времени успели скрыться со всей семьей.

Из нескольких вариантов песни мы выбрали один, который в поэтическом отношении наиболее предпочтителен своей художественной завершенностью. Он напечатан в сборнике народных песен, составленном З.П. Кардангушевым с подробными комментариями и указанием учителя, от которого был усвоен текст (Мыша Кардангушев, старший брат составителя и певца [Адыгэ уэрэдыжкхэр 1979: 50–52, 177–183]. Еще один вариант, к которому мы будем обращаться, был записан в 1965 г. с голоса потомственного носителя фольклорной традиции Амирхана Хавпачева и опубликован в многотомном музыкальном академическом издании [Народные песни... 1990: 360–363]. Расхождения между ними незначительны, как, впрочем, и с другими записями (главное различие в полноте текста и музыкальной фактуре).

Как это типично для песни с очистительной функцией, по форме ее текст представляет собой исповедальный монолог героя и преподносится от первого лица. Также характерно, что ритмико-интонационный остов образуется из полнозначных слов в сочетании с лексическими образованиями, призванными прежде

всего просто поддерживать заданный ритм, поэтому их семантика не всегда имеет существенное значение. Это порою звуковые комплексы наподобие «ой», «ой да», «гой еси» и т.п. в песнях восточных славян, хотя иногда такие «огласовки» также могут иметь выраженную эмоционально-оценочную окраску. Таковы, например, слова «махуэ» (махо – букв. *день, свет, счастье*), «мыгъуэ» (муго – букв. *несчастье, горе, неудача*), а также производные слова и звуковые комплексы от того и другого (в рассматриваемом тексте таков слово «сармахо»). Будучи употребительными в качестве ритмизирующих слов, они нередко привносят в контекст и часть своего автологического значения, но, возможно, и с новым акцентом. Здесь, слово «сармахо», несмотря на корневой аффикс –*махо*, обретает оттенок сожаления или сетования по поводу неблагоприятных обстоятельств, тем самым создавая общую минорную тональность.

Весь текст песни не представляет собой связного изложения событий. Он характеризуется мозаичным сочетанием отдельных эпизодов. Но даже в свете этого диссонансом звучит упоминание в первом стихе топонима: «Канжаловых стрел наконечники <громом> гремят...». Заметим, что «Къэнжал» / «Канжал» – адыгское название горы Кинжал в недалеке от самого Эльбруса: в той местности кабардинцы в 1708 г. нанесли крымскому войску сокрушительное поражение (документально подтвержденный исторический факт). Можно было бы предположить, что называние ее связано с тем, что герой принимал участие в данном сражении, однако вряд ли профессиональный воин бежал бы добровольно в страну, против которой он недавно воевал. Поэтому упоминание горы не имеет прямого отношения к данному сюжету. Скорее всего, событие, ставшее фактической основой цикла, или имело место во времена, когда память об этом сражении была еще свежа, или же данный топоним вошел в текст песни позже истории с убийством, как одно из следствий устного бытования. Данный стих, как и следующий за ним («С соколиным оперением стрелы летают») не связан прямо с содержанием ни песни, ни предания, если не считать в последующем упоминания Крымского ханства, куда герой ушел от преследования, чтобы, спустя время, вернуться домой. Полагаем, что оба поэтических стиха выполняют не информативную функцию, а роль своеобразного эмоционального камертона: то, что наконечники стрел издают грозный громовый гул, а их оперения – это соколиные перья, иносказательно указывает на богатырскую мощь, воинскую атрибутику и высокий статус хозяина. Все вместе представляет совокупность знаков особого социального положения героя, каковым и должен представляться в эпосе идеальный носитель рыцарского этикета. Заодно названные два первых поэтических стиха образуют параллельную конструкцию:

Канжальской стрелы головка <грозно> гремит –  
С соколиным опереньем стрелы летают [Адыгэ уэрэдыжьхэр 1979: 50].

По сути, раскрытие основной темы начинается со следующего и последующих стихов (приводим только семантически однозначные слова):

Дариихум и быдэри зи джанэ,  
Урыху и банэри зи гъуэгу...[Адыгэ уэрэдыжьхэр 1979: 50].  
Тот, у кого светлого прочного шелку сорочка,  
Тот, у кого <через> Урухские колючие <заросли> дорога...

Это конкретный фрагмент общей картины. Примечательна контрастная характеристика выделяемых предметов: *сорочка из прочного шелка* и *путь по колючему кустарнику*. Поймы рек северного склона гор Кавказа нередко зарастали такими густым лесом облепихи (высокого кустарника, покрытого острыми колючками),

что пробраться сквозь них оказывалось делом непростым, если выполнимым. И каким бы прочным ни был шелк, он всего навсего ткань, обреченная быть изодранной этими колючками. Отсюда несложно представить себе, что случилось с сорочкой из «светлого прочного шелка» после прохождения сквозь подобные заросли: казалось бы, яркого традиционного поэтического тропа в приводимой фразе нет, но при этом образ трудного пути весьма выразительный.

Обратим внимание на характерную насыщенность текста приемами звуковой организации. Обнаруживаются и аллитерация на звуки *-р-*, *б-*, дифтонг *-ху-*, повтор, а также позиционно обозначенный повтор притяжательного местоимения *зи* и звукового комплекса *-анэ-* в смежных строках (для наглядности все случаи использования приемов эвфонии выделены нами системой сходных обозначений). Также выразительна и локализация некоторых аллитерирующих звуков: созвучия на *-р-* и *-ху-* располагаются в начальной части первого и последующего стиха, образуя анафорическую пару, *б-* и комплекс *-эри* занимают стержневую позицию середины стиха, наконец близкие по звучанию слова «джанэ» в первом и «банэ» во втором стихе будто завершают целую систему эвфонии. Венчается архитектура стиха названной нами синтаксически параллельной конструкцией, образуемой при посредстве местоимения «*зи*». Подобными приемами объединяются фактически все 24 поэтических стиха песни.

В данном тексте примечателен еще один более пространственный фрагмент (также приводим только подстрочный перевод, который, надеемся, с очевидностью передает отмечаемую нами особенность оригинала):

Чтобы не доносить, я край свой покидаю...  
 Не убив князя, я получаю прозвание убиший князя...  
 <Относительно> убишего князя, **мои глаза повинны** (т.е., глаза видели)...  
**Мои глаза повинны** хотя, **рук моих вины нет**  
 (т.е., сам не причастен)...  
**Рук моих вины нет** хотя, язык мой не доносит...  
 <И> чтобы не доносить, край свой покидаю...

[Адыгэ уэрэдыжьхэр 1979: 50–52].

Рамочной композицией органично сочетаются шесть поэтических стихов (при дословном повторении первого в конце тирады), объединенные так называемым пантумом (термин, предложенный В.М. Жирмунским [Жирмунский 1975: 475]): в последующем стихе повторяется концевая часть фразы предыдущего стиха или же в смежных строках стих предыдущей повторяется в начале последующей. По сути, это то же, что и *анадиплосис* или, как иногда его называют, *подхват*, *подхватная рифма* (повтор в последующем стихе звука или звукосочетаний из концовки предыдущего), но здесь повторяется не звук, даже не одно слово, а целое сочетание слов, образующих полустихие. Из таких повторов создается тирадная цепочка, состоящая из нескольких поэтических стихов. При этом здесь «обрамление» играет особо важную роль, т.к. несет основную мысль всей песни – утверждение невиновности героя, а заодно – его верности рыцарскому кодексу. В тексте песни фраза-стих повторяется еще раз; в совокупности – троекратно. В версии А. Хавпачева упоминание о «непричастных руках» отсутствует, поэтому тирада утрачивает логическую стройность и становится короче на один стих [Народные песни... 1990: 361].

Технические приемы, наиболее употребительные в данной песне, это отмеченные *анадиплосис* (если условно принять пантум за его разновидность) и аллитерация, примеры которых мы находим и в приведенных фрагментах, как и во всем тексте. В сочетании с анафорой, ассонансом и параллелизмом они успешно компенсируют отсутствие рифмы и не менее эффективны с точки зрения эстетической

организации текста. В данном случае это оказывается особенно важно, поскольку песня по форме не столько эпическая, сколько героико-лирическая, согласно терминологии, предложенной З.М. Налоевым [Налоев 1986: 34]. Текст не имеет стройного сюжета, т.к. в нем особой нужды и нет, так как событийная канва со всей ясностью изложена в прозаическом сказании, поэтому на долю песни достается полная свобода эмоционально-оценочной реакции на упоминаемые происшествия. Они в тексте фигурируют как уже известные и в большей степени несут эстетическую функцию, нежели информативную. Это как бы опорные моменты самого явления, важные как для слушателя, так и для автора / исполнителя, вернее – лирического героя. Помимо указаний на невиновность Гудаберда в тексте воздается должное верности в дружбе «сына Кобановых», а также достоинствам кобановского коня, так же, как и настойчивости родственников убитого князя.

Заслуживает быть отмеченным единство содержания и структурных особенностей текста в концовке песни:

Чтобы не доносить, я в *Крым* отправляюсь...  
*Крымское* поселение поселением **большим** было...  
Из **большой** золотой чаши я там **выпиваю**...  
Содержимое **выпиваю**, да с собой сосуд (букв. *содержащее*) уношу ...  
А сосуд кто уносит – это Кобановых белый конь могучий...  
Большую золотую чашу я Кобановым приношу  
[Адыгэ уэрэдыжхэр 1979: 51–52].

В варианте А. Хавпачева также нет последнего стиха приводимого текста. Этот штрих, который можно было бы принять за технический пропуск, заметно влияет на содержание: в одном случае информативная часть завершается восхвалением «кобановского белого коня», в другом – преподнесением дорогого подарка хозяину скакуна в благодарность за оказанную услугу: расстановка акцентов значительно влияет на содержание.

Мы постарались передать в русском переводе и обозначить дифференцированными графическими знаками своеобразную эстафету, посредством которой относительно большой фрагмент текста воедино скрепляется формой выражения, несмотря на мозаичность содержания. Завершающим аккордом фоники текста является повторное упоминание в последнем стихе «большой золотой чаши», что по смыслу служит логическим заключением всей песни как монолога героя.

Такая комплексная звуковая организация поэтического текста – от аллитерации и ассонанса до пантума, подхвата (анадиплосиса) и параллелизма – в сочетании с музыкальной фактурой служит созданию произведения, весьма совершенного в эстетическом отношении. Характерно при этом, что в тексте песни фактически нет ни одного оригинального эпитета или метафоры. Такие маркированные слова и сочетания, как «нэбэжэКэшэ» – «стрела с соколиным оперением», «шыпху цыкIуитI» – «две сестрички», «пщIэгъуэлэфI» – *добрый белый конь* и т.п., естественно, следует отнести к разряду банальных определений, каковых в тексте большинство. Это также свойственно песням, основная практическая функция которых – очистить героя от навета, восстановить его доброе имя в глазах общества: главной задачей песнетворца (по сути – лирического героя) является не отступить от правды, аккумулировать в песне достоверную информацию, которая способна отстоять доброе имя личности. Однако это не становится препятствием для обращения к иносказаниям, для использования приема суггестии. Близки к этому, например, отмеченное выше упоминание о сорочке «светлого прочного шелка» и «колючем кустарнике», а также о дороге, глядя на которую у сестер героя «глаза утомились» – как иносказательное обозначение долгого пути. Один из немногих подлинных эпитетов – определение кобановского коня как «крутошеего», этим

отмечается его мощь и чистопородное происхождение, чему адыги придавали особое значение.

Необычная для народной песни скудость поэтического языка несколько не отражается негативно на ее эстетическом воздействии. Происходит это не только благодаря мелодии и исполнительскому искусству певца и голосового или инструментального сопровождения, но также в немалой мере в результате использования различных способов эвфонии в сочетании с иносказаниями, смысл которых раскрывается во всей художественной значимости благодаря сопровождающему прозаическому сказанию. В нем находят свое объяснение упоминаемые в песне эпизоды, ситуации, личности, а также прямые или косвенные упоминания о поступках и знаковых жестах персонажей. Главная практическая задача героя – своей песней вызвать у адресата устойчивые эмпатические чувства. Это ему удается при посредстве песни, которая сохраняет элементы сакральности, и поэтому информация, переданная в ней почитается без сомнения правдивой. Так органическим сочетанием «информативного» по функции прозаического сказания, эмоционально-выразительного поэтического текста и приемов звуковой организации песенного текста создается информативно насыщенный и эстетически состоятельный эпический цикл.

### Список источников

Адыгэ уэрэдыжьхэр 1979 – Адыгэ уэрэдыжьхэр (Адыгские народные песни). Нальчик: Эльбрус, 1979. 224 с.

Жирмунский 1975 – *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. 664 с.

Леонтович 1882 – *Леонтович Ф.И.* Адагы кавказских горцев: Материалы по обычному праву Северного и Восточного Кавказа. Вып. 1. Одесса: Тип-я П.А. Зеленого, 1882. 437 с.

Максидов 1997 – *Максидов А.А.* Хапцей. Пшичо. Азапшей. Семейная энциклопедия. Нальчик: Эль-Фа, 1997. 352 с.

Налоев 1986 – *Налоев З.* Героические величальные и плачевые песни адыгов // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1986. С. 5–34.

Народные песни... 1990 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1990. 488 с.

ФАИГИКБНЦРАН – Фоноархив Института гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра Российской академии наук.

### References

*Adyge ueredyzh 'her* [Adyg folk songs]. Nalchik: Elbrus, 1979. 224 p. (In Adyghe)

ZHIRMUNSKIY V. M. *Teoriya stiha* [Verse theory]. Leningrad: Soviet writer, 1975. 664 p. (In Russian)

LEONTOVICH F. I. *Adaty kavkazskih gorcev: Materialy po obychnomu pravu Severnogo i Vostochnogo Kavkaza* [Adats of the Caucasian highlanders: Materials on the customary law of the North and East Caucasus]. Issue 1. Odessa: Typography of P. A. Zeleny, 1882. 437 p. (In Russian)

MAKSIDOV A. A. *Harcej. Pshicho. Azapshej. Famil'naya enciklopediya* [Harcei. Pshicho. Azapshi. Family encyclopedia]. Nalchik: El-Fa, 1997. 352 p. (In Russian)

NALOEV Z. *Geroicheskie velichal'nye i plachevye pesni adygov* [Heroic magnificent and lamentable songs of the Chircassians]. IN: *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov* [Folk songs and instrumental tunes of the Circassians]. Vol. III. Part 1. Moscow: Soviet composer, 1986. P. 5–34. (In Russian)

*Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov* [Folk songs and instrumental tunes of the Circassians]. Vol. III. Part 2. Moscow: Soviet composer, 1990. 488 p. (In Russian)

*Fonoarkhiv Instituta gumanitarnykh issledovaniy Kabardino-Balkarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk* [Phonoarchive of the Institute of humanitarian researches of the Kabardino-Balkarianscientific center of the Russian academy of sciences]. (In Adyghe)

**Информация об авторах**

**А.М. Гутов** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора адыгского фольклора КБИГИ;

**Л.А. Гутова** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора адыгского фольклора КБИГИ.

**Information about the author**

**A.M. Gutov** – Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Adyghe Folklore Sector, KBIGI;

**L.A. Gutova** – Candidate of philological sciences, senior researcher in the Adyghe folklore sector of KBIGI.

**Вклад авторов:** все 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 06.11.2021; одобрена после рецензирования 16.11.2021; принята к публикации 06.12.2021.

The article was submitted 06.11.2021; approved after reviewing 16.11.2021; accepted for publication 06.12.2021.