

Х.Х. Малкондуев



**ОБРЯДОВО-
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ
ПОЭЗИЯ
БАЛКАРЦЕВ
И
КАРАЧАЕВЦЕВ**



ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, ФИЛОЛОГИИ И ЭКОНОМИКИ
КАБАРДИНО-БАЛКАРСКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Х. Х. Малкондуев

ОБРЯДОВО-
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ
ПОЭЗИЯ
БАЛКАРЦЕВ
И
КАРАЧАЕВЦЕВ

(Жанровые и художественно-поэтические традиции)

НАЛЬЧИК
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«ЭЛЬ-ФА»
1996

Печатается по постановлению Ученого совета Института истории, филологии и экономики КБНЦ РАН от 10 октября 1996 г.

Ответственный редактор — доктор филологических наук, профессор МГУ им. М. В. Ломоносова **Х. Г. Короглы**

Рецензенты:

доктор филологических наук **З. Х. Толгуров**,
доктор филологических наук **А. М. Гутов**

Автор выражает искреннюю признательность **Х. Г. Короглы**, **В. М. Гацаку**, **У. Б. Далгат**, **И. В. Стеблевой** за консультацию и помощь при работе над данным исследованием.

М $\frac{4604000000-058}{T43(03)-96}$ Без объявл.

ISBN 5-88195-224-3

© Х. Х. Малкондуев, 1996
© Издательский центр
«Эль-Фа», 1996

ВВЕДЕНИЕ

Появление первых научных статей и монографий по балкаро-карачаевскому песенному фольклору относится к началу 1960 г., позднее быстрый рост национальных кадров дал в 1970—1980 гг. свои положительные результаты. Эти годы явились весьма плодотворными как в изучении, так и в собирании устно-поэтического творчества балкарцев и карачаевцев.

Рассмотрим кратко эти вопросы и постараемся дать научно-исторический обзор проблеме обрядовых песен балкарцев и карачаевцев в фольклористике. Остановимся также на целях и задачах нашего исследования.

Впервые в качестве научной проблемы песенные жанры нашего фольклора были освещены в монографии А. И. Караевой «О фольклорном наследии карачаево-балкарского народа»¹. Касаясь обрядовых песен, она выделяет трудовые, охотничьи и свадебные, что говорит о правильном подходе ученого к проблеме жанровой дифференциации этих песен. Наиболее ценным в исследовании А. И. Караевой является подробный научный анализ свадебного обрядового «алгыша — благопожелания».

М. А. Хубиев в своей монографии «Карачаево-балкарские народные песни советского периода»² впервые весьма добросовестно и научно обоснованно рассматривает некоторые проблемы семейно-обрядовой поэзии, в частности группу обрядовых песен «Орайда»³.

Ценным кладом в исследование народных песен явилась работа Р. А.-К. Ортабаевой «Карачаево-балкарские народные песни»⁴. В разделе «Песни трудовые, охотничьи, алгыши (благопожелания)»⁵ автор кратко касается функциональных особенностей древних обрядовых песен «Долай», «Эрирей», «Инай». Более подробно Р. А.-К. Ортабаева останавливается на охотничьей обрядовой поэзии, сопровождая свое исследование этнографическими материалами и сопоставительным анализом с охотничьей поэзией соседних кавказских народов. Посвящая две главы монографии лирическим песням⁶ и проводя их внутрижанровую классификацию, она не делит их на обрядовые и необрядовые, тогда как в научной литературе данная проблема решена в пользу дифференцирования их по функционально-

му, внутрижанровому признаку. В целом монография Р. А.-К. Ортабаевой — хорошее явление в научном исследовании балкаро-карачаевского песенного фольклора.

В 1979 г. Ф. А. Урусбиева выпустила небольшую монографию под названием «Карачаево-балкарский фольклор»⁷, в которой, рассматривая ряд жанров народнопоэтического творчества, кратко касается и обрядовых языческих песен. Ценность монографии в том, что автор, делая теоретические обобщения, старается дать свое определение жанра и использует по обрядовым песням неизвестные или малоизвестные фольклорные материалы. Работу отличает аналитический подход в определении фольклорных жанров. Весьма кратко Ф. А. Урусбиева касается и сравнительно-типологического анализа устно-поэтического творчества нашего народа, хотя и по сей день данная проблема остается одной из малоизученных в балкаро-карачаевской фольклористике.

Большим явлением в освещении художественно-эстетической мысли балкаро-карачаевского народа явилась монография З. Х. Толгурова «Движение балкарской поэзии»⁸. В главе «Магическая поэзия»⁹ он впервые непосредственно обращается к данной проблеме. Опираясь на теоретические труды выдающихся представителей мировой науки, автор ясно выражает и свое понимание магической поэзии. З. Х. Толгуров выделяет несколько видов функционально различных магий, подтверждая свои мысли конкретными примерами из песен-заговоров, связанных в основном с хозяйственно-бытовой деятельностью людей. Интересны рассуждения автора о соотношении магии и мифа, магии и табуирования, обряда и магии и т. д. Ряд песен календарно-обрядового характера им рассматривается как магические¹⁰, что, конечно, не соответствует жанровому принципу данного вида народной поэтической культуры. В целом монография З. Х. Толгурова — значительное явление в балкаро-карачаевской культурологии, где мы становимся очевидцами роста ее эстетической мысли на должном научном уровне.

В 1980-х гг. был выпущен ряд работ по балкаро-карачаевской культурологии, среди которых следует отметить монографии М. Ч. Кудаяева¹¹, А. И. Рахаева¹², А. М. Байчекуева¹³, М. Ч. Джуртубаева¹⁴. Все авторы, кроме А. И. Рахаева, так или иначе касаются обрядового песенного фольклора, его самых разных аспектов, а потому мы считаем своим долгом кратко высказать свое мнение относительно их научного достоинства и дать оценку основным вопросам, освещенным в них.

Монография А. И. Рахаева всецело посвящена особенностям музыкального исполнения народных эпических песен: нартского, историко-героического и лиро-эпического жанров, а потому мы освобождаемся от всякой ее оценки.

В работе А. М. Байчекуева «Слово о музыке» рассматриваются особенности национальных музыкальных инструментов, дается характеристика популярным в народе певцам и музыкантам. Несколько глав автор посвящает в основном описанию содержания обрядовых песен, в которых он не оговаривает каких-либо их жанровых или обрядовых особенностей. В ряде случаев обрядовые и необрядовые песни рассматриваются в одном разделе. Автор не касается и особенностей художественно-поэтического языка. Хотя работа и не претендовала на научное освещение весьма сложной темы — музыкально-этнографических и песенно-ритмических особенностей всех жанров балкаро-карачаевского песенного фольклора, ее выход явился в целом весьма полезным явлением в освещении ряда проблем балкаро-карачаевской культурологии. В частности, мы отметили бы главу «Халкъ ийнагъы» — «Любимец народа», которая посвящается знаменитому гармонисту Билялу Казиеву.

Свои монографии М. Ч. Кудиев посвятил синкретическим, хореографическим особенностям календарно-обрядовых, охотничьих и семейно-обрядовых песен. Автор в них подробно описывает этнографические реквизиты при исполнении обрядовых и гимнических танцев, формы движения и методы их исполнения. Он кратко останавливается и на описании этнографических музыкальных инструментов, характерных при исполнении синкретических, аутентичных, национальных балкаро-карачаевских народных танцев. Немало страниц автор посвящает сопровождению культовых танцев магическими песнями, посвященных различным патронам языческого культа, умело используя полевые материалы, которые он собирал много лет. Монографии М. Ч. Кудиева в целом явились заметным явлением в изучении обрядово-хореографического и обрядово-песенного фольклора балкарцев и карачаевцев.

Несколько сложнее дать однозначную научную оценку монографии М. Ч. Джуртубаева. Касаясь почти всех жанров фольклора, начиная с нартского эпоса, легенд, преданий, обрядово-мифологической поэзии до историко-героических песен, автор старается осветить ряд проблем фольклора, этнографии и истории. В целом, пожалуй, она является этнографической работой, так как в ней идет описание эмпирического материала, без научной жанровой класси-

фикации стихотворных и прозаических текстов. Анализ художественно-поэтического языка рассматриваемых произведений в ней отсутствует. Наиболее уязвимым местом ее является недостаточный учет мнения своих предшественников, внесших большой вклад в становление нашей научной фольклористики и этнографии. Здесь никак нельзя обойти стороной одно высказывание автора. Так, рассуждая о богине Умай, М. Ч. Джуртубаев пишет: «Большинство исследователей, касавшихся происхождения культа Байрымбийче, видят в этой богине деву Марию (Лавров, Азаматов, Шаманов, Малкондуев), не связывая, впрочем, ее с Умай»¹⁵. Задолго до публикации М. Ч. Джуртубаева мы не раз отмечали в своих научных изысканиях возможность генетической взаимосвязи и преемственности образов института указанных богинь в балкаро-карачаевской мифологии, особо подчеркивая архаичность сюжета праматери богов тюрко-монгольской мифологии — Умай¹⁶.

Отдельно хочется остановиться на статьях А. З. Холаева «К вопросу о трансформации обрядовой песни-пляски «Голлу» у балкарцев и карачаевцев»¹⁷ и Т. М. Хаджиевой «Эстетическая и утилитарно-магическая функции календарных песен балкарцев и карачаевцев (весенне-летний цикл)»¹⁸. Наряду с указанной работой З. Х. Толгурова, мы бы подчеркнули их высокий профессиональный уровень. А. З. Холаев в своей статье провел блестящий фольклорно-этнографический анализ всенародного, общинно-обрядового праздника «Голлу». Он впервые вводит в научный оборот самый древний вариант данной песни, в которой говорится о Голлу, как о божестве урожая, добром и благородном старце. Ученый детально описал данный ритуал, приводя в качестве исследования множество ценных материалов, записанных им в 1957—1970 гг. в научных экспедициях КБНИИ. Он не обошел в статье и полифункциональные особенности данного обряда, трансформацию и утерю им изначальных аграрных функций.

Статья Т. М. Хаджиевой непосредственно посвящена календарно-обрядовой функции карачаево-балкарских народных песен. Исследуя весенне-летний цикл, она приводит много разнообразных материалов из архивного фонда КБНИИ, умело пользуется рукописями экспедиции 1960—1980 гг. По существу, Т. М. Хаджиева впервые глубоко исследует данную тему, вникая во все тонкости национального характера. Она не обходит стороной и местные субэтнические разновидности весенних календарных земледельческих обрядов: чегемский «Гутан», хуламо-безенгийский «Сабан той», верхнебалкарский «Голлу» и т. д., что

придает работе весомость и научную достоверность. Автор кратко касается и художественно-поэтического языка исследуемой темы.

Серию статей и монографию по различным проблемам балкаро-карачаевского песенного фольклора опубликовал и автор данной работы¹⁹. Они опробированы на различных международных, всесоюзных и региональных научных конференциях в Улан-Баторе, Анкаре, Ташкенте, Бишкеке, Душанбе, а также помещены в научных сборниках, издаваемых в Москве, Нальчике, Черкесске, Махачкале. В них мы исследовали вопросы жанра и поэтики почти всех видов обрядово-мифологической поэзии балкарцев и карачаевцев, опираясь на подлинно научные, глубоко достоверные фольклорные тексты, которые были записаны собирателями устно-поэтического творчества Сагидом Шахмурзаевым, Азретом Холаевым, Алимом Теппеевым, Ибрагимом Шамановым, Риммой Ортабаевой, Фатимой Урусбиевой, Танзилей Хаджиевой и др. Исследуемые материалы значительно дополнены полевыми материалами 1980—1995 гг., а также документами зарубежных экспедиций 1991—1995 гг. по местам проживания наших соотечественников в Сирии, Турции и Иордании.

Данная монография состоит из введения, пяти глав, приложения и заключения. Цель ее — в фольклорно-этнографическом и художественно-поэтическом аспекте рассмотреть наиболее важные проблемы жанра и поэтики балкаро-карачаевского обрядово-мифологического песенного фольклора: магические, календарно-обрядовые, охотничьи, обрядово-лирические песни, увязав их с этнографическими материалами, ибо «без анализа обряда в целом и выяснения места и роли в нем словесных текстов часто нельзя полностью и правильно понять не только их смысл, но и структуру, символику, образность и другие поэтические особенности»²⁰. Специальная глава посвящена художественно-изобразительным средствам обрядово-мифологических песен.

В главе «Магическая обрядовая поэзия» рассматриваются внутрижанровые особенности заговоров, которые делятся на три вида: песни лечебной магии, формулы-клятвы, исполняемые членами народного парламента Халкъ Тёре, и заговоры, связанные с хозяйственно-бытовой деятельностью людей. Все они были оторваны от определенной календарной деятельности общины и применялись по надобности почти в любое время года, выполняя исключительно магические функции. Наиболее распространенным видом магической поэзии были заговоры лечебной словесной фор-

мулы, которые, в свою очередь, делились на многочисленные разновидности: от укуса змеи, от холеры, от оспы, от бессонницы и т. д. Словесные клятвы парламентариев перед Халкъ Тёре произносились стоя у священного камня в стихотворной форме и выполняли функции магических словесных формул. Они становились для парламентариев каноном их деятельности в период работы древнего Народного Тёре. Здесь уместно будет привести слова Е. Л. Демиденко: «Исследование показало, что образ камня оказывается полифункциональным и является важным элементом во всей системе фольклорных жанров...»²¹.

Заговоры, связанные с хозяйственной деятельностью людей, в основном призваны были магически воздействовать на ряд обстоятельств, связанных с сельской домашней бытовой жизнью людей: спасти от хищника оставленную на улице скотину, чтобы утерянная вещь не попала в чужие руки. В целом магическая поэзия хорошо сохранила архаическую лексику карачаево-балкарского языка.

Глава «Календарно-обрядовая поэзия» посвящается анализу жанрового своеобразия весенне-летнего и осенне-зимнего песенного календарного цикла. В основу исследования лег собранный нашими предшественниками и нами материал научных экспедиций КБНИИ и КЧНИИ 1957—1990 гг. Балкарцы и карачаевцы имели четкое представление о временах года, которые на их языке назывались «таулуну жыл кезиу санауу» — «подсчет времен года у балкарцев и карачаевцев», «таулуну ай санауу» — «подсчет месяцев у балкарцев и карачаевцев» и т. д.

Почти весь календарный период года у них был связан с трудом. Весной пахали землю, летом косили и собирали сено, осенью убирали урожай, зимой откармливали скотину, и каждому периоду зимней стужи давали свою оценку в стихах и песнях. Особо радостно встречали весну. Ей посвящали обрядовые песни-танцы «Озай», «Шертмен», «Гюппе». Обряды «Голлу», «Тейри той», «Эрирей», «Хардар», «Сабан той», «Гутан» были связаны с весенней земледельческой деятельностью людей и сопровождались, как правило, песнями. Летний обрядовый цикл в основном связан с выходом на покосные работы, вызыванием дождя и т. д.

Осенний цикл был связан в основном с такой трудовой деятельностью общины, как уборка, обмолот зерна, очистка собранного зерна, возвращение скотины с пастбищ и т. д.

Богата и зимняя календарная поэзия. В ней буквально по суткам расписаны зимние дни, где народ не жалеет эпитетов в оценке зимних холодов, длинных ночей и коротких

дней. Почти все времена года имели своих патронов, которые воспевались в песнях, наделяясь соответствующими качествами. Это подтверждает тот факт, что в основу календарной поэзии легли языческие представления людей, сопровождавшие обрядовые действия, имевшие своей целью повлиять на силу природы вербальной, утилитарно-магической функцией указанных песен.

В разделе «Охотничья обрядовая поэзия» нами рассматривается группа песен о божествах охоты и лесных зверей Апсаты и Тотур. Делается экскурс в ранние формы их бытования, а также акцент на трансформацию этих текстов под влиянием магометанства. В научный оборот нами введен и ряд малоизвестных текстов, связанных с охотничьим обрядом.

Исследователями балкаро-карачаевского фольклора по настоящее время весьма поверхностно изучена охотничья обрядовая поэзия, вернее, как проблема она вообще не рассматривалась, не говоря о вопросах ее изобразительных средств. Некоторые ученые в своих статьях, посвященных исследованию охотничьей поэзии, обрядовые и оторванные от обряда мифологические песни рассматривали в качестве жанра охотничьей поэзии, что никак не соответствовало жанровым принципам данного вида устно-поэтического творчества. Не обошел этих казусов в свое время и автор этих строк. В данной работе мы постарались не повторять этих ошибок.

Предметом исследования главы «Лирическая обрядовая поэзия» является внутрижанровая классификация лирических песен, связанных с определенными обрядами и выражающих эмоциональное мировоззрение людей: песни-причитания, исполняемые в период оплакивания покойного, — сарыны, колыбельные песни — бешик жырла, песни любовного состязания между парнем и девушкой — айтышы. В исследование нами включено несколько песен мифологического содержания, где народная память зафиксировала монолог-причитания божества охоты и лесных зверей Апсаты, ее дочери Фатимы, медведицы, медвежат которой унесла вода, и два монолога-причитания козы о гибели своих козлят. По художественно-поэтическому языку и композиции они почти ничем не отличаются от текстов традиционных, обрядовых песен-причитаний, сарын, а потому мы и решили включить их в данный раздел.

В отличие от колыбельных, сатирических и айтышей, мы гораздо меньше располагали текстами песен-причитаний, сарын. Трудно было их записывать в традиции исполнения. Но несмотря на это, мы не один год посвятили это-

му делу. Восхищение вызывали и случаи запоминания этих текстов отдельными людьми в течение целых десятилетий.

Исходя из утвердившегося в науке мировоззрения, нами подчеркивается, что обрядовую лирическую песню выводит «за пределы обряда и сближает с необрядовой лирикой, возникшей, несомненно, на ее основе»²², длительный процесс совершенства поэтического искусства. Ибо, как удачно выразился В. П. Аникин: «Совершенство в фольклоре — результат долголетней деятельности масс, постоянно корректировавшей творчество отдельных лиц... Смена традиции так же, как и рождение, утверждение их в творчестве масс происходят не в результате деятельности отдельных художников-новаторов. Изменение традиции в истории народного искусства — плод деятельности огромного числа лиц, ищущих новые формы для воплощения идей и образов, рожденных новой исторической эпохой»²³.

Специальная глава посвящена исследованию их художественно-поэтического языка, в которой главный акцент делается на анализе таких важнейших средств, как метафора, повтор, параллелизм, зачин, концовка и т. д. Подробно мы останавливаемся и на особенностях сюжета и композиции.

В разделе дается анализ генетической взаимосвязи поэтических традиций функционально близких обрядовым плачам — сарын и необрядовым плачам — кюй, любовным обрядовым лирическим песням — айтыш и необрядовым любовным — ийнар, обрядовым сатирическим и необрядовым сатирическим песням.

Несколько сложно было описание этнографических особенностей при музыкальном исполнении обрядовых песен: расположение музыкальных инструментов в ансамбле, вступление в действие того или иного музыкального инструмента, исполнение песен соло и хором и т. д. Исследование данной проблемы находится в компетенции наших специалистов, занимающихся вопросами музыкального фольклора. К тому же, если учесть мнение В. Я. Проппа, что, «к сожалению, литературовед вынужден ограничиться изучением поэтического фольклора как произведения словесного искусства, так как изучение напевов требует специального музыковедческого исследования»²⁴, — наша позиция в данном вопросе оправдана.

В «Приложении. К проблеме системно-аналитического исследования поэтики» даются количественные указатели наиболее характерных для обрядово-мифологической поэзии круга устойчивых поэтико-стилевых констант

(термин В. М. Гацака): сравнений, метафор и эпитетов с указанием количества вариантов и функциональной приуроченности каждого конкретного текста. Данная проблема представляет нашу первую пробу тезаурусного, квантитативного исследования песенного фольклора, которая опирается на богатую научную школу фольклористики ИМЛИ им. А. М. Горького РАН.

Являясь наиболее древним пластом духовной песенной культуры балкарцев и карачаевцев, обрядово-мифологическая поэзия впитала в себя не только особенности времени, но и культуру разных этносов, что нашло в какой-то форме отражение в содержании и синкретической специфике этих песен. Основными духовными и идеологическими источниками, которые питали ее в процессе формирования, были, на наш взгляд, древнетюркская, индоиранская, и собственно кавказская культуры. Немалую роль в становлении мировоззрения народа сыграло и христианство, которое то активизировалось, вытесняя язычество, то ослабевало из-за живучести языческих культов в сознании людей.

Эти проблемы, которые представят интерес не только для фольклористов, но и для этнографов, и людей искусства, и историков, мы постарались в какой-то мере отразить в данной монографии, тесно увязывая ее с национальными, этническими корнями различных культур, этносов и религий, которые глубоко проникли в содержание и поэтику карачаево-балкарской обрядовой поэзии, обогащая ее художественно и эстетически. Все это с течением времени вылилось в собственно балкаро-карачаевскую духовную культуру, в которой особое место занимает обрядовая и мифологическая поэзия.

При работе над жанровой классификацией обрядовой поэзии и изучении ее художественно-поэтических средств мы опирались на теоретические труды выдающихся представителей русской школы фольклористов А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа, Н. И. Кравцова, а также на исследования видных современных ученых В. М. Гацака, В. П. Аникина, Ю. Г. Круглова, Х. Г. Короглы, У. Б. Далгат, В. И. Ереминой, Н. П. Колпаковой, С. Г. Лазутина, Л. А. Астафьевой-Скалберге, А. Т. Хроленко, А. М. Астаховой, Ф. М. Селиванова и др.

Много ценного мы извлекли, знакомясь с трудами ученых, занимающихся проблемами древнетюркской литературы, фольклора и этнографии. К сожалению, мы были ограничены в возможностях провести кое-какой сравнительно-

сопоставительный анализ наиболее характерных для ранних тюркских письменных стихотворно-поэтических памятников поэтико-стилевых констант и балкаро-карачаевской песенной культуры, отразив их общие духовно-генетические корни. Нам оказали бы большую помощь в этом вопросе труды и исследования В. В. Радлова, С. Е. Малова, В. В. Бартольда, А. Н. Кононова, А. Н. Самойловича, А. М. Щербака, Х. Г. Короглы, И. В. Стеблевой, Л. П. Потапова, С. Н. Иванова, С. Г. Кляшторного и других ученых, внесших большой вклад в изучение древнетюркской письменной поэзии. Оставляем за собою возможность вернуться к этой проблеме в будущем. Хотим сообщить, что в 1929 г. академик А. Н. Самойлович совершил научную экспедицию по ущельям Балкарии, где записал много ценных материалов по фольклору, этнографии и языку балкарского народа.*

Возвращаясь к проблеме жанра, мы обязаны сделать небольшой экскурс к вопросу о толковании его в науке. К определению жанра, как исторически сложившейся творческой форме, обращались видные представители фольклористики, где мы прежде всего подчеркнули бы теоретические работы В. Я. Проппа²⁵, Н. П. Колпаковой²⁶, Н. И. Кравцова²⁷, В. П. Аникина²⁸, Ю. Г. Круглова²⁹, С. Г. Лазутина³⁰, В. И. Ереминой³¹ и др. Все они внесли несомненный вклад в изучение данного вопроса, обогащая и дополняя друг друга, хотя корни данной проблемы уходят в глубокую древность.

На наш взгляд, песенный фольклорный жанр — это вид устной традиции, обладающий относительно устойчивой композицией и формой повествования, размером и содержанием, художественно-поэтическим языком и особенностью сказительского и музыкального исполнения; важнейшим атрибутом жанра является система национального образного мышления, что объясняется стереотипными, устойчивыми художественно-изобразительными формулами, характерными для художественной культуры определенной этнической группы людей.

Возможно, что наши мысли во многом совпадают с высказываниями этих ученых, но, если исходить из национальных особенностей балкаро-карачаевских народных песен, формирование песенных жанров, как художественно-поэтической формы, включает в себя в основном указанную нами серию художественно-эстетических проблем.

* Данные сведения впервые сообщаются нами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Караева А. И. О фольклорном наследии карачаево-балкарского народа. Черкесск, 1961.

² Хубийланы Магомед. Къарачай-малкъар совет халкъ джырла Черкесск, 1968.

³ Там же. С. 146—148.

⁴ Ортабаева Р. А. Карачаево-балкарские народные песни. Черкесск, 1977.

⁵ Там же. С. 26—40.

⁶ Там же. С. 71—104.

⁷ Урусбиева Ф. А. Карачаево-балкарский фольклор. Черкесск, 1979.

⁸ Толгуров З. Х. Движение балкарской поэзии. Нальчик, 1984.

⁹ Там же. С. 27—37.

¹⁰ Там же. С. 35—36.

¹¹ Кудаев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. Нальчик, 1984; Он же. Карачаево-балкарский свадебный обряд. Нальчик, 1988.

¹² Рахаев А. И. Песенная этика Балкарни. Нальчик, 1988.

¹³ Байчекуев А. М. Музыкантны юсюнден сёз. Нальчик, 1988.

¹⁴ Джуртубаев М. Ч. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991.

¹⁵ Там же. С. 97.

¹⁶ Малкондуев Х. Х. Тюрко-монгольские культы в карачаево-балкарском фольклоре // V Международный конгресс монголоведов. М., 1987. Т. 2. С. 175; Он же. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1990. С. 136.

¹⁷ Холаев А. З. К вопросу о трансформации обрядовой песни-пляски «Голлу» у балкарцев и карачаевцев // Художественный язык фольклора кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1981. С. 5—11.

¹⁸ Хаджиева Т. М. Эстетическая и утилитарно-магическая функции календарных песен балкарцев и карачаевцев // Календарно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1988. С. 60—78.

¹⁹ Малкондуев Х. Х. Отголоски тенгрианства в карачаево-балкарском фольклоре // Тезисы Всесоюзной сессии по итогам полевых этнографических исследований 1980—1981 гг. Нальчик, 1982; Он же. Охотничий миф и поэзия балкарцев и карачаевцев: (Заметки) // Актуальные вопросы кабардино-балкарской фольклористики и литературоведения. Нальчик, 1986. С. 38—48; Он же. Балкарцы и карачаевцы // Семейно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1985. С. 96—121; Он же. Мифология балкарцев и карачаевцев // Фольклор народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1988. С. 24—40; Он же. Поэзия лечебной магии балкарцев и карачаевцев // Магическая поэзия народов Дагестана и Северного Кавказа. Махачкала, 1989. С. 96—114; Он же. Традиции древнетюркской мифологии в балкарско-карачаевском фольклоре // Историко-культурные контакты народов алтайской языковой общности: Тезисы докладов XXIX сессии постоянной Международной алтаистической конференции. М.: Наука, 1986; Он же. Некоторые проблемы поэтики и типологии традиционного песенного фольклора тюркоязычных народов Северного Кавказа // Тюркология-88: Тезисы докладов и сообщений V Всесоюзной тюркологической конференции. Фрунзе, 1988. С. 447—448; Он же. Жанр и типология магической поэзии балкарцев и карачаевцев // Взаимодействие и взаимовлияние цивилизации культур на Востоке. III Всесоюзная конференция востоковедов. М., 1988. С. 29; Он же. Типология и взаимосвязь фольклора народов Северного Кавказа // Формирование общественных традиций в художественной культуре

народов Северного Кавказа. Всесоюзная научная конференция. Тезисы докладов. Черкесск, 1984. С. 151—152; *Он же*. Об общинных обрядах балкарцев и карачаевцев // Общественный быт адыгов и балкарцев. Нальчик, 1986. С. 104—115; *Он же*. Историко-этнографические истоки и функции осенне-зимних календарных песен балкарцев и карачаевцев // Календарно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1988. С. 79—86; *Он же*. О балкаро-карачаевском Тёре // Мир культуры. Нальчик, 1990. С. 57—69; *Он же*. Проблемы научного сбора, издания и изучения балкаро-карачаевского фольклора за 70 лет деятельности КБНИИ. Нальчик, 1995. С. 160—175; *Он же*. Художественно-поэтический язык магической поэзии балкарцев и карачаевцев // Проблемы развития государственных языков КБР: Тезисы докладов республиканской научно-практической конференции 30—31 мая 1996 г. Нальчик, 1996. С. 77; *Он же*. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев: Моногр. Нальчик, 1990.

²⁰ Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 5.

²¹ Демиденко Е. Д. Значение и функции общесфольклорного образа камня // Русский фольклор. М., 1987. Т. 24. С. 98.

²² Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. Л., 1983. С. 94.

²³ Аникин В. П. Об антиисторизме в изучении традиционного фольклора // Русский фольклор. Т. 6. М.; Л., 1961. С. 61.

²⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 53.

²⁵ Пропп В. Я. Указ. раб. С. 34—45.

²⁶ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962. С. 25.

²⁷ Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. М., 1974. С. 13.

²⁸ Аникин В. П. Возникновение жанров в фольклоре: (К определению понятия жанра и его признаков) // Русский фольклор. М.; Л., 1966. Т. 10. С. 28—42.

²⁹ Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М., 1982. С. 9.

³⁰ Лазутин С. Г. Русские народные лирические песни, частушки и пословицы. М., 1990. С. 22—39.

³¹ Еремина В. И. Классификация народной лирической песни в советской фольклористике // Русский фольклор. Л., 1977. Вып. 17. С. 107—119.

МАГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

До настоящего времени магическая поэзия балкаро-карачаевцев не была предметом специального исследования. В фольклористике нет ни одной статьи или раздела монографии, посвященной этой проблеме, если не говорить о работе З. Х. Толгурова, в которой автор выделяет небольшой параграф под названием «Магическая поэзия»¹. Интересны выводы автора о проблеме соотношения магии и обряда, а также о характере бытования мифологических элементов в магической поэзии. Ряд песен трудового, календарно-обрядового и мифологического содержания им рассматривается как произведения магической поэзии, что, конечно, не соответствует жанровой и функциональной дифференциации исследуемой проблемы.

Наша цель — рассмотреть те поэтические тексты, в которых преобладают исключительно магические словесные формулы, исполнение их могло осуществляться на протяжении длительного периода или почти в любое время года, в отличие от собственно обрядовых песен, исполнявшихся строго в определенное время и при определенных обстоятельствах (охотничьи, семейно-бытовые, календарные и т. д.). На их исполнение строго не распространялись, как для вышеуказанных песен, временные и пространственные каноны. Жанровая особенность магических песен определяется исключительно таинственной словесной силой заговора. Долгая и кропотливая работа над ними показала, что по своим поэтическим и функциональным особенностям, а также по предназначенной бытовой роли, они заметно отличаются от других произведений древнейшей поэзии, что дает нам возможность рассматривать их в качестве самостоятельного песенного жанра. Таким образом, магическая поэзия в балкаро-карачаевском фольклоре существует как особый песенно-стихотворный жанр, выполняя определенную функциональную роль — сверхъестественно воздействовать на какой-либо объект, субъект или окружающий мир.

Исходя из материалов, которыми мы располагаем,

проводится следующая жанровая классификация заговоров: лечебные, общинно-обрядовые и хозяйственно-бытовые. На наш взгляд, такая систематизация позволяет лучше раскрыть национально-тематические особенности балкаро-карачаевской магической поэзии.

Исходя из утвердившегося в науке положения, магическая поэзия нами будет рассматриваться, как отражение самого древнего, предшествующего мифологии художественно-эстетического сознания². Если в мифологии наблюдается богатое абстрактное мышление, высокий уровень художественно-эстетической фантазии, человек считается с могучей силой природы, хотя и по-своему объясняет непонятные ему явления, то в магии первобытный человек больше всего чтит созданный им заговор, ставя тем самым как бы под свою зависимость окружающий его мир. Он еще не имеет четкого представления о власти богов и сверхъестественных сил. «Колдуны считали, что они могут принуждать даже высших богов выполнять их приказания, и в случае неповиновения грозили им гибелью»³.

Многие песни-заговоры неразрывно связаны с мифологической, календарной, охотничьей, семейно-бытовой и общинно-обрядовой поэзией. Здесь они выполняют двойную роль: магии и обряда, где преобладают, с одной стороны, магические функции, а с другой — обрядовая роль. Такие песни следует характеризовать как магиобрядовые, или магиомифологические, ибо в них «не всегда можно отличить молитву от магических заклинаний, магические и религиозные обряды»⁴.

Лексическое значение заговора в караево-балкарском языке передается словами «алгыш», «дууа», «хыйны». Слово «хыйны» выражает и понятие колдовства. Хочется отметить, что слово «алгыш» имеет пратотюркское происхождение, так как оно употребляется в значении магической словесной формулы во всех тюркских языках. Так, исследователь алтайского фольклора С. Каташ пишет: «Алкыши — древний, архаический жанр народной поэзии, основанный на магии слова, имеющий целью путем просьбы или благопожелания добиться успеха в труде, в жизни. В алтайском фольклоре по сей день бытуют «алкыши от оспы, от кори, от болезни глаз, от живота, от падучей и т. д.»⁵.

Как и у большинства тюркских народов, в караево-балкарском языке названия заговоров передаются такими словосочетаниями, как «жилян алгыш» — «заговор змеи», «кёме алгыш» — «заговор кори», «эмина алгыш» — «за-

говор холеры» и т. д. Тысячелетия не смогли стереть из памяти народа древнейшие терминологические названия жанров устной поэзии пратотюрков.

Сбор произведений магической поэзии балкаро-карачаевцев начался очень поздно. На это обратил внимание С. Шахмурзаев лишь в 60-х годах. Им записан ряд произведений магической поэзии, которые представляют большую ценность.

Есть и карачаевский вариант этих заговоров. Их записывали в основном Римма Ортабаева и Назифа Кагиева. Песни-заговоры были собраны нами и в фольклорных экспедициях 1970—1980 гг. Хочется подчеркнуть, что, в отличие от других произведений фольклора, магическая поэзия является единственным жанром устной поэзии, которую не хотят исполнять сказители, а если и исполняют, то приходится этого добиваться с большим трудом, что объясняется еще живущей верой людей в таинственную силу словесной магии, а также боязнью, что она утратит свою силу, если ее не держать в строжайшем секрете.

Если же маг желал передать свои секреты другому, он должен был соблюдать все тонкости этого процесса. Они заключались в том, что человек, который учился секретам волшебства, должен был за это сделать своему учителю нохтабау — вознаграждение. Его устанавливал сам маг. В свою очередь, новый обладатель заговора должен был в течение трех лет никому не передавать секреты обретенного искусства.

Песни-заговоры продолжают существовать и в наши дни. Хочется назвать имена живых носителей этого древнейшего жанра народной поэзии. Например, в Чегемском ущелье ими являются Жагафар Аккаев, Ханафи Аккаев, Лейла Гылыева, Бакуш Эльбаева, Лейла Жаникаева, Маржан Калабекова, Фатимат Тохаева, Казий Тохаева, Хизир Кетенчиев, Харун Аттакуев и др.

Характерной особенностью балкаро-карачаевских заговоров является то, что они поются или произносятся шепотом.

Одной из главных причин сохранения заговоров является вера людей в их необходимости для практической деятельности. К их помощи прибегали в любое время года, дня и ночи.

В некоторых ущельях Балкарии и Карачая были известны талантливые носители этого жанра, что наводит на мысль о существовании в прошлом особого института профессиональных колдунов-заклинателей.

В народе их называли алгъышчыла, хыйнычыла и т. д.

Согласно фольклорным данным, таким искусством обладала Жаннетхан — супруга знаменитого Исмаила Урусбиева⁶. По рассказам старожилов, она принадлежала к роду чегемских князей Малкаруковых. В песне «Урусбиевы», которая посвящена трагической гибели аула Джамагат в начале XIX в., говорится, что Жаннетхан своими колдовскими приемами преградила путь холере в Баксанское ущелье⁷.

К песням-заговорам мы относим те, которые лечат от укуса змей, заговаривают от холеры, кори, черной оспы, а также исполняемые при бессоннице, смене молочных зубов и т. д. Наиболее распространенным из всех видов лечебной магической поэзии у балкарцев и карачаевцев являются заговоры от укусов змей.

Они бытуют во многих вариантах, и что интересно, тексты, исполняемые в одном ущелье, не повторяются в другом. Несмотря на исключительную родо-племенную близость баксанцев и карачаевцев, заговоры, бытующие в Баксане, не совсем похожи на исполняемые в Карачае, что дает материал для серьезного размышления относительно времени и места их формирования. Когда же могли появиться известные нам балкаро-карачаевские заговоры? Этот вопрос весьма серьезный, требующий серьезного научного внимания. Одной из причин широкого распространения заговоров змей является не только боязнь или страх перед ней или желание подчинить ее своей воле. Очевидно, это связано еще и с некогда имевшей место ее поэтизацией.

«Змеи должны были поражать воображение человека и своими специфическими признаками. Уже одна способность тропических змей очень быстро передвигаться без ног вызывает такое же удивление человека, как и полет птиц, на который он сам не способен. А огромная сжимающая сила крупных змей?.. И, наконец, долговечность змей, уже не говоря о том, что на человека должна производить особенное впечатление и сама сила укуса змей: ведь человек умирает спустя две-три минуты после укуса»⁸, — размышляет известный этнограф Л. Я. Штернберг.

Рассмотрим заговоры змей с указанием конкретного места их бытования в различных населенных пунктах балкарцев и карачаевцев.

В прошлом были распространены и родовые заговоры. Так, в Чегемском ущелье известны два родовых заговора: «Аккайланы жилин алгыш» — «Заговор змей Аккаевых» и «Газаланы жилин алгыш» — «Заговор змей Газавых». Лучшими их исполнителями считались люди из

этих родов. Заговор Аккаевых считался наиболее сильным и действенным. Газаевы имели родовой заговор и от холеры. К сожалению, записать его не удалось. Лишь следующие две строки из этой песни могла вспомнить в 1973 г. долгожительница сел. Уллу-Эль Сапиат Газаева:

Бар, эмина, кир, эмина, Гезамгъа,
Къалкъы, эмина, жукъла, эмина, Гезамда⁹.

Уйди, холера, зайди, холера, в Гезам,
Засыпай, холера, спи, холера, в Гезаме.

Сохранилось и следующее предание. Был у Газаевых холоп по имени Мураппи. Услышав, что в соседнем ауле Безенги свирепствует холера, он решил принести эту болезнь в квартал Газаевых и уничтожить их род. Но на обратном пути из Безенги, не дойдя до аула Уллу-Эль, Мураппи умер. С тех пор в Чегеме появилось саркастическое выражение: «Мураппи Газаланы къыргъанлай» — «Как истребил Мураппи Газаевых».

Существует интересное предание и относительно появления родового заговора змеи Аккаевых. Мы постараемся кратко изложить его. В ауле Акъ-Топракъ некогда жил пожилой человек из рода Аккаевых — Бако. Он настолько владел заговором змеи, что заставлял их ползти за собой, а затем долго находиться в неподвижном состоянии. Когда Бако стал совсем старым и болезнь начала его одолевать, он решил передать свое искусство близкому родственнику из своего же рода. В свою очередь, как это было принято в магическом ритуале, родственник сделал старцу вознаграждение. Бако, который должен был на следующий день научить его секретам магии, под утро умер. Через несколько дней покойный начал сниться своему родственнику и учить его заговору змеи. Вскоре успех был достигнут. Эту песню в народе стали называть заговором Аккаевых. Нам приходилось ее записывать у ряда жителей Чегемского ущелья. Они говорили, что песня исполняется шепотом семь раз, после чего ползущая змея либо не может сдвинуться с места, либо опухает и умирает. Если змея кусала скотину или человека, опять-таки ее исполняли семь раз. Было поверье, что после этого заметно спадает опухоль и пострадавшие в течение трех-четырех дней выздоравливают.

Исключительно большое внимание обращалось при исполнении на точное повторение слов. Искажения или ошибки как в тексте заговора, так и в характере исполнения могли привести к обратному эффекту.

Исследуя мифологию и ритуалы в эпоху древнейшего индоиранского единства, в своей работе Г. М. Бонгард-Левин и Г. Ф. Ильин пишут: «Знание магических текстов, реализованное в ходе соответствующих процедур, и считалось верой: именно она обеспечивала человеку успех во всех делах и жизненное благополучие... Священное слово должно было сохраниться в первоначальном виде вечно, и для облегчения запоминания, заучивания разрабатывались особые приемы»¹⁰.

В карачаево-балкарской мифологии и мифологическом воззрении некоторых тюркоязычных народов сохранилось представление о царе змей Шахмаране¹¹, что переводится из индоиранских языков как «царь змей». «Например, в татарской народной сказке змей — «Царь Змеев Шахмара» — белый»¹², — замечает фольклорист Ф. Урманчеев. Не исключена возможность, что имя и культ данного божества восходят к древнейшим этнокультурным контактам между тюрками и ирано-скифскими племенами, культура которых, по археологическим данным, доходила до современного Алтая и Монголии¹³, не говоря о Северном Кавказе*.

Возвращаясь к заговорам змеи, хочется заметить, что они составляют самую значительную часть магической поэзии балкаро-карачаевцев. Приведу записанный нами в полевых условиях текст заговора Аккаевых в исполнении жителя сел. Хушто-Сырт Жагафара Аккаева:

Бисми — лахи-р-рахмани-р-рахим,
Къан Элия — къамичинг,
Къамичинг бла ургъанса,
Болатчы кыздан, туугъанса.
Мен муну тилей келгенме, бошла, деп.
Табюлюкге баш уруп.

Акъ дарийден кёлегинг,
Ызынгдан жюрюйдю атлы бёлегинг.
Таулада битген прияг ёрюш
Тюзледе битген кызыл будай,
Кызыл будай ётмек кибик,
Узун жилиян, кенг жилиян,
Бошла муну, бошламасанг,
Жарыл да ёл, жилиян¹⁴.

Бисми-лахи-р-рахмани-р-рахим,
Кровавая молния — твоя плеть,
Плетью своей ты поразила,
От дочери Болатчы ты родилась.
Я пришел к тебе с просьбой отпусти (опухоль).

* Не исключена возможность, что данный персонаж проник в тюркскую мифологию из бродячих персидских и арабских сказок, тем более что он встречается в сказках «Тысяча и одной ночи».

С поклоном к табюлюк.
Из белого шелка твоя рубашка,
За тобой следуют несколько всадников.

В горах растущий прият ёрюш.
На равнинах растущая красная пшеница,
Красной пшенице подобная,
Длинная змея, толстая змея.
Отпусти это (опухоль), а если не отпустишь,
Лопни и умри, змея.

Во многих текстах заговора строка «Бисми-ллахи-р-рахмани-р-рахим» — «Во имя бога, милостивого, милосердного» выступает в качестве устойчивого вступления.

Эти слова проникли из арабского языка в карачаево-балкарскую магическую поэзию довольно поздно, если учесть, что балкаро-карачаевцы приняли магометанство лишь во второй половине XVIII в.* Вторая же строка песни (которая по своей смысловесущей роли является главной) начинается с двойного сравнения: язык змеи — и молния, и плеть. Сравнение выполняет здесь и роль металогии: молния «кровавая». Последующие строки опять-таки раскрывают особенности поэтического языка текста: змея необыкновенного происхождения, согласно воззрению народа, жалит языком, к ней приходят с поклоном, кожа ее сравнивается с белым шелком, длина с красной пшеницей, ее сопровождают «несколько всадников», т. е. змей. Согласно воззрению колдуна, подобные слова должны ослабить опухоль у пострадавшего от укуса змеи человека или скотины или же приостановить, ослабить и убить змею.

Слова «болатчы», «табюлюк», «прият ёрюш» не понятны ни сказителю, ни другим старожилам. На вопрос, что они означают, информатор отвечал: «Ала жажил сёзледиле» — «Они тайные слова». Со слов сказителя, людям нельзя знать их подлинное значение. Если они будут раскрыты, заговор потеряет свою магическую силу. Слово «жилян» — «змея» в песне употребляется лишь в конце текста. Это наталкивает на мысль, что в прошлом оно вообще не употреблялось в магической песне, а его смысл выражался другим словом. Абракадабры, акромонаграммы, цветовые эпитеты «белый» и «красный» опять-таки употребляются с целью заговорить змею или же ослабить силу ее укуса.

Древнейший отпечаток в данном заговоре налицо.

* По мнению профессора Х. Г. Короглы, культ Аллаха имеет более древние семитские корни (Короглы Х. Г. Взаимосвязи эпосов народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. М., 1983. С. 31).

В отличие от мифологической и обрядовой поэзии в нем отсутствует обращение к какому-либо божеству или покровителю.

Нами была сделана запись и другого варианта данного заговора. В отличие от рассмотренного текста он состоит из одиннадцати строк и мало чем отличается от первого, если не иметь в виду, что здесь отсутствуют строки. Это объясняется, на наш взгляд, чисто фольклорными принципами: вариантностью словесного текста в репертуаре его носителей. Подобного рода незначительные изменения наблюдаются и в других записях данного заговора.

Теперь рассмотрим родовой заговор змеи Газаевых. Он был записан нами в 1985 г. в сел. Булунгу у прекрасного знатока фольклора Бакуш Эльбаевой:

Бисми-ллахи-р-рахмани-р-рахим.

Арраумыса, бугьоумыса?

«Инжил» келди, татыр келди.

Сары Иссаны — гусасы,

Тукъумуну — гусасы.

Уубаш къан къамчи ¹⁵.

— — —

Бисми-ллахи-р-рахмани-р-рахим.

Аррау ли ты, бугоу ли ты?

«Евангелие» пришло, тытыр пришел

Золотого Исы — гуса.

Своего рода — гуса,

Ядоголовая кровавая плеть.

Данный заговор заметно насыщен абракадабрами. Заклинатель, обращаясь к болезни или ее патрону, ставит своей целью изгнать из тела больного человека или животного болезнь. Абракадабры не понятны самому информатору, не говоря уже о других лицах. По рассказам исполнительницы, чем непонятнее слова в алгыше, тем больше он обладает магической силой воздействия на субъект. В этом очень кратком тексте такие слова, как «аррау», «бугьоу», «гуса», «тытыр», не поддаются какому-либо объяснению. А если некоторые из этих слов все же перевести в обычном их значении с карачаево-балкарского языка, то получится: «бугьоу» — «кандалы», «тытыр» — «известь».

Подобный перевод этих слов никак не вписывается в текст, а если все же осуществить его, то смысл строк будет иметь очень странный характер, что в высшей степени свойственно магической поэзии.

Все же по тексту больше всего похоже, что слово «гу-

са» является воспевающим эпитетом пресмыкающегося. Очевидно также, что в словосочетании «сары Исса» — «золотой Исса» слово «Исса» означает Иисуса Христа. Вероятно, оно возникло в заговоре позднее, как знамение, языческое божество. Если в первом тексте язык змеи сравнивается с плетью, которая поражает как «къан-элия» — «кровавая молния», во втором змею прямо называют «уубаш» — «ядоголовой», а язык ее «къан къамчи» — «кровавой плетью». В обоих текстах имеются цветковые эпитеты, несущие одну и ту же художественно-эстетическую функцию.

Данный заговор был записан в одном варианте. По традиции он исполняется шепотом семь раз. После каждого исполнения знахари обязаны были слегка дуть и плевать, чтобы мелкие капли слюны могли попасть на пострадавшего человека или животное.

Мы располагаем еще одним заговором змеи, бытующим в Чегемском ущелье. По рассказам его исполнительницы — столетней Казий Тохаевой, заговор не имел родовой принадлежности. Он заметно отличается по ряду признаков от рассмотренных нами текстов. Здесь почти отсутствуют абракадабра и табуирование. Общим же с этими заговорами в нем является вступление, воспевание красоты змеи, а также контаминация последней строки заговора с текстами рассмотренных произведений:

Бисми-ллахи, бир жилин,
Тешигинге кир, жилин.
Этгенинги бир, жилин.
Сюйрелип бараса, жип кибик,
Аман къабаса, ит кибик.
Къалын хансдад жатыуунг,
Бек аманды къабыуунг.
Юсюнгде кишмир кёлегинг,
Биргенге атлы бёлегинг¹⁶.

Бисми ллахи, одна змея,
В дыру уползи, змея,
Что делать тебе знай, змея.
Растягиваешься ты, словно веревка,
Кусаешься ты сильно, словно собака.
В густой траве ты отдыхаешь,
Очень сильно ты кусаешь.
Одежда твоя вся из шелка,
За тобой следует группа всадников.

Как видно, текст состоит из трехстишья и трех двустиший. Существенную композиционно-художественную роль в нем играют парная эпифорная рифма и синтаксический параллелизм. В оригинале имеет место и внутренняя

рифма. В первой строфе заговора такие слова, как «бир», «кир», «бил» — «одна», «вползи», «знай», располагаются внутри строк и рифмуются между собой. Подобное построение в тюркском народном стихе в основном характерно для огузской поэзии. В отличие от предыдущих, содержание здесь носит умиловительный характер. Если в других вариантах пугали змею, предрекая ей смерть, в случае, если она не даст осесть опухоли, то в данном тексте лишь умоляют ее об этом и надеются, что она исполнит волю знахаря. Сюжетная формула, что змея владеет войском, имеет место и в фольклоре тюркоязычных народов Сибири¹⁷.

Известны также четыре заговора змеи балкарцев Баксанского ущелья. Они представляют собой разные тексты, что дает основание рассматривать их в качестве отдельных произведений. Приведем один из них. Он был записан фольклорной экспедицией КБНИИ в 1973 г. в г. Тырныаузе у сказительницы Кермахан Алчагировой:

Уф, жилиян, куф, жилиян,
Тешигинге кир, жилиян,
Тешигингден чыкъ, жилиян.
Мен санга хата этмейме,
Сен да манга хата этме.
Созулмуч созгъун, жилиян,
Созгъур, созгъур созулгъун,
Уусуз болуп сызгъыргъын,
Берген уунгу бу харипден алдыргъын.
Уфу жилиян, къуфу жилиян, куф жилиян¹⁸.

Уф, змея, куф, змея,
Вползи в свою дыру, змея,
Выползи из своей дыры, змея,
Я тебе зла не делаю,
Ты мне тоже зла не делай.
Растянись, растягивайся, змея.
Растянись, растянься, растягивайся,
Неядовитой став, свисти,
Свой яд с этого несчастного убери.
Уфу, змея, куфу, змея, куф, змея!

Текст начинается с непонятных «уф», «куф», которые повторяются и в конце текста. На наш взгляд, это не что иное, как звукоподражание шипению змей, что соответствует имитативной магии. Как и большинство текстов подобного характера, заговор построен в тирадной форме. В этом десятистрочном тексте слово «жилян» — «змея» употребляется восемь раз в качестве обращения. Это говорит, очевидно, о том, что заговаривающий придавал ему особый магический смысл. В тексте оно выполня-

ет роль эпифоры и постоянно употребляется с глаголом повелительного наклонения, что опять-таки очень характерно для магической поэзии. Песня, с одной стороны, передает внутренний монолог-желание заговаривающего достичь своей цели, с другой — раскрывает уровень художественно-эстетического мышления народа.

Другой текст является единственным произведением среди подобного рода заговоров, который передает монолог змеи о силе ее яда и что он представляет большую опасность для людей. Лишь последние две строчки песни говорят о просьбе заговаривающего содействовать выздоровлению пострадавшего от ее укуса. В противном случае ей желают смерти. Подобная концовка, как мы отметили выше, является стереотипной для заговоров змеи.

В последнем тексте отсутствует обращение к змее о помощи, смертью ее лишь пугают. О близости поэтического языка данного текста с другими заговорами говорит многократное обращение к пресмыкающемуся, наличие в нем параллелизмов, анафорной рифмы, а в конце стиха — просьба уползти в дыру. Первые две строки всецело состоят из непонятных для языка абракадабр, что отличает его от других произведений.

Подобная разновидность текстов наводит на мысль, что в прошлом заговоры не ограничивались каким-то устойчивым стереотипным размером или художественной композицией, а имели разнообразную структурную разновидность. По крайней мере, наиболее выдающиеся представители из числа носителей и исполнителей магической поэзии могли вносить свои поправки в тексты традиционных заговоров, а позже и сочинять их.

Не исключена возможность, что носители карачаево-балкарских магических ритуалов и заговоров имели теснейшую связь с нервнобольными людьми, которые могли многое думать и видеть, как казалось их больному воображению и разуму.

Нам известны и карачаевские варианты заговора змеи. Некоторые из них близки к бытующим в Баксанском ущелье. Приведем один из них:

Апу жилин, супу жилин,
Кертейленген керти жилин.
Жел къамчинги ал, жилин,
Жел жамчынги кий, жилин,
Жел атынга мин, жилин,
Жел тешике кир, жилин.

Дасайгъанлы дасыт жилиян,
Дагъыстаннга кет, жилиян¹⁹.

Апу, змея, супу, змея,
Настоящая, настоящая змея.
Ветровую плеть возьми, змея,
Ветровую бурку накинй, змея,
На ветрового коня садись, змея.
В ветровую дыру уползи, змея.
Дасагайлы дасыт змея,
В Дагестан уйди, змея.

Слова начальной строки текста «апу», «супу», очевидно, как и в балкарских вариантах, являются звукоподражанием. В целом песня имеет стройный, хорошо отточенный богатый поэтический язык. Основную художественно-композиционную роль в ней играют анафоры и эпифоры, которые выражаются с помощью слов «жел» — «ветер», «ветровой», «жилян» — «змея», а также металогии и параллелизмов.

Слова «дасагайлы дасат» являются абракадабрами. Для песни характерны строчная и внутренняя аллитерации, которым в древнейшей карачаево-балкарской народной поэзии отводится значительная художественно-эстетическая роль.

Есть и другой карачаевский вариант подобного заговора. По художественному языку он во многом близок данному тексту. Заговор построен на таких традиционных поэтических компонентах, как абракадабра, акромониграмма, анафора и эпифора, обращение к змее с просьбой уползти в дыру и т. д. Лишь в конце текста просят ее помочь вылечить больного, а если не поможет, ей желают смерти. В тексте имеет место табуированная лексика, которая выражается с помощью метафорических словосочетаний «кесеу кёз» — «огненные глаза», «кёз кесерге» — «отрезать глаза», в метафорическом переосмыслении означающее «ослепить глаза» или «сглазить», так как согласно поверью змея могла ужалить без укуса своим взглядом. Последние две строчки текста:

Оя кимни кёзю эсе да,
Анга тийсин!²⁰

Пусть чьи эти глаза,
Того и поразит! —

иносказательно выражают понятие «кто хочет ужалить, пусть того и поразит алгъыш — заговор».

Подводя итоги, хотим подчеркнуть, что рассмотренные

заговоры в основном имеют характерные для своей классификации художественный язык и изобразительные средства. Цветовая символика в изображении и воспевании красоты и силы пресмыкающегося прежде всего отражает тайный словесный язык и жанровые особенности данной разновидности магической поэзии. Все они имеют единое вступление, которое выражается мусульманско-арабской устойчивой религиозной формулой: «Бисми-ллахи-р-рахмани-р-рахим». Нет сомнения, что эти и другие заговоры появились задолго до принятия магометанства балкаро-карачаевцами.

К лечебной магии, помимо заговора от укуса змеи, относятся и словесные магические формулы, применявшиеся от всякого рода болезней: холеры, оспы, сглаза, бессонницы, кори и т. д.

В прошлом в Балкарии и Карачае имели место тяжелые эпидемические заболевания. В народе говорят, что эмина (холера) в Карачае уносила жизнь каждого третьего жителя. Подобное имело место и в ущельях Балкарии. Так, 150-летний житель сел. Булунгу Къаншау Сарбашев в 1930-х гг. рассказывал односельчанам, что, по воспоминаниям его деда, в период эпидемии холеры в Чегемском ущелье оставались в живых только несколько семей. Так, свирепствовавшая в начале XIX в. в балкарском ауле Джамагат (Тебердинское ущелье) холера полностью истребила его жителей²¹. Спасая свою жизнь, люди бежали в далекие глухие ущелья, к подножиям ледников и старались приспособиться жить там.

Народ, глубоко веривший в магическую таинственную силу словесной формулы, придавал ей особую значимость. А профессиональные колдуны (нередко к ним относили людей с неустойчивой психикой) сами сочиняли заговоры от всякого рода болезней и держали их в строжайшем секрете. Появлению института профессиональных колдунов служила и чрезмерная активизация эпидемических заболеваний.

Когда люди начинали умирать от холеры, чтобы приостановить ее, дети били в тазы, а женщины, собравшись у реки, смачивали веники в воде и махали ими в сторону гор, исполняя хором песню:

Шуууй, шуууй, аман эмина, келме бери,
Тау башында жюрю сен!
Тау жели сени тенгизлеге кёмсюн,
Тейринг сени Кюн Тейриге берип кюйдюрсюн!
Келме, келме, эмина, шуууй, шуууй,
Желле тарап, кюн къуууруп, гунч болгъун!

Шуууй, шуууй, шууулдама,
Аз да, кѣп да бу тарладан къарама! ²²

Шуууй, шуууй, проклятая холера, не иди сюда,
На вершинах гор ты находишься!
Пусть ветер гор тебя на дне морей похоронит,
Пусть твоя богиня отдаст тебя Богу Солнца испепелить
Не приходи, не приходи, холера, шуууй, шуууй!
Чтоб ураганы — выветрив, солнце — испепелив, ты исчезла
Шуууй, шуууй, не раздавай свой звук,
Ни мало, ни много не появляйся в этих теснинах!

Идеологическая основа заговора заключается в том чтобы подчинить болезнь — приостановить и погасить ее. Но заметим, что в отличие от других заговоров, в нем колдун не только обращается к богам, но и видит в них единственную опору в своем стремлении приостановить холеру. Этот факт говорит о позднем появлении данной словесной формулы или сравнительно поздней ее трансформации в мировоззрении и репертуаре носителей магической поэзии. Хотя и непонятно лексическое значение слова «шуууй», очевидно, на тайном языке оно выражает стремление мага отогнать болезнь. В различных магических словесных формулах, которые сопровождаются повелительной формой глагола и выражаются, как обычно, в желательном наклонении: «кѣмсюн» — «пусть похоронит», «кюйдюрсюн» — «пусть испепелит», высказывают свое пожелание находиться ей в горах, на дне моря, быть сожженной Богом Солнца, выветриться ураганом и т. д. За помощью обращаются даже к ее покровительнице. Текст в себе содержит элементы традиционных заговоров и новые, привнесенные поэтические формулы. К ним относятся: обращение к богам, к стихийным силам и т. д. Человек здесь не уверен в силе своего слова, а ищет помощи у могучих владык. Чтобы сделать какой-либо сопоставительный анализ, к сожалению, мы не располагаем другими текстами заговора холеры, хотя и не исключена возможность их бытования в прошлом.

Наибольшее количество песен, посвященных медицинским целям, — это заговоры от кори и оспы. В прошлом эти болезни уносили множество жизней. Мы располагаем большим количеством текстов, но невозможно охватить их все, и поэтому остановимся лишь на некоторых из них.

При оспе опускали в воду тымбыл суу (обрядовую лепешку), мелко брызгали этой водой на больное место человека и шепотом произносили трижды заговор:

Даует бичагъын билейди,
Чечекни сояргъа излейди.
Чечек союм туююлдо,
Чечекни ичегиси туююлдо.
Урчугъу чыкъды, буту сынды.
Тылпыуу тынды²³.

Даует нож свой точит,
Оспу хочет зарезать.
Оспа не убойное животное,
У оспы заворот кишков произошел,
Шея ее свернулась, нога сломалась,
Перестала она дышать.

В заговоре нет обращения к покровителям. Непонятно, кем является и какую значимую магическую функцию играет упомянутый в тексте Даует. Возможно, он был персонажем, ведшем борьбу с покровителем оспы — Тымбылом. Заговор построен на двустигмной глагольной парной рифме. Основными поэтическими приемами являются синтаксический параллелизм, анафоры, апостофа, строчная и внутренняя аллитерации. В данном заговоре обряд сопровождается песней. По жанровым функциональным особенностям он соответствует контагиозной магии. Заговаривая болезнь не только песней, но и обрядом, колдуны искали возможность ослабить и победить ее.

Большую тревогу среди жителей вызывало и заболевание «къара чечек» (черная оспа). Согласно мифологическому воззрению, ее распространительницей был злой дух Дыдай. По велению покровителя оспы Тымбыла она сеяла болезнь среди людей. Часто своей жертвой она выбирала красивых юношей. Люди представляли ее в образе смуглой, длинной, худой старушки, способной незримо находиться возле человека, которого она выбирала своей жертвой, и заражать его. Заговор исполнялся у тела больного шепотом несколько раз. Он звучал так:

О, Дыдай, Дыдай,
Дыдайны юю къурсун!
Отжагъангдан сыйыт чыкъсын!
Тыпырына къар жаусун!
Биченлигин буз урсун!
Сабанларын кызыл ёгюз отласын!
Дыдай бизни ичибизден къорасын!²⁴

О, Дыдай, Дыдай,
Дыдай пусть вымрет семья!
Пусть с очага ее издается плач!
Пусть очаг ее наполнится снегом!
Пусть град поразит ее сенокосные угодья!
Пусть на ее нивах пасутся красные быки!
Пусть Дыдай покинет наше тело!

Текст построен в тирадной форме. Он богат различными художественно-изобразительными средствами: акромонogramмой, параллелизмом, цветовой символикой, которые выполняют здесь не только поэтическую, но и эмоциональную роль. Чтобы усилить магическое воздействие заговора, колдуны старались как можно ярче украсить его поэтическими средствами и придать таким образом тексту наиболее значимую эстетическую роль. Ненависть людей к Дыдай поистине безгранична. Словосочетание «къызыл ёгюз» — «красный бык» на тайном магическом песенно-стихотворном языке балкаро-карачаевцев означает символ смерти. Злому духу Дыдай желают умереть на своем собственном поле. Так, в одном из вариантов песни «Урусбиевы» на вопрос своего старшего сына Эльмырзы: «Где мой брат Алхаз?» — мать Уба-бийче ответила: «В его комнату вчера заходил красный заяц». Не перенеся услышанного, мгновенно умирает после этого сам Эльмырза²⁵. Пожелание же «наполниться ее очагу снегом» означает «погаснуть ему», угасание же в очаге или камине огня означало у горцев Северного Кавказа угасание жизни в данной семье.

В одном из заговоров, чтобы прогнать черную оспу из тела больного, желают ей всяких препятствий, неудач и горько проклинают. Развязка песни заканчивается параллелизмом, выражающим отношение колдуна-язычника к злому духу, который может проникнуть в тело живого человека:

Тау орналсын аллынгда,
От ойнасын къарнынгда²⁶

— — —
Пусть гора будет твоим препятствием,
Пусть огонь горит в твоём животе.

Наибольшее число текстов лечебной магии составляют произведения, связанные с заговором кори. Были нередки случаи, когда в семье от кори умирало много детей и родители меняли место своего жительства, переезжая в другое ущелье. О причине такой миграции люди говорили: «Топрагъы жарашмагъан жер» — «Не пригодная для их жизни земля». Тексты заговоров кори по сравнению с другими песнями лечебной магии отличаются богатой композиционно-жанровой структурой: изобразительные средства в них значительно ярче и богаче.

Рассмотрим это на конкретных примерах. Одним из распространенных заговоров кори был следующий:

Жети кызыл киши келдиле,
Жети кызыл жамычы кийдиле,
Жети кызыл башлыкъ кысдыла,
Жети кызыл жүген алдыла,
Жети кызыл жерни салдыла,
Жети кызыл атха миндиле,
Жети кызыл туманига кирип кетдиле²⁷.

Семь красных мужчин пришли,
Семь красных бурок одели,
Семь красных башлыков связали,
Семь красных уздечек надели,
Семь красных седел оседлали,
На семь красных лошадей сели,
В семи красных туманах исчезли.

Так произносили у постели больного, и после каждого исполнения проделывали ритуал-омывание обрядовых зерен водой, а затем эти зерна ссыпали больному в ладони, что соответствовало одновременно апотропической и контагиозной магии.

Близка этому тексту и следующая песня, в которой маг выражает свою твердую решимость исцелить больного и ослабить болезнь:

Бизге бир кызыл киши келгенди,
Кызыл чарыкълары, кызыл меслери,
Кызыл кенчеги, кызыл кёлеги,
Кызыл бёркю, кызыл автопдугу.
Кызыл эмен тьюбюнде
Кызыл шекер эритирме,
Ийпек сютлей чачарма,
Аурууунгу ачарма²⁸.

К нам пришел красный мужчина,
Красные тапочки, красные сапоги у него,
Красные брюки, красная рубашка,
Красная шапка, красная пуговица у него.
Под красным дубовым деревом
Я растворю красный сахар.
Обрызгаю им, словно коровьим молоком,
Раскрою таким образом твою болезнь.

Данная песня опять-таки сопровождалась обрядом. В тексте говорится о «кызыл шекере» — «красном сахаре». На языке магии под этим подразумеваются раскаленные угли. Колдуны разводили огонь из дубовых дров, и, исполняя песню-заговор, на угли бросали волосы и ногти больного корью, что соответствовало магии подобия: с волосами и ногтями в огне должна была сгореть и исчезнуть и сама болезнь.

Есть еще несколько текстов заговора кори, которым необходимо дать краткий поэтический анализ. Это помо-

жет в некоторой степени выяснить природу и типологическую общность данного вида магической поэзии. Речь идет о текстах, которые имеют общий зачин и ряд общих художественно-изобразительных формул с предыдущими песнями, что объясняется, на наш взгляд, не вариантностью, а их жанровым и текстовым своеобразием. Числительное «тогъуз» — «девять», употребляясь множество раз в них, придает тексту стройную композиционную форму. Вместе с тем в песнях оно играет наиболее значимую эстетико-эмоциональную роль. Так, с помощью него создаются параллелизмы, анафоры, аллитерации, акромонограммы и т. д. Приведу отрывок одного из текстов:

Ючен тогъуз болдула,
Тогъуз атны джерледиле,
Тогъуз къамчи алдыла.
Тогъуз таудан аудула,
Тогъуз къош орун ишледиле²⁹.

Из трех стали девять,
Девять коней оседлали,
Девять плетей прихватили,
Девять гор преодолели,
Девять кошар построили.

Устойчивая цветовая символика «къызыл» — «красный», употребляясь в различных вариантах этих заговоров, выполняет роль не только символического эпитета, но и главную смыслонесущую магическую функцию. Как известно, злой дух в этих песнях появляется в образе красного быка, лошади, человека, зайца и т. д.

Мы имеем интереснейший чегемский вариант заговора кори. Его исполнительница Асият Жарашуева проживала в сел. Булунгу. Песня всецело построена на синтаксических параллелизмах, анафорах, эпифорах, магических топонимах и т. д. Из текста видно, насколько оригинальной и богатой была народная фантазия. Этот заговор является одним из редких произведений магической поэзии, который строится в диалогической форме.

По словам А. Жарашуевой, песня исполнялась очень тихо и протяжно. Во время ее исполнения никто не должен был присутствовать кроме больного и заговаривающего, в противном случае, как предполагалось, слабела сила магии. После же исполнения песни маг не сразу покидал больного, а какой-то период оставался рядом с ним и следил за его выздоровлением.

Балкаро-карачаевская магическая поэзия сохранила большое количество песен-заговоров от сглаза. Их испол-

няли в случае заболевания ребенка. К сглазу относили различные труднообъяснимые состояния детей. Например, при расстройстве желудка говорили, что сглаз проник внутрь человека, и чтобы прогнать оттуда болезнь, прибегали к различным магическим ритуалам. Так, сплетали веник из свежих веток березы, а затем, произнося заговор, некоторое время держали над огнем, и, еле касаясь тела больного, колдун обмахивал его ритуальным веником с ног до головы, а затем произносил песню-заговор:

Бир Тейрини аты бла башлайма:
Акъ кьой башы, къара кьой башы,
Къалтырауукъ чѣп башы,
Барындан да Тейри ахшы!
Андыз чапракъ,
Бусаъ къаура,
Иришки, Хумашки, Хашки,
Барындан да Тейри ахшы! ³⁰

— — —
Начинаю именем единого Тейри:
Белого барана голова,
Черного барана голова,
Шелестящего колоса покровитель,
А Тейри превыше всех!
Листок девясила,
Ствол тополя,
Иришки, Хумашки, Хашки,
А Тейри лучше всех!

Перед нами яркий пример контагиозной магии. Касаясь тела больного ритуальным веником, которому приписывали особое свойство, заговаривающий был убежден в таинственной силе данного магического знака.

Говоря о художественном языке подобного рода заговоров, необходимо отметить, что в большинстве случаев в них обращаются к имени верховного бога Тейри (Тенгри). Приводимые в данном тексте первые четыре строки, которые как бы являются гимном в честь Тейри, находятся как в начале, так и в конце песен. Это объясняется не просто контаминацией или повторением поэтических строк. Такая композиционная структура не случайна. Чтобы придать песне больше эффективности и задобрить верховное божество, служители магического культа старались как можно лучше отшлифовать песенную магическую формулу, ибо «верующему, если он желал добиться расположения бога, ничего другого не оставалось, как прибрать его к рукам с помощью обрядов, жертвоприношений, молитв и песнопений»³¹.

Обращение к верховному богу Тейри говорит, очевид-

но, и о сравнительно позднем происхождении этих заговоров, так как в архаических текстах не принято было обращаться к покровителям. В заговорах от сглаза перечисляется множество растений, точное название которых в ряде случаев невозможно установить. Это объясняется тем, что древние придавали им особое волшебное свойство, на что в свое время обратил внимание и Джеймс Фрэзер³². Нередки упоминания в заговорах и магических топонимов, что имеет место и в данном тексте.

Для усиления воздействия заговора на больного иногда прибегали к перечислению формул невозможного, которым, как и абракадабрам, язычники придавали сверхъестественную магическую силу. Приведу два примера из таких заговоров:

Тейри, Тейриден тилегим:
Сабанчыла сары жаууну
Шишге чанчып шишлегинчин,
Бууаз кьатын кёкге бахчыч салыпчыкьгынчин,
Аллай бирге кёз тиймейин турсун³³.

Тейри, у Тейри моя просьба:
Пока из желтого дождя хлебоборбы
Не сделают шашлык на вертеле,
Пока не вырастут на ослике рога,
Пока беременная женщина на небо по
лестнице не поднимется,
До тех пор чтоб тебя не поразил сглаз.

Пример из другой песни, записанной нашими фольклористами в середине 1970 гг.:

Генжепиль, кьарампиль,
Даржин, кьамчисан.
Эшекге мюйюз битгинчи,
Макъагъа кьуйрукъ битгинчи,
Къыл элек бла суу алгынчы,
Къумда будай битгинчи,
Кёз тиймесин³⁴.

Имбиль, гвоздика,
Корица, таволга,
Пока не вырастут на ослике рога,
Пока у лягушки не вырастет хвост,
Пока не наберешь ситом воду,
Пока не вырастет в пустыне пшеница,
Пусть не поразит сглаз.

Подобные устойчивые формулы-перечисления присущи художественному языку и других песен-заговоров от сгла-

за, что объясняется их типологической и функциональной общностью.

В магической поэзии сохранился и другой заговор от сглаза. В нем семь раз повторяется данный синтаксический параллелизм:

Кѣз менде жокъ — Дебеу улунда,
Кѣз менде жокъ — Дебеу къызында ³⁵.

— — —
Сглаза у меня нет — он у сына Дебеу,
Сглаза у меня нет — он у дочери Дебеу,—

и заканчивается, как и другие тексты, словами: «Кѣз тий-месин!» — «Пусть не сглазится!»

Есть также группа заговоров от бессонницы. Их в основном исполняли у постели младенцев и пожилых людей, когда они плохо засыпали. По своим жанрово-функциональным особенностям подобного рода песни относятся к лечебно-гомеопатической группе заговоров. Исполняя ее, колдуны обычно засыпали на короткое время, тем самым усыпляя и детей, т. е. действие рождало следствие. При исполнении их над детьми обычно обращались к Матери Сна — Чомпараш — Жукъу Анасы. В мифологии она представляется как добрая женщина с длинными седыми волосами:

Жукъу бала, жукъласанга
Жукъу Ананг, бала, ананг тилейди,
Жанарихден уммо сютюн неди.
Жукъу Ананг жукъла, дейди ийнандан,
Жер Иеси келмесин санга къур армандан ³⁶.

— — —
Засыпающий ребенок, спи же,
Мать Сна, дитя, Мать просит,
С Жанариха корова молоко свое посылает.
Мать Сна просит тебя заснуть,
Мать Земли пусть не посетит тебя.

Жанарих в качестве топонима встречается и в других песнях-заговорах балкаро-карачаевской магической поэзии, а молоко коров, которые пасутся здесь, считалось целебным. Последняя строка песни выражает опасение как бы Жер-Иеси (Хозяин Земли) не забрал его душу к себе. Аллитерация и акромонаграмма здесь являются главными художественно-выразительными средствами, а упоминание в песне двух покровителей, очевидно, говорит о сравнительно позднем ее появлении или трансформации текста.

Когда ребенок не мог заснуть или его лихорадило,

брали три колоса и сыпали их зерна на больного ребенка, тихо распевая песню-заговор:

Кёзю болгъан — эшикге,
Жилян кирсин тешикге.
Тёгерегинге хуна тешейим,
Чачларымы эшейим.
Силкиннп тур бешикден,
Ойнай, кюле кир эшикден ³⁷.

Пусть выйдет, кто обладает сглазом,
Пусть змея вползет в свою нору.
Пробью я стену вокруг тебя,
Я волосы свои буду сплетать,
Чтоб смог ты выскакивать из колыбели,
Чтоб с улыбкой приходил домой.

Как и всякий заговор, он построен на иносказательных выражениях, которые на тайном языке «жаз тил» несут определенную магическую нагрузку. Так, в данном контексте магическая формула «Жилян кирсин тешикге» — «Пусть змея вползет в нору» метафорически выражает понятие, чтобы со змеей покинула бы ребенка и болезнь.

В прошлом балкаро-карачаевцы железо считали оружием (от бога огня Тейри) и видели в нем магическую силу. Так, если с лошади падал всадник, вокруг него очерчивали круг и вбивали по кругу семь железных колышков. Затем, разбив о гвоздь яйцо, колдун произносил заговор:

Тейри сени энди жыкъмасын,
Бу жумуртхалай чачылсын ауруунг, талауунг.
Куфу, уфу болсун шайтанынг, жауунг ³⁸.

Пусть отныне твой Тейри тебя не поразит,
Пусть, как это яйцо, разобьется твоя болезнь.
Пусть куфу, уфу * будут твои шайтаны и враги.

Балкаро-карачаевский фольклор сохранил так же ряд песен-заговоров, посвященных исцелению больных животных. Маг брал с хвоста и голсы животного несколько волосков и, держа их близко к морде животного, произносил:

Чоппаны жёрмеси сеникиди,
Чоппаны ызындан, теке кир.
Саулукъ ийнекге тийме,
Тартхан ёгюзге кюлме,
Жюнлю кьойну кёмме.
Къызылкёзню сермеп ур!
Аны жокълап тур! ³⁹

* Ку фу, у фу — на языке магии означает «уйти прочь».

Чоппы жёрме пусть будет твой,
За Чоппа входи, козел (ряженный).
Не обижай дойную корову,
Не смейся над работающим волон,
Не хорони шерстяную овцу.
Красноглазого поймай и бей!
Не спускай с него глаз!

Упоминание здесь о полифункциональном божестве Чоппа говорит о том, что он выполнял роль и покровителя животных. Не исключена возможность, что к нему сельская община могла обращаться и как к одному из верховных божеств балкаро-карачаевской мифологии. «Къызылкез» — «красноглазым» в народе называли злого духа, который мог обижать людей и животных, находящийся вблизи места его обитания. Наиболее распространена вера в него в Чегемском ущелье, мифологические легенды и предания о котором бытуют по сей день. В воображении людей он представлялся антропоморфным существом в образе высокого примата с длинными волосами на голове и теле. Он мог говорить человеческой речью и отвечать на вопросы людей.

Мы весьма кратко рассмотрели проблему лечебной магической поэзии, которая представляет одно из распространенных явлений в обрядовой мифологической поэзии балкарцев и карачаевцев.

К общинно-обрядовым заговорам мы относим поэтические тексты, которые исполнялись общиной села или жителями одного из ущелий Балкарнии по какому-либо конкретному случаю, придавая произносимым ими словесным формулам особую, сверхъестественную магическую силу.

Так, в период затмения солнца или луны балкаро-карачаевцы в прошлом совершали массовый танец-обряд, во время которого мужчины стреляли в небо, а женщины били в тазы, крутили трещотки и т. д., чтобы разбудить небесных сторожей и отогнать дракона, якобы пытающегося проглотить светило. Предыстория данного ритуала хорошо описана в конце XIX в. М. Алейниковым в легенде «Джелмаус». Она имеет следующую завязку: «...тогда (в период затмения.— Х. М.) карачаевцы, видя такое явление, тотчас же начинают стрелять в воздух и как можно громче кричать, чтобы разбудить верных стражей. Проснувшись от выстрелов и криков, собаки оттаскивают эмегена в сторону, и луна снова светлеет»⁴⁰. По всем признакам, ритуал носил синкретический характер. Одна группа людей исполняла песню-танец «Чоппа», а другие

были заняты обрядовой стрельбой вверх и т. д. Слова этой замечательной магической песни-пляски в 1960 г. были записаны в Верхнем Чегеме Сагидом Шахмурзавым. Приведем ее полностью:

Чоппа, Чоппа, жокку тебе болгъанбыз,
Кёк Тейриси, жаппу кебе болгъанбыз.
Чууанагъа баш урабыз табынып,
Ай тутулса, биз къаллыкъбыз, къарангыда абынып.

Къара къулакъ, акъ ирикни соярбыз,
Кёк Тейриси, юлюшюнгу къоярбыз.
Ай жарыкъны къулларынгдан тыйма сен,
Желмаузну ай гюреннге къойма сен!

Чоппа, Чоппа, барыбыз да чокъундукъ,
Чоппа, Чоппа, жилап санга баш урдукъ,
Ай жарыкъны къулларынгдан тыйма сен,
Желмаузну ай гюреннге къойма сен!

Ай да, Кюн да тутулалла не этсинле?
Желмауздан къайры къачып кетсинле?
Кёк Тейриси, желмаузну къуу кери,
Кюн Тейриси, жарыгъынгы ий бери ⁴¹.

Чоппа, Чоппа, скучились мы вместе,
Бог неба, собрались мы вместе.
Молимся, падая ниц, святилище,
Если затмится луна, мы останемся во тьме.

Черноухого, белого валуха зарежем,
Бог неба, оставим и твою долю.
Свет Луны не задерживай от своих рабов,
Дракона не подпускай к лунному кругу!

Чоппа, Чоппа, все мы поклонились,
Чоппа, Чоппа, причитая, склонили перед тобой свои головы,
Свет луны не задерживай от своих рабов,
Дракона не подпускай к лунному кругу.

Затмеваются и солнце и луна, что же им делать?
Куда им бежать от дракона?
Бог Неба, гони прочь дракона,
Бог Солнца, свет свой ниспошли сюда.

Следует отметить, что божество Чоппа выполнял полифункциональную роль. К нему обращались, как к бо- жеству грома и молнии с просьбой ниспослать дождь и в период летней засухи. В данной песне Чоппа отводит- ся такая же роль, как и верховному божеству Кёк Тей- ри — Богу Неба. Это говорит о том, что в прошлом он мог выполнять в мировоззрении язычников и функцию верховного божества.

Песня богата различными художественно-изобразитель-

ными средствами. Она является одним из самых совершенных художественно-поэтических произведений в балкаро-карачаевском песенном фольклоре. Зачин ее, как и в значительной части обрядово-мифологического песенного фольклора, строится на обращении к божествам, а основная сюжетно-композиционная особенность текста раскрывает причину общинного магического обряда.

Основную часть общинно-обрядовой поэзии балкаро-карачаевцев составляют клятвенные формулы, произносимые избранными в «народный парламент» — Халкъ Тёре людьми. Данный ритуал совершался один раз в семь лет и повторялся в случае, если умирал один из парламентариев и на его место избирали нового члена Халкъ Тёре. Как правило, он проходил со второй половины XVIII в. в Чегемском ущелье. Не касаясь подробно его этнографических особенностей, постараемся кратко остановиться на словесных магических клятвах, построенных в стихотворной форме.

Им отводилась особая роль как словесным формулам. Перед общиной парламентарии «тёре адамла» — «члены тёре» вставляли на ритуальный камень и, обнажив ноги до колен и руки до локтей, произносили в стихотворной форме, речитативом данную клятву:

Мен, тейри адамы,
Башымдагъы кёк бла,
Тюбюмдеги жер бла
Ант этеме!
Кюн бла, ай бла,
Жерими топрагъы, сууу бла,
Сюеги, ташы бла
Ант этеме!
Тыпыр ташым, отжагъам бла,
Жерими мирзеую, кырдыгы бла,
Тукъумум, жугъум бла
Ант этеме!
Антымы бузмазгъа,
Антымы тутаргъа,
Тёреге, халкъгъа кертичи болургъа
Ант этеме!⁴²

Я, божий человек,
Небом надо мной,
Землей подо мной
Клянусь!
Солнцем и луной,
Глиной и водой,
Костями и камнями своей земли
Клянусь!
Камнями моего очага и очагом,

Зерном и травой родной земли,
Своим родом и родословием
Клянусь!
Клятве быть верным,
Клятве не изменить,
Быть верным Тёре и народу
Клянусь!

Глава Тёре отдельно произносил клятву на том же самом традиционном месте. Как видно, смысл словесных поэтических формул состоял в верности служения своей общине, строго придерживаться своих национальных морально-этических заповедей. По рассказам информаторов, лишь малая часть данных словесных формул смогла сохраниться в народной памяти, но и она нам дает возможность для серьезного научного осмысления. На наш взгляд, отсутствие имени богов в текстах клятвы говорит о древности бытования данного поэтического жанра. Клятва главы Тёре несколько отличалась от приводимого текста композиционной стройностью и содержанием словесных формул.

Звучала она следующим образом:

Ант алдагъан болсам,
Антыма ётюрюкчю болсам,
От тѣбеси болайым,
Кюл тѣбеси болайым,
Таш тѣбеси болайым,
Ёгюз боюнгагъа салынайым,
Ат къуйругъуна тагъылайым,
Тейриге, адамгъа да
Аман бетден керюнейим ⁴³.

Если я клятву нарушу,
Если я изменю своей клятве,
Пусть я стану пеплом,
Пусть я стану золой,
Пусть я стану грудой камней,
Пусть на меня наденут воловье ярмо,
Пусть меня привяжут к хвосту коня,
Пусть перед богом и перед людьми
Стану я презренным!

Последним произносил словесную магическую клятву на верное служение глава воинов-дружин — «мыртазакъ аскер», который всецело подчинялся Халкъ Тёре. Он держал на ладони левой руки кусочек земли, а на правой — кинжал. Затем перед членами Тёре и общиной читал следующую магическую клятвенную формулу:

О, аллах!
Этген антымы сен буздурма.

Тукъумума
Тукъумума, жугъума
Мени юсюм бла
Сен айып алдырма.
Ызымдан аман сёз айтдырма,
Тёрени аллында бетими къызартма! 44

О, аллах!
Не дай быть клятвopеступником.
Чтобы моему роду, родственникам
Из-за меня
Не было стыдно.
Чтобы во след мне плохое не говорили.
Не дай мне краснеть перед Тёре.

После этого он приступал к своим обязанностям. Люди были глубоко убеждены в святости этих клятв, а те, кто произносил их, не нарушали их. На наш взгляд, мы верно поступили, рассмотрев данное народнопоэтическое творение в разделе магической поэзии. Во-первых, данный ритуал мог проходить в любое время года, во-вторых, главной бытовой целью этого вида народнопоэтического искусства было через него воздействовать на психологию и настроение парламентариев, чтобы они могли чувствовать ответственность перед сельскими общинами. По своей композиции, поэтическому языку и строю стиха, они очень близки древнейшим балкаро-карачаевским обрядовым свадебным алгышам, которые опять-таки носили магический характер. В народе их называли «ант-алгышла» — «клятвенными алгышами», что до некоторой степени подтверждает их магическую функциональную роль. Они в основном построены на параллелизмах, богаты метафорами. Немалую роль в содержании текстов играют этнографические элементы: клятва своей патронимией, семейным очагом и т. д.

Пожалуй, значительную часть обрядовых магических песен балкаро-карачаевцев составляют тексты, связанные с хозяйственно-бытовой деятельностью людей. Пока мы не имеем возможности широко охватить их, коснемся лишь небольшой части этих произведений, представляющих определенный интерес для исследования.

Большую группу магических песен составляют заговоры против волка, что соответствовало апотропеи — предупредительной магии. Их обычно исполняли, когда скотина оставалась на улице или же по какой-либо причине пастух находился дома и не мог вернуться в кошару и животные были без присмотра. Согласно поверью, после исполнения такого заговора волк не мог раскрыть свою пасть

и животные были вне опасности. В этих заговорах отражается и культ волка. Вот что сообщал фольклорной экспедиции информатор Нуху Тохаев в 1979 г.:

«Балкарцы и карачаевцы считали волка очень умным зверем и думали, что он понимает человеческую речь. На тайном (эвфемистическом.— Х. М.) языке его называли «атайтмаз» — «неназываемый», «жаллы» — «хищник», «азаулу» — «бродячий», «агъач ит» — «лесная собака», «къырышыр» или «къашкъыр» (на тайном языке турков.— Х. М.) — «волк»⁴⁵ и т. д. Песня-заговор сопровождалась обрядом. Перед ее исполнением брали топор, острие его обматывали тряпкой, исполняли заговор, а затем обрядовым топором сильно ударяли о чурку или дерево. Или брали ножницы и в сопровождении песни-заговора связывали их веревкой — этим якобы обезвреживали животное от волчьей пасти. Народ настолько верил в магическую силу заговора, что бытовала легенда, будто старожил из Верхнего Чегема Каншау Сарбашев в начале нынешнего века был свидетелем того, как волк, подойдя к отаре, не мог схватить ягненка, так как у него не раскрывалась пасть и он мучился. А Каншау, видя это, помаhal на него ножницами, которыми «околдовали» волка. Ножницы раскрылись от сильного взмаха, и тогда волк схватил ягненка и окрылся. Приведем данный текст:

Бут къойлагъа кирмесин,
Бут аланы кѣрмесин.
Аузун Тейри къурушдурсун,
Итлерибизге аланы сюрюшдюрсюн.
Кийиз къамчи беригиз,
Тѣгерекге айланайым.
Кеяип, къамчини жерге урайым,
Атайтмазны бери келмезча этейим⁴⁶.

Пусть бут в стадо овец не войдет,
Пусть бут его не увидит.
Пусть Тейри его пасть закроет,
Пусть заставит гнаться за ним наших собак.
Войлочную плеть дайте.
Буду округу оберегать.
Приду, ударю плетью о землю,
Прогоню неназываемого из этих мест.

Исполнив заговор, тут же вбивали железный кол в землю. Кроме членов данной семьи никто не должен был знать о проделанном обряде, ибо опасались, что колдовство может потерять свою силу. Данная песня интересна тем, что в ней сохранилось древнейшее табуированное

название волка в карачаево-балкарском языке — «бут», очевидно, берущее начало из огузской формы — «курт», «кюрт». Она строится на двустипиях, которые одновременно являются параллелизмами. Рифмы глагольные, конечные. В песне не случайно упоминается «кийиз кьамчи» — «войлочная плеть». В древнейших жанрах балкарско-карачаевского фольклора: сказках, песнях, эпосе и т. д. — ее наделяли магическими свойствами. Упоминанием войлочной плети в заговоре, очевидно, колдуны ставили своей целью испугать волка. Войлочную плеть использовали и в процессе самого обряда заговора волка. Так, один из концов войлочной плети привязывали к палке, и, исполнив несколько раз заговор, втыкали палку глубоко в землю. Согласно мировоззрению язычников, после исполнения такого обряда волк обходил стада в этих местах. Заговоры волка, исполняемые в одном ущелье, не похожи на бытующие в другом. Так, в Чегемском ущелье был очень распространен следующий текст, который был зафиксирован учеными КБНИИ в 1974 г. в Нижнем Чегеме у девяностолетнего информатора Ахмата Жазаева:

Жалмыса, кьалмыса?
Аузунг кьурушун!
Тишлеринг бир-бирине киришсин!
Аштотур: «Амин!» — десин!
Апсаты кьабыл этсин!
Тейрибиз амин этсин!⁴⁷

— — —
Зверь ли ты, беспощаден ли ты?
Чтобы пасть твоа отнялась!
Чтобы зубы твои разломались!
Чтобы Аштотур этого пожелал!
Чтобы Апсаты этого захотел!
Чтобы Тейри это исполнил!

Если остановиться на художественном языке песни, необходимо отметить, что она является одним из отточенных и красивейших произведений, которое строится на сплошном синтаксическом параллелизме, просьбе-заклинании. А в прибегании к именам божеств Аштотур, Апсаты, Тейри имеют место апострофы, с помощью которых обращаются к покровителям, как живым, реальным персонажам.

Большой интерес представляют и тексты песен заговора волка, записанные в Баксанском ущелье и Карачае. Они близки друг другу. В Баксанском ущелье чабаны, отгоняя на выпас стада овец, исполняли следующий заговор:

Агъач ити кёрюмесин,
Бизден кери кетсин.
Айгъа къарап улусун,
Бу тегерекден кюрусун ⁴³.

Чтобы лесная собака не показывалась,
Чтобы от нас держалась в стороне.
Чтобы, глядя на луну, выла,
Чтобы с этих местностей исчезла.

Подробно художественно-изобразительные средства заговоров рассмотрим в специальной главе.

Существует и интересный карачаевский вариант песни-заговора волка. Она была записана фольклорной экспедицией КБНИИ в 1968 г. Слова ее таковы:

Аягъы къарышсын,
Кёзю алышсын,
Бизде жемиш табалмасын,
Башын алып къачалмасын,
Айгъа къарап улусун,
Бу тегерекден кюрусун,
Хаптюш, хаптюш, хаптюш ⁴⁹.

Чтобы челюсть его отвисла,
Чтобы глаза его не видели,
Чтобы у нас пищу не сыскал.
Чтобы не мог от нас удрать,
Чтобы был на луну,
Чтобы исчез из этих мест,
Хаптюш, хаптюш, хаптюш.

Песня состоит из синтаксических параллелизмов и ряда метафор. Так, строка «Айгъа къарап улусун» — «Чтобы был на луну» иносказательно выражает понятие — «чтобы он ходил вечно голодный».

Подобные вербальные обряды, связанные с волком, имели место и у других тюркоязычных народов. Так, азербайджанцы, «чтобы волки не задирали скот, перевязывали закрытый складной нож или сомкнутые ножницы и произносили овсун: «Закрываю пасть волка...»⁵⁰.

По сей день существует в народе магическая песня, которая исполняется, когда ребенок меняет молочные зубы. Она сопровождается небольшим обрядом. Берут выпавший детский зуб, исполняют несколько раз песню-заговор:

Чычхан, чычхан,
Ол аман тишни берсенг,
Мен санга бу иги тишни береме.
Мени тишим — бек игиди,
Сени тишинг а — бек аманды ⁵¹.

Мышь, мышь,
Если отдашь тот плохой зуб,
Я отдам этот хороший зуб.
Мой зуб очень хороший,
А твой зуб очень плохой.

После каждого ее исполнения тихо дуют в зуб, после чего кладут его в мышиную дыру, так люди выражали свое желание, чтобы их зуб был острым и крепким, как мышинный. Здесь хочется привести слова Фрэзера, что «многие народы кладут вырванный или выпавший зуб в такое место, где его может найти крыса или мышь, в надежде на то, что благодаря симпатической связи, продолжающей существовать между зубами и их прошлым владельцем, его зубы станут столь же крепкими и прочными, как зубы этих грызунов»⁵².

Необходимо отметить, что во всех селениях и ущельях Балкарии и Карачая особо почитались заговоры, бытующие в Чегемском ущелье. Так, в беседе с нами в 1978 г. один из лучших сказителей Карачая Абугалий Узденов говорил, что в детстве ему пришлось видеть, как из Большого Карачая отправлялись люди в Чегем собирать различные виды заговоров. В одной очень распространенной балкаро-карачаевской народной песне «Къумукълу къызы жыры» — «Песня девушки-кумычки» есть строка: «Чегем хыйныгъа бир зат жетмейди»⁵³ — «Сильнее всего колдовство в Чегеме», которая довольно хорошо передает утвердившееся в народе верование.

Магический заговор, связанный с пожеланиями патронам Дыдай и Папай не наносить вред нивам и огородам, а оберегать их, по своей композиционной конструкции и лексике — архаические виды данной словесной культуры. Он мог исполняться весной, летом и осенью, в зависимости от состояния погоды:

Дыдайны, хыны жашлары,
Папайны буз ташлары,
Сабанланы урмагъыз,
Хата эте турмагъыз.
Тау аркъаны уругъуз,
Ол да — буз, сен да — буз
Аны ур да буз!⁵⁴

Дыдайа беспокойные сыновья,
Папайа ледяные камни.
Не бейте по нивам.
Не наносите вред.
Бейте по хребтам гор,
Он — пусть бьет, ты — бей,
Бейте по ним и разбейте!

Эти покровители в балкаро-карачаевской мифологической поэзии относятся к категории менее распространенных и встречаются только в этом тексте. Очевидно, какая-то часть балкаро-карачаевцев считала их патронами града, которые могли бы нанести урожаю большие бедствия. Песня строится на параллелизмах. Начальные две строки песни в иносказательном, метафорическом переосмыслении выражают понятия:

Дыдая буйные, градовые дожди,
Папая крупные градовые шарикн.

Был и такой магический ритуал: если пожилая женщина не могла умереть и долго мучилась, кого-либо из ее родственниц одевали в ряженого с когтями рыси, и она должна была, близко наклонившись к умирающей, произнести следующий заговор:

Жер Анасы сени кѳрге чакъырады,
Умай кызы кѳр тѳрюнде турады.
Атлан, атлан, атлансанг а,
Жансыз атха къаплансанг а⁵⁵.

Мать Земли тебя в могилу приглашает,
Дочь Умая в могиле находится.
Собирайся, собирайся, собирайся же,
На коня без души опирайся же.

Перед нами древняя языческая сцена имитативной или гомеопатической магии, колдовские приемы искусства которой строились на законе подобия. «Гомеопатическая магия, прибегающая к посредству изображений, обычно практиковалась со злонамеренной целью отправить на тот свет нежелательных людей. Но она исполнялась (хотя куда более редко) и с благожелательными намерениями...»⁵⁶ — пишет Джеймс Фрэзер.

Широко распространенная богиня в древнетюркском языческом пантеоне Умай-эне, как показывает данный текст, в балкаро-карачаевской мифологии носит полифункциональный характер. В данном контексте она выступает в ипостаси богини смерти. Последняя строка песни «На коня без души опирайся же», употребляясь в качестве глагольной метафоры, выражает пожелание «отправляйтесь на тот свет без души».

На этом завершим исследование внутрижанровых особенностей магической поэзии балкарцев и карачаевцев. Мы смогли охватить не все тексты, связанные с данным

видом народнопоэтической культуры. В целом изучение ее выявило, что она наряду с другими жанрами обрядовой поэзии является развитой формой народнопоэтической культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толгуров З. Х. Движение балкарской поэзии. Нальчик, 1984. С. 27—37.

² Фрэйзер Джеймс Джордж. Золотая ветвь. М., 1984. С. 57.

³ Там же. С. 56.

⁴ Толгуров З. Х. Указ. раб. С. 35.

⁵ Каташ С. Мифы, легенды горного Алтая. Горно-Алтайск, 1978. С. 48.

⁶ Он приходился прадедом просветителю и скрипачу Исмаилу Мырзакуловичу Урусбиеву.

⁷ Къарачай халкъ джырла. М., 1969. С. 60; Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1969. С. 53.

⁸ Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л, 1936. С. 411.

⁹ Архив КБНИИ. Фольклорный фонд, ед. хр. 13, дело № 4.

¹⁰ Бонгард-Левин Г. М., Ильин Г. Ф. Индия в древности. М., 1985. С. 175—176.

¹¹ Джуртубаев М. Ч. Древние верования балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1991. С. 33; Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.

¹² Урманчиев Ф. Золотая волчья голова на знамени // Советская тюркология. Баку, 1987. № 3. С. 70.

¹³ Дугаров Д. С. Что такое Загалмай? (К вопросу о происхождении культа крылатого коня у тюрко-монгольских народов) // Тюркология-88. Фрунзе, 1988. С. 148; Гоголев А. И. Истоки этногенеза тюркоязычных народов Сибири // Там же. С. 585—586; Грач А. Д. Вопросы датировки и семантики древнетюркских тамгообразных изображений горного козла // Тюркологический сборник. М., 1973. С. 319.

¹⁴ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Алексеев Н. А. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980. С. 105.

¹⁸ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.

¹⁹ Ленинни байрагъы. Черкесск, 1983. 22 декабря.

²⁰ Там же.

²¹ Лайпанов Х. О. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957. С. 63.

²² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.

²³ Ленинни байрагъы. Черкесск, 1983, 22 дек.

²⁴ Там же.

²⁵ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3; Матер. экспедиции 1982 г., кас. № 4. п/к.

²⁶ Ленинни байрагъы. Черкесск, 1983. 22 дек.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

- ³⁰ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ³¹ *Фрэзер Джеймс Джордж*. Указ. раб. С. 57.
- ³² Там же. С. 65.
- ³³ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Ленинни байрагы. Черкесск, 1983. 22 дек.
- ³⁷ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр., 13, дело № 5.
- ³⁸ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр., 13, дело № 4.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ *Алейников М.* Карачаевские сказания // Карачаево-балкарский фольклор. Нальчик, 1983. С. 99—101.
- ⁴¹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ *Ямпольский З. И.* О безрелигиозности первобытной магии // Советская этнография. М., 1971. С. 73.
- ⁵¹ Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.
- ⁵² *Фрэзер Джеймс Джордж*. Указ. раб. С. 44.
- ⁵³ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.
- ⁵⁴ Там же. Дело № 3.
- ⁵⁵ Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев / Сост. Т. М. Хаджиева. С. 10. Нальчик, 1988. С. 101.— На балк. яз.
- ⁵⁶ *Фрэзер Джеймс Джордж*. Указ. раб. С. 21.

ОХОТНИЧЬЯ ПОЭЗИЯ

Охотничья обрядовая поэзия балкарцев и карачаевцев является одним из богатых пластов ее древней песенной культуры. Подробное изучение доступного для нас материала позволяет отметить следующие характерные внутрижанровые особенности:

а) обрядовые песни, адресованные покровителю диких животных Апсаты и его детям с просьбой об удачной охоте. Сюда же мы относим песни, воспевающие охоту на зубра, на медведя, на снежного барса и т. д.;

б) обрядовые песни, связанные с совершеннолетием молодых охотников, в которых просят у божества Тотура (Аш-Тотура) удачной охоты на волка, рысь и т. д.

Оторванные от обряда песни на охотничью тему: «Бийнёгерни жыры» — «Песня о Бийнёгере», «Джантуугъаны жыры» — «Песня о Джантуугъане», «Гуёну жыры» — «Песня о Гуу», «Аштотур бла Батокъ бий» — «Аштотур и князь Баток», «Аккъайланы Аппа бла Киши» — «Аппа и Киши из рода Аккаевых», «Уучу Боташ» — «Охотник Боташ» и т. д., в содержании которых основной упор делается на допущенное святотатство их главными персонажами, в данной монографии нами не будут рассматриваться.

К изучению охотничьей поэзии и мифологии балкарцев и карачаевцев обращался ряд ученых, которые внесли заметный вклад в исследование отечественной фольклористики¹. Специальную работу этой теме в прошлом посвятили Р. А.-К. Ортабаева² и автор данной монографии³. Интересная статья об охотничьих обрядах балкарцев и карачаевцев написана этнографом И. М. Шамазовым⁴.

Исследование охотничьего мифа и поэзии балкарцев и карачаевцев показывает поразительную их близость с охотничьим фольклором кавказских народов: адыгов, осетин и грузин. Думается, в этом проявляется не только взаимовлияние культур в результате контактов, но также и генетическая общность автохтонного населения Кавказа, ставшего одним из компонентов при формировании как современных балкарцев и карачаевцев, так и названных выше народов.

Охота как промысел, разновидность труда играла большую роль в экономической жизни горцев и нашла свое яркое отражение в их фольклоре. «С именем Апсаты у карачаевцев и балкарцев был связан древний ритуальный обряд — посвящения»⁵, он заключался в воспевании этого бога. По сообщению информаторов, в Балкарии и Карачае были широко распространены древнейшие танцы «Апсаты» и «Тотур», из чего можно заключить, что древний ритуал сопровождался не только песней, но и танцами и носил синкретический характер. «С этим именем (или его вариантами: Апсаны, Апсаты, Авсаты) было связано представление о хозяине диких зверей и покровителе охотников. Существовали охотничьи обрядовые песни с просьбами к Апсаты, чтобы он послал охотнику жирного оленя, козу или другую дичь. Развалины одной из старинных башен у сел. Верхний Чегем носят название Авсатыкчала, т. е. «крепость Апсаты» — пишет Л. И. Лавров⁶.

«Апсатыны жыры» — «Песня об Апсаты» в прошлом сопровождала ритуальный выход охотников на промысел. Она существовала в нескольких вариантах. Некоторые песни заметно отличаются друг от друга как по манере исполнения, так и по композиционному построению и внутреннему содержанию. Нашим предшественникам удалось записать ряд ценных песенных текстов по этому циклу. Постараемся дать краткий научно-фольклористический анализ их жанрового своеобразия.

Исследователи балкаро-карачаевского фольклора подробно описали, как представлялась горцам внешность божества Апсаты⁷. «Бог Апсаты принимал образ козла, чаще — мифического оленя с двумя острыми рогами и тремя ногами»⁸, — пишет А. И. Караева. Следовательно, Апсаты представлялся людям в образе тех животных, которым он покровительствовал. Подобное явление наблюдается и в мифологии других народов: «Чем могущественнее считался бог, тем больше приписывалось ему культовых животных, в облике которых он мог представлять перед людьми»⁹.

Апсаты мог явиться охотникам в образе красивого белобородого старца. Он не только оберегал дичь от истребления охотниками, но и обладал магическими свойствами — мог лечить раны туров, оленей, коз и т. д.¹⁰

Как показывают дошедшие до нас тексты песен, культ этого божества под влиянием мусульманской религии несколько трансформировался. Если в песнях более раннего периода охотники, отправляясь в путь, просили

удачной охоты только у Апсаты, то в других, более трансформированных текстах, они обращаются за помощью уже и к Аллаху. Встречаются песни, где культ Апсаты совершенно ослабевает и охотники просят помощи только у Аллаха. В этих текстах Апсаты почти утрачивает свою прежнюю роль патрона охоты и лесных зверей.

Культ данного божества неразрывно связан с этнической историей народа. Из тюркоязычных народов Кавказа и мира Апсаты встречается только в фольклоре балкарцев и карачаевцев. Это дает основание предполагать, что формирование данного божества как мифологического персонажа происходило в древнем северокавказском субстратном культурном мире. Считаю важным также мнение В. И. Абаева: «Этот культ чужд иранскому миру, но он занимал видное место в верованиях западнокавказских народов и осетин. Название бога охоты Афсати примыкает к балкарскому Апсаты, сванскому Апсат»¹¹, — пишет он. «Совершенно очевидно, — отмечает он в другой своей работе, — что образ Афсати проник в осетинский эпос из кавказского субстрата. Субстрат — это второй, наряду с генетическим единством, момент, который надо учитывать при объяснении общих элементов в фольклоре народов Кавказа»¹². Если учесть данные обстоятельства, то, очевидно, мы правы в своих суждениях. Резюмируя, мы можем сделать заключение, что в охотничью мифологию балкаро-карачаевцев, осетин и других народов Кавказа образ Апсаты (Афсати, Апсат) проник через субстратную культуру, носителями которой являются многие автохтонные жители Северного Кавказа: адыги, абхазы, дагестанцы, вайнахи и т. д.

В «Песне об Апсаты» как бы ощущается влияние тяжелого времени, когда основным средством существования многих семей была охота. Текстов, в которых бы столь ощутимо отражалась тяжелая судьба охотника, голодного и холодного, с раннего утра до позднего вечера бродящего за добычей, чтобы прокормить свою семью, а порой и родственную общину, мы не встречали ни у одного из народов Кавказа. Очевидно, это в некоторой степени объясняется тем, что этническим балкаро-карачаевцам, начиная с XV в., приходилось приспособливаться к новым географическим и этнотерриториальным условиям, где охота поневоле становилась одним из средств выживания.

Почти во всех древнейших вариантах «Песни об Апсаты» имеются традиционное вступление, зачин, основная часть и концовка, которые состоят из ряда микросюжет-

ных, иносказательных элементов. В них в качестве покровителя охоты выступает Апсаты, а Тейри выполняет роль верховного божества, которому подвластно все на земле и небесах. По пространственно-временным канонам их следует охарактеризовать как наиболее архаичные. В их содержании господствует общинно-родовое мировоззрение, что выражается соответствующей патриархальной идеологией. По утилитарной функции они в некоторой степени близки к текстам магической поэзии, хотя в них мифологическая функция, бесспорно, преобладает над магической. Так, профессиональные охотники и заклинатели-язычники не видят содержащейся в этих песнях какой-либо сверхъестественной силы, способной повлиять на могущественных патронов и покровителей, а стараются лишь задобрить их словословием, эвфемистическими, поэтическими формулами.

Чтобы лучше разобраться в исследуемой теме и глубже раскрыть ее внутрижанровые проблемы, нами рассматриваются помимо ее функциональной особенности и такие главнейшие жанрообразующие средства, как сюжет и композиция, вокруг которых группируется почти вся важнейшая структурно-тематическая цепочная взаимосвязь. Вне их подробного анализа не будут ясны многосложное движение и взаимосвязь различных контекстов. С них и начнем мы свои суждения.

Устойчивая формула запева или вступление наблюдаются в большинстве «Песен об Апсаты». Покуда в научной литературе не существует единого мнения о данном термине, мы склонны придерживаться взгляда, что, в отличие от зачина, «постоянные формулы запева не имеют прямого отношения к сюжету и ограничиваются лишь традиционными обращениями к слушателям. Между тем многие теоретики неоправданно отождествляют термины «З» (зачин.— Х. М.) и «запев», хотя в творческой практике сказителей они лишь сливаются»¹³.

К тому же надо иметь в виду, что в данном случае речь идет не об эпическом жанре, а об обрядово-мифологической поэзии, жанрово-поэтическая система которой, как и любого фольклорного произведения, «складывается вследствие продуктивной жизни жанра, вместе с ним развивается и формирует стереотипы ситуаций, форм выражения, характеризующие данный род устно-поэтических произведений»¹⁴ и, как заметил адыгский фольклорист Адам Готов, носит довольно утонченный и устойчивый характер.

Вступлением, которое предшествует зачину, почти во

всех вариантах «Песен об Апсаты» является устоявшаяся композиционная формула:

Ой, бир анагъа жангыз бала туумасын,
Ой, туумасын, мени жаным, орайда.
Ой, тууса да тау мараучу ол болмасын, ой, мени жаным.
Орайда, ой, аны кьаргъагъан къатын, Тейри, онгмасын.
Ой, онгмасын, мени жаным, орайда ¹⁵.

Ой, пусть ни одна мать не родит только одного ребенка.
Ой, пусть не родит, моя душа, орайда.
Ой, а если и родит, чтобы не стал горным охотником, ой,
душа моя.

Орайда, ой, женщине, которая его проклянет,
чтобы не везло.

Ой, чтобы ей, Тейри, не везло, душа моя, орайда.

Не вдаваясь в подробности художественно-поэтического анализа, следует заметить, что основным композиционным средством в этих строках является сложная акромонграмма, состоящая из двух и более слов в песенной строке. В тексте она выражает наиболее значимые моменты в жизни родовой общины.

Формула-пожелание «Ой, бир анагъа жангыз бала туумасын» — «Ой, пусть ни одна мать не родит только одного ребенка» выражает характер и психологию патриархальной сельской жизни, насколько тяжелая ноша возлагалась на мужчину в прошлом, если он был один у родителей. Чтобы содержать семью, он обязан был выполнять функции охотника, косаря, земледельца и т. д.

Весьма устойчивы зачины. Они непосредственно подводят читателей к основной мысли песни, реализации ее функционально-тематической сущности. Они носят характер устойчивых поэтических формул, переходящих из одной песни в другую. Зачинные формулы всецело вводят нас в содержание материала, незначительно варьируясь в зависимости от характера развития элементов сюжета в том или ином конкретном тексте. Почти во всех известных нам вариантах имеет место «повторяемость художественных стереотипов в различных песнях, что, собственно, и позволяет нам фиксировать различные элементы и целые группы стихов в качестве формульных»¹⁶. Такими устойчивыми формульными зачинами в большинстве охотничьих песен являются строки:

Темир боюнсасы аны болур, ой, бойнунда, о, мени
жаным, орайда.
Орайда, кюйген гюттючюгю болур кьойнунда.
Ой, кьойнунда, мени жаным, орайда.

Ой, орайда, жугътурну тау башындад жатыуу,
Ой, жатыуу, мени жаным, орайда,
Бетден-бегкед къара шокну, ой, атыуу, мени жаным,
орайда ¹⁷.

Железное ярмо (ружье) у него на шее, моя душа, орайда.
Орайда, обгорелый чуречек у него за пазухой.
Ой, за пазухой, душа моя, орайда.
Ой, орайда, тур обычно отдыхает на вершине горы.
Ой, отдыхает, душа моя, орайда.
С одной горы в другую черное ружье,
Ой, стреляет, моя душа, орайда.

Исследование материала подтвердило, что эти стихи являются как бы канонической формулой, постоянно повторяющимися строками в данной группе песен. Если в некоторых песнях тексты вступления, контаминируясь с отдельными устоявшимися сюжетными элементами, очень пространны, зачин же, выполняя свою композиционную роль, почти не меняется в текстах. «Зачин более тесно связан с сюжетом и может уже содержать элементы действия, или же повествование от зачина переходит к собственно сюжетным элементам сказания без разделения на самостоятельные строфовые единицы»¹⁸. В охотничьих песнях встречаются варианты с такими сюжетно-композиционными особенностями, где же текст начинается с зачина, вводя слушателей в содержание песни. В них замечается относительно позднее религиозное наложение.

В поэтическую лексику здесь вводится мусульманский религиозно-философский термин «Аллах» — «Бог». Так, одна из песен начинается следующими строками:

Ой, мараучуну, дейди, эй,
Темир боюнсасы бойнунда, ой!
Ой, кюйген, къалач болур эди къойнунда,
Кюйген къалачны сары майгъа булгъатхан, ой!
Ай, жугътурланы, дейди, ай,
Ол заманда курт орунлагъа чулгъатхан, ой!
Ай, аллах энтда терк берсин, кёп берсин!
Мараучуларынг болур эди сары тангны тауугъу,
Ай, кюйген къалач — мараучуну зауугъу ¹⁹.

Ой, у охотника говорят, эй,
Железное ярмо на шес, ой!
Ой, пригоревший чурек за пазухой,
Пригоревший чурек с желтым салом дай
поестъ, ой!

Ай, туров, говорят, ай,
Ты тогда помог свалить в сугроб, ой!
Ай, чтобы Аллах быстро дал, много дал!

Твои охотники — крылатые птицы желтого
восхода.
Ай, пригоревший чурек — лакомство для
охотника.

Как показывают последующие строки песни, в ней с язычеством успешно соперничает магометанство: взоры охотников обращены то к Тейри и Апсаты, то к Аллаху.

Имеет место зачин, в котором культ Апсаты совершенно теряет силу, уступив место покровителя диких животных Аллаху, что, очевидно, было связано с окончательным укреплением магометанства на Северном Кавказе во второй половине XVIII в.:

Ай, Апсатыны малы кѣп да кючю жокъ, ой, кючю жокъ,
Аллах берсе, Апсатыны бизде энди иши жокъ, ой, иши жокъ!
Ах, ой, мараучула болур маргал маталлы,
Ах, жугъутурунг болур окъа сакъаллы.
Окъа сакъалын а бизге сылатхын, а, ай, сылатхын,
Къарт эчкини жугъутургъа, ай, жылатхын а, ай, дара.
Тау кѣкледе мараучудан жазыкъ жан болмады,
Ой, мараучуну да болур темир бойунсасы бойнунда²⁰.

Ай, у Апсаты много скота, да власти нет, ой, власти нет.
Если Аллах ниспошлет, то у Апсаты теперь до нас дела нет,
ой, дела нет.

Ах, ой, охотники словно менгрелы (быстры),
Ах, у тура твоего борода словно позумент.
Бороду из позумента дай нам погладить, ай, погладить.
Старой козе дай причитать над козлом, ай, дара.
На зеленых вершинах несчастнее охотника никого нет.
Ой, у охотника железное ярмо на шее.

Существует также формула зачина, в котором Апсаты обрисован слепым, бессильным и слабым стариком, что свидетельствует о падении его культа как покровителя благородных зверей:

О-о-райда-ра! Жугъутурну о, сакъалын сылатхын, ой, айтхын.
О-о-райда-ра! Апсатыны хыны аман жилатхын.
О-о-райда-ра! Бизни текени а-а-а тиши жокъ!
О-о-райда-ра! Сокъур Апсатыны, о, сени, малынг бла иши
жокъ!²¹

О-о-райда-ра! Дай погладить тура за бороду, ой, да сбудется
это.

О-о-райда-ра! Дай горько, тяжело погоревать Апсаты.

О-о-райда-ра! У нашего тура нет зубов!

О-о-райда-ра! У слепого Апсаты к твоему стаду дела нет!

Изменяясь и трансформируясь, жанровые традиции привносят в песню новые сюжетные элементы. Так, слепым Апсаты называют только в позднейших песнях. Однако в последних строках приводимого выше текста мы замечаем архаические жанровые традиции: не называя имени божества, воспевать его силу и могущество, в дан-

ном случае Аллаха, признав его единственным покровителем всего живого на земле:

О-о-райда-ра! Бизни кюнлерибизни кьоратхын.

О-о-райда-ра! Бизни кьошда май кьазанла кьайнатхын,
жугьтур башлагъа абына.

О-о-райда-ра! Биз келебиз санга, тейри, табына.

О-о-райда-ра! А-а, ай табу, энишге айлансанг а табына, ой!

О-о-райда-ра! Наших дней мучения позволь укоротить.

О-о-райда-ра! Нам в кошарах жирное мясо позволь варить,
спотыкаясь о головы туров.

О-о-райда-ра! Мы приходим, клянемся Тейри, чтобы тебе
поклониться.

О-о-райда-ра! А-а, ай, когда возвращаемся назад
поклоняемся, ой!

Таковы основные жанрово-композиционные особенности вступления и зачина в охотничьей обрядовой поэзии балкарцев и карачаевцев.

Главным сюжетным элементом «Песен об Апсаты» является формула-просьба у покровителя Апсаты хорошей добычи, удачной охоты на благородного зверя. Варьируясь в зависимости от конкретного текста, она включает в себя, как и другие компоненты сюжетности, устоявшуюся поэтическую формулу, которая состоит из ряда песенно-стихотворных строк. В наиболее архаичных текстах имя Апсаты вообще не произносится. Оно, судя по всему, было табуировано. Предложения в текстах строятся так, что имя покровителя заменяется различными иносказательными словосочетаниями, употребляющимися во втором и третьем лицах. Об этом хорошо сказал филолог-языковед М. М. Текуев: «...имя его запрещалось произносить, в противном случае Апсаты мог оставить охотников без добычи»²².

Покровителя называют «акьсакъал» — «белобородый», «чомарт» — «щедрый, добрый», «бизни бийибиз» — «наш князь», «наш хозяин», «бериучю» — «дарящий добро», «кёп маллы» — «хозяин большого стада», «огьурлу» — «благородный», «мал кёллю» — «беспокойный за стадо» и т. д.

В некоторых текстах имя Апсаты заменяется другим словом — «Байчомарт», что в интерференции звучит как «Щедрое Божество». Это позволяет считать, что в древности соблюдалось строгое табу на его имя. Как известно, подобное явление носило широко распространенный типологический характер в мифологии многих народов мира. Так, рассуждая о табу на имена богов в Древнем Египте, Джеймс Фрэзер писал: «Магическое искусство и состояло в том, чтобы с помощью откровения вывести у бо-

гов их священные имена... Хорошей иллюстрацией этих предрассудков служит рассказ о том, как коварная Исида выведала у великого бога солнца Ра его тайное имя»²³.

Главным содержательным элементом охотничьих песен, составляющим сюжетность особого рода, являются формулы-обращения к покровителю Апсаты, которые без значительного изменения встречаются во многих вариантах этих текстов:

Орайда жугьутурну ауанасы жар кибик,
Ой, жар кибик, мени жаным, орайда.
Бизге ачдыргъын къарын жауун, эй, къар кибик,
о, мени жаным.

Орайда, о, къарайбыз да кеп малынгы керебиз.
Ой, керебиз, мени жаным, орайда.
Бермей эсенг ач, арыкьдан, ай, слебиз, о, мени жаным.
Орайда, белинден а сен а бизге юздюргюн.
Ай, юздюргюн, мени жаным, орайда.
Жугьутурну чынгылладан, ай, жюздюргюн, ай, мени
жаным, орайда.

Орайда, орайда кюнюнг а богур сени огьурлу.
Ай, огьурлу, мени жаным, орайда.
Ай, бергин бизге, ой, бугъа боюнлу, мени жаным...²⁴

Орайда, тень у тура словно обрыв (большая).
Ой, словно обрыв, душа моя, орайда.
Дай нам достать его жир, эй, который белый, как снег,
о, моя душа.

Орайда, о, смотрим и видим твои большие стада.
Ой, видим, моя душа, орайда.
Если не дашь, мы от голода и истощения, ой, умрем,
о, моя душа.

Орайда, хребет его позволь нам переломать,
Ай, позволь переломать, душа моя, орайда.
Тура с высоты, ай, свали, ай, душа моя, орайда.
Орайда, орайда, день твой бывает добрым.
Ай, добрым, душа моя, орайда.
Ай, пошли нам, ай, бычьешеего, душа моя...

Данный вариант относится к числу наиболее архаичных. В нем ни разу не упоминается имя покровителя, исполнитель старается лишь его задобрить величанием, чтобы получить от него богатую добычу. Перед концовкой в большинстве текстов воспевают красоту жилища бога, интерьер, колыбель его детей и т. д. На наш взгляд, данный композиционный прием в обрядовую охотничью поэзию перекочевал из колыбельных песен:

Ай, кьалаларынг болур, Тейри, темир эшikli,
Ай, темир эшikli, мени жаным, орайда,
Балаларынг а болур алтын бешикли, о, мени
жаным.

Орайда, бешик бауу болур алтын билезик.
 Ой, билезик, мени жаным, орайда.
 Ой, арбазынг а болур алтын мюйюзлю,
 Ой, алтын а мюйюзлю, орайда.
 Ой, къабыргъасы уа болур жылтырагъан кюйюзлю.
 Ой, жылтырагъан кюйюзлю, орайда, мени жаным ²⁵.

Ай, в твоих замках, клянусь Тейри, двери железные.

Ай, двери железные, душа моя, орайда,
 У твоих детей — золотые колыбели, о, моя душа.
 Орайда, перевязь колыбели их золотая.
 Ой, перевязь колыбели, моя душа, орайда.
 Ой, двор твой украшен золотыми рогами,
 Ой, золотыми рогами, орайда.
 Ой, стены его украшены блестящими коврами,
 Ой, блестящими коврами, орайда, душа моя.

Традиционно из глубоких времен в обрядовой поэзии «величание» — это прежде всего идеализированное описание жилища как символа богатства семьи, своеобразный эстетический идеал. В целом образ жилища величаемого состоит из устойчивого набора поэтических мотивов, в полном или сокращенном виде кочующих из одного текста в другой, так называемых «общих мест»²⁶. Эти мысли вполне применимы к художественно-композиционным особенностям многих жанров обрядовой поэзии балкарцев и карачаевцев.

В других вариантах основная содержательная часть строится из кратких, лаконичных строк, что говорит о позднейшей трансформации строфического строя «Песен об Апсаты». Если в архаических текстах основную художественно-композиционную роль играют лексическая акромONOграмма и табуированные словосочетания, то в этих текстах подобные функции выполняют параллелизм, анафорические и эпифорические формы построения песенного текста:

Барды сени сансыз малларынг,
 Барды сени семиз улакъларынг,
 Барды сени тогъайбашларынг.
 Аны къарелдис — жер кибик,
 Аны къарын жауу — къар кибик,
 Аны боюну — томуроудай,
 Аны мюйюзлери — турукълай,
 Аны мюйюзлери — жарты айлай,
 Аны кёкюреги — челекле
 Къошлада къазанла къайнатхын,
 Малларынгдан бизге сайлатхын.
 Сени берир кюнюнг — сют кибик,
 Сен бермез кюнюнгде — этерсе ит кибик.
 Жашлагъа бергин улакъчыкъ

Къартлагъа бергин жугъутур²⁷.

— — —
Есть у тебя бесчисленные стада,
Есть у тебя жирные козлята,
Есть у тебя кольцеголовые.
Его (тура) тень — словно обрыв,
Его внутренний жир — словно снег,
Его шея — словно бревно,
Его рога — словно деревья.
Его рога — полумесяц,
Его грудь — словно ведро.
Позволь в кошарах казан кипятить,
Позволь выбрать нам из твоего стада.
Когда ты хочешь, даешь словно молоко,
Когда ты не хочешь, заставляешь бегать, как
собак.
Молодым охотникам пошли козленка,
Старым охотникам пошли тура.

Наблюдения над лексикой, художественно-поэтической и композиционными особенностями дают основание заметить, что традиционная система иносказаний и сравнительные обороты трансформировались здесь, приспособившись к новым вариантам.

Так, если иносказания и сравнительные обороты в архаических текстах сопровождались вспомогательными лексическими единицами и устойчивыми словосочетаниями, в позднейших текстах подобная художественно-композиционная особенность отсутствует. Однако заметно изменяются здесь особенности музыкального исполнения. В этом тексте, в отличие от вышеприводимого варианта, отсутствует сопровождение певца голосом — эжиу.

Сравнение-образ «тагъайбашлы» — «кольцеголовый» на иносказательном метафорическом языке в данном контексте выражает понятие «тур». В целом весь текст строится на лексическом параллелизме и образном сравнении, с помощью которых воспеваются красота и грация благородных зверей. Исполнители песен, очевидно, надеялись, что эстетическая сила и красота исполнения песни дойдут до покровителя Апсаты.

Согласно традиционной этике охотников, возрастной принцип соблюдался ими неукоснительно. Гимническая песня в честь Апсаты обычно исполнялась в кругу охотников самым пожилым человеком. Очевидно, этим объясняется просьба к божеству дать возможность старым подстрелить тура, а молодым козленка.

Образные сравнительные системы построены так, чтобы воспеть и наиболее желательную добычу, гордость кавказских гор — тура. Художественно-эстетическая значимость объекта сравнения (тура) усиливается посред-

ством связанных между собой нескольких сопоставительных микрокартин, где путем перенесения значения с одного предмета на другой применяется целая гамма развернутых сравнений. Будучи выражены посредством союза «кибик» — «словно» и сравнительными суффиксами *-лай*, *-лей* («томуруулай» — «словно бревно», «турукьлай» — «словно дерево», «жарты айлай» — «словно неполная луна», «полумесец», «челеклея» — «словно ведро») приводимые образы сравнения («жар кибик» — «словно обрыв», «къар кибик» — «словно снег») являются элементами одной картины, одного художественно-эмоционального образа. Как видно из текста, большая часть сравнений соответствует характеру и особенностям жанровой поэтики охотничьей поэзии. Они носят оценочно-гиперболический характер, что является определяющей спецификой данного вида народной обрядовой песни. Ибо, как выразился Ю. Г. Круглов, «искусство слова в фольклоре (здесь — сравнения) заключается не только в том, что оно организует поэтическое содержание того или иного произведения. Поэтическое слово несет кроме образной нагрузки еще и формальную. Именно в органической связи между содержанием произведения и его формой мы видим единство того или иного жанра, его целостность и завершенность»²⁸.

Почти все варианты «Песен об Апсаты» имеют две однотипные концовки. Данная композиционная часть в архаических текстах включает в себя такой сюжетный элемент, как призыв охотникам быть готовыми к промыслу. В обряде это проходило следующим образом. К охоте готовились с вечера. Поздно ночью отправлялись в специальное место, чтобы там могли отдохнуть, скоординировать свои действия, исполнить гимнические песни и на рассвете быть готовыми к выходу на охоту. По рассказам старожил, жители Чегемского ущелья у священной для язычников крепости Апсаты-къала проводили специальные охотничьи обряды: исполняли песни, танцы, рассказывали легенды и предания об Апсаты, старались понравиться ему, надеясь на благосклонность со стороны божества.

Все сюжетные и композиционные элементы концовки подчинены одной цели — подбодрить участников ритуала перед охотой:

Ай, аман жашла, танг болгъанды, туругъуз!

Ай, туругъуз, мени жаным, орайда.

Кюн аллына къазауатны, ай, къуругъуз, ай, мени жаным.

Ай, къуругъуз, мени жаным, орайда.

Жугъутурну, текелени алтынлыдан уругъуз.
Ай, уругъуз, мени жаным, орайда.
Къазауатны ёресинден шауу кёп
Ай, шауу кёп, мени жаным, орайда.
Жугъутурну къара этинден майы кёп
Ай, майы кёп, мени жаным, орайда²⁹.

Ай, ребята, рассвело, вставайте!
Ай, вставайте, душа моя, орайда!
Пока солнце поднялось, организуйте стрельбу, ай,
Организуйте стрельбу, ай, моя душа.
Тура, козлов из золотого ружья бейте,
Ай, бейте, моя душа, орайда.
В отстреле больше шума, чем пользы,
Ай, больше шума, душа моя, орайда.
У тура чем мясо больше жира,
Ай, больше жира, душа моя, орайда.

В несколько позднее трансформированных текстах в концовке воспевается и красота знаменитого балкарского ружья — таулу ушкоок, успехи охотников в их нелегком промысле, призыв к щедрости и доброте Аллаха и Апсаты, и, наконец, радость успеха:

Ай, алтын къулакълым,
Алтын жазулу таулу ушкогум мени кьайда кьалгъанды?
Ай, тау артына жугъутур излей, улуу Апсатыгъа баргъанды.
Ай, алтын жазулу ушкогум,
Тог болгъанды, атар кюнюнде атмайды.
Ай, кьарт жугъутур, ой, Апсаты,
Тау башында ол заманда жатмайды.
Ай, Аллах кёп берсин, терк берсин,
Кюн аллына мен харипни кыйынымы тас этмей.
Ой, ёлтюргененг, ёлтюрдюнг,
Эки улоу бла кюн аллына толу келтирдинг³⁰.

Ай, золотоствольное мое,
Позолоченное мое балкарское ружье, где оно осталось?
Ай, в поисках тура за перевал к великому Апсаты пошел.
Ай, позолоченное мое ружье,
Заржавело и не стреляет, когда должно стрелять.
Ай, старый тур, ой, Апсаты,
В тот момент в горах не спит.
Ай, чтобы Аллах много послал, быстро послал,
К восходу солнца, не мучая меня, несчастного!
Ой, подстрелил ты, подстрелил,
Два полных груза к восходу солнца ты привез.

Как видно из текста, паронимы «алтын къулакълы» — «золотоствольное», «алтын жазулу» — «позолоченное» выступают в роли метафорического изобразительного элемента и служат вспомогательным идиоматическим выражением в образовании метонимии.

Сама же метонимия в данном контексте используется певцами, чтобы повысить эмоциональный накал произ-

ведения, заменить одно понятие другим, придавая содержанию поэтического языка табуирование и иносказание. Так, «золотым» балкаро-карачаевские охотники называли обычное ружье, видимо придавая этому слову определенный таинственный смысл. Нетрудно догадаться, что в строках:

Алтын жазыулу таулу ушкогум мени, кьайда кьалгьанды?
Ай, тау артына жугьтур излей, улла Апсатыгъа
баргьанды ³¹.

— — —
Позолоченное мое балкарское ружье, где оно осталось?
Ай, в поисках тура за перевал к великому Апсаты пошел, —

говорит внутренний монолог охотника, который буквально одушевляет ружье как своего спасителя и верного друга.

В одной из песен, записанных в Хуламо-Безенгийском ущелье поется:

Таулу ушкогум кече бла тургьанды,
Кёп турмайын, аллын Сыргъа бургьанды.
Танг атаргъа Дюгер Сыртха жетгенед,
Кюн чыгъаргъа кьайгъы, мадар этгенед.
Сары тангы кёп тауушла этдирди,
Къаяланы, ташланы титиретди.
Къарт ушкогум ишин тамам битдирди,
Кюн чыгъаргъа эки теке тюшюрдю ³².

— — —
Мое балкарское ружье ночью встало,
Не медля, отправилось в сторону Сыра.
К рассвету оно достигло Дюгер Сырта,
К восходу солнца принялось за дело.

Желтый рассвет много шума наделал.
Скалы и камни заставил содрогнуться.
Мое старое ружье сполна выполнило свое
дело —

К восходу солнца двух козлят подстрелило.

Метонимия как троп, как иносказательное поэтическое средство замены одного понятия другим, в данном контексте играет ощутимую художественно-эстетическую роль. Образ и мыслимые поступки охотника передаются его ружью. Конечно же рано вставал, встречал восход солнца с хорошей добычей и много шума наделал охотник, а не ружье и желтый рассвет. Метонимия, как художественно-поэтическая формула, имеет место и в других жанрах балкаро-карачаевского обрядового песенного фольклора.

Мы рассмотрели наиболее характерные жанрово-функ-

циональные и сюжетно-композиционные особенности «Песен об Апсаты». Существует и небольшая группа обрядовых охотничьих песен, бытующих в определенной балкаро-карачаевской субэтнической среде. Думается, что наши представления в целом об охотничьей поэзии балкарцев и карачаевцев будут неполными, если мы в какой-то мере не коснемся этих материалов.

Эти тексты несколько отличаются от традиционных обрядовых песен как по содержанию, так и сюжетно-композиционными элементами. Так, одна из «Песен Апсаты», встречающаяся только в Черекском ущелье, звучит следующим образом:

Мен бюгече тыш кёргенме, Апсаты манга бир зат берикди.
Мен эртде туруп да, чыкыгъанман таугъа да, тегерегиме къарайман.
Тегерегиме да къарагъан заманда, Апсатыны малын кёреме,
Мен былагъа кысыла да барып да, жууукъ да жетдим.
Мен былагъа жууукъ жетгенде, баурланып а ушкогуму тартханман,
Была мени кёрмей, тынч отлап туралла, отлагъан заманда атдым да, бири кетди.
Ол заманда бары да къачып кетгенди, мен ёре туруп барып, ол мен атханны кескенем.
Ол кесип къарасам, тогъуз жылы болгъан жугъутур, бур уллу ахшылыкъ болгъан эди.
Мен муну алып келпм сабийлериме бергенем,
Сабийлерим къууанып, ахшы да ашап да ахшыгъа зауукъланган элле³³.

Мне сегодня сон приснился, Апсаты мне добычу отпустил.
Я встал рано, поднялся на гору и смотрю по сторонам.
Когда я смотрел по сторонам, стадо Апсаты увидел,
Я старался подойти к ним и приблизился к ним.
Когда я приблизился, лег и выстрелил из ружья,
Не видя меня, они спокойно паслись, я тогда подстрелил одного.

Когда все стадо скрылось, я подошел и зарезал
подстреленного мной зверя.
Когда я посмотрел, это был девятилетний тур, это было
большим благом для меня.

Я его мясо и отдал своим детям,
Дети мои обрадовались, хорошо поели и были счастливы.

Далее в песне говорится, что охотник и на следующий день подстрелил еще одного тура, угостил его мясом стариков села и поделился трофеем со своими родственниками.

Хотя, как произведение, представляющее бесспорную музыкальную ценность, данный текст включен нами в рукопись сводного издания «Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев», по своим худо-

жественно-поэтическим и сюжетно-композиционным элементам оно несколько отошло от традиционных охотничьих песен балкарцев и карачаевцев. Это говорит о вероятности позднейшего авторского сочинения ее в верхнебалкарской субэтнической среде, что подтверждает ее узколокальное, географическое распространение. Как видно из текста, в нем от имени первого лица воспевается удачная охота на стадо Апсаты и радость в семье по этому событию. Каких-то запоминающихся художественно-эстетических особенностей в нем мы не заметили. Авторское вмешательство сильно изменило песню.

Бытует и локальный чегемский вариант «Песню об Апсаты». Содержание ее несколько своеобразно и опять-таки сильно отличается по композиционным и сюжетным особенностям от других широко распространенных охотничьих песен.

Приведем несколько строк из этого текста:

Ой, уугъа бара да ахшы умутла эткенек,
Алыс таудан Сары Чууну къаласын эсегенек.
Ой, бек бийкди Сары Чууну къаласы,
Жугъутур ёлтюрюп келе болур, бир насыплыны баласы.
Аякъларын болгъуй эди сабийлени жубанчы,
Мюйюзлеринг болгъуй эди ныгъыш къартла къууанчы³⁴.

Ой, отправились мы на охоту с хорошими намерениями,
С далекой горы крепость Сары Чуу заметили.
Ой, очень высока крепость Сары Чуу,
Убив тура, с добычей приходит сын какого-то счастливца.
Чтобы твои ноги были забавой для детей,
Чтобы твои рога были радостью для стариков.

Правда, третья и четвертая строки данного текста:

Ой, бек бийкди Сары Чууну къаласы,
Жугъутур ёлтюрюп келе болур, бир насыплыны баласы³⁵.

Ой, очень высока крепость Сары Чуу,
Убив тура, с добычей приходит сын какого-то счастливца,—

часто встречаются в ряде вариантов данной группы обрядовых песен. Это наводит на мысль, что формула о высоте и неприступности крепости Сары Чуу, т. е. на табуированном языке — обиталище Апсаты, носит древнейший характер и служит как бы доминантой в воспевании могущества и величия мифологического покровителя в ряде «Песен об Апсаты».

Таковы вкратце наши рассуждения о внутрижанровых особенностях наиболее популярных охотничьих песен, по-

священных воспеванию покровителя благородных зверей — Апсаты.

Помимо рассмотренных нами широко распространенных песен, балкаро-карачаевская охотничья поэзия сохранила ряд интересных произведений устно-поэтического творчества на тему охоты на различных зверей: зубра, медведя и снежного барса. Не вызывает сомнения, что они были когда-то тесно связаны с обрядовой охотничьей деятельностью сельской общины. Исполнитель называл одну из них «Доммай уугъа боргъанжаны жырлары» — «Песней идущих на охоту на зубра». Она начинается с описания внешнего вида зубров, воспевания их красоты. Затем подробно рассказывается, как люди готовятся к промыслу, выбирают для этого специальное место — Доммай Сырт, что в интерференции звучит: Зубриный Холм. Рассмотрим несколько строк из данной песни:

Садакъланы къурайбыз,
Доммай уугъа барабыз.
Къобанладан ётербиз,
Доммай Сыртха жетербиз³⁶.

Стрелы свои готовим,
Идем на охоту на зубра.
Пересечем большие реки,
И дойдем до Доммай Сырта.

О древности песни говорит и очень редко бытующий в поэтической лексике балкаро-карачаевского языка архаизм «къобан» — «большая река», «могучая река». В ней упоминается «къара къаргъа» — «черный ворон», который согласно языческому мировоззрению балкаро-карачаевцев остерегал охотников от всяких бед:

Къара къаргъа ойнасын,
Бизге палах къоймасын³⁷.

Пусть черный ворон парит,
Пусть не подпускает к нам беды.

Поэтическая формула «къара къаргъа ойнасын» в антропологическом, номинативном значении звучит «пусть черный ворон играет». В иносказательном, метафорическом же значении в данном контексте она выражает понятие «пусть черный ворон парит». Следует отметить, что данная формула в качестве устойчивого императива встречается в балкаро-карачаевском нартском эпосе и в ряде жанров обрядово-мифологической поэзии. Культ ворона и других птиц в целом широко распространен в богатырском нартском эпосе, в колыбельных песнях, в некоторых текстах обрядовой лирики и календарно-обрядовой поэзии балкаро-карачаевцев. Это явление имеет место в мифологической культуре многих тюркоязычных народов мира³⁸. «Птицы в божественной зоологии не уступают другим животным: Индра часто является в виде сокола

или ястреба, Зевс отождествляется с орлом, фигурирующим также как его оруженосец и эмблема», — отмечает Л. Я. Штернберг³⁹, изучая особенности языческого культа Греции и Рима.

Данная песня имеет несколько своеобразную композицию. Завязкой в ней служат строки:

Акъ сакъалдан семиз доммай тилейбиз,
Доммайчыккыны жаныбыздан сыебиз⁴⁰.

— — —
У белобородого жирного зубра просим,
Зубренка любим больше своей жизни,—

которые одновременно выполняют и функции основного содержательного элемента, что заключается в испрашивании у покровителя удачного промысла. Устоявшееся в охотничьей табуированной лексике идиоматическое выражение «акъ сакъал» — «белобородый», так обращались к Апсаты, нашло место и в данном контексте. Диминутивная формула «доммайчыккы» — «зубренок» опять-таки соответствует художественно-мировоззренческой идеологии языческого образа мышления профессиональных охотников, что заключалось в воспевании подвластных Апсаты животных.

«Айыу уууну жыры» — «Песня об охоте на медведя» в значительной степени трансформированное произведение, сохранившее в себе следы распада коллективной общинной охоты и перехода, как к наиболее эффективной деятельности, к индивидуальному промыслу.

Не исключена вероятность, что она раньше имела приуроченный характер и сопровождала выход охотников на медвежий промысел. В дошедшем до нас варианте она представляет сюжетную ситуацию о том, как охотник убил медведя. Древность этой песни подтверждается, на наш взгляд, как звукоподражанием рыку зверя, которое предшествует каждой мелострофе, так и импровизационно-декламационной структурой всего произведения:

Уой, жарлы айыу,
Уой, мен бараман айыулары ызларгъа,
Уой, барагъанем айыулары куркагъа.
Уой, ай, куркада ол айыу кёрмедим.
Уой, тегерегиме къарадым,
Уой, чабыл кирди куркагъа,
Уой, атыл урдум кекелин⁴¹.

— — —
Уой, бедный медведь,
Уой, я иду медведей выследить,
Уой, я был у медвежьей берлоги.

Уой, ой, в берлоге я медведя не увидел.
Уой, посмотрел я по сторонам,
Уой, вбежал он вдруг в берлогу.
Уой, подстрелил я его в висок.

Сказительница из Баксанского ущелья Назифат Узденова исполняла песню так, что каждая мелострофа сопровождалась долгим, равномерным звуковым детерминантом «уой». В манере ее исполнения и голосе чувствовались следы шаманского группового сольно-хорового песнопения. Это наводит нас на мысль о том, что подобная традиция исполнительского искусства берет свое начало из древнетюркской, шаманской среды, которая наблюдается и по сей день у тюркоязычных народов Сибири. «Мы находим поразительные параллели использования междометий, звукообразовательных слов в старинных народных песнях и шаманских текстах... шаманка подражала голосам ворона, вороны, волка, марала, козла, сурка и медведя», — читаем у исследователя тувинской языческой песенной культуры М. Б. Кенин-Допсан⁴².

В горах Балкарии хотя и редко, но имели место встречи человека со снежным барсом (ирбисом), который проникал на западную сторону Большого Кавказского хребта из Ирана через Северную Грузию. В народе его называли «тау къаплан», «къуйрукълу сюлесин», которые в интерференции звучат: «горный лев», «хвостатая рысь». Поиски охотничьих обрядовых песен на барса нас привели в Чегемское ущелье к очевидцам, видевшим в 1930 г. в сел. Верхний Чегем убитого охотником Кулиевым Лялю Отчаевичем высоко в горах снежного барса. Одному из своих родственников охотник тогда рассказал, что, когда зверь готовился к агрессивному прыжку, он быстро произнес перед выстрелом следующий заговор:

Ахшы Тейри, оғъуму жаздырма,
Бай Тотур, сызгьыргъанны терс жанына бардырма.
Адам оғурсузл тау къапландан, тоймаздан,
Адам сыйлыд бу таулары жауундан⁴³.

Благородный Тейри, чтобы пуля моя попала,
Бог Тотур, свистящую не позволю полететь не в
ту сторону.

Человек злее, чем барс, чем ненасытный.
Человек благороднее, чем враг этих гор.

Шкурой его долго любовалась вся община. Даже из других ущелий приходили сюда, чтобы посмотреть на нее. Других следов песни-заговора или песни-обряда на данную тему нами не обнаружено.

«В связи с тем, что любой традиционный обряд выступает как феномен, в котором отражаются различные стороны культуры этноса — носителя обряда»⁴⁴, рассмотрим несколько песенных текстов, связанных с обрядовым выходом молодых охотников на промысел. Охотничья деятельность у балкаро-карачаевцев обычно начиналась в середине октября, когда в горах высыхала трава и питание сухой растительностью способствовало сохранению набранного весной и летом веса у диких животных. Тогда и проводились охотничьи обряды «Апсатыны орайдасы» — «Орайда во славу Апсаты» и «Тотургъа табыныу» — «Почитание Тотуру». В них придавалось большое значение обучению молодых членов охотничьей общины охотничьему искусству и этике. Не останавливаясь подробно на этнографических вопросах данной проблемы, перейдем к рассмотрению фольклорных песенных текстов, связанных с этими общинными обрядами. Несколько бывалых охотников подходили к крепости Апсолту, или Апсаты, которая считалась священной для язычников, и вместе с начинающими охотниками исполняли песню «Апсатыны орайдасы». Как известно, «Орайда» в балкаро-карачаевской фольклористике употребляется в качестве специального термина, воспевающего силу и могущество какого-либо божества, большую радость, например, народные карнавальные праздники, высоту, величие и недоступность Эльбруса и т. д. В народной памяти сохранились следующие слова из данной песни, которую мы приведем полностью:

Орайда! Тау башында да юю болур уучуну,
Тау туюнде кийик сюрюучю сакълайды.
Орайда! Уучугъа да сууукъ ауруу тийилмесин.
Орайда! Чыкыгъанмыды да уучу жолгъа саплана,
Элен чархы да къош башында айлана?
Орайда! Уучугъа да киши аман айтмасын!
Орайда! Тау башында да кырдык алай битмейди,
Апсатыны малы жайлыкъ кютмейди.
Орайда! Уучуну да жолун ырхы кесмесин!
Орайда! Барайыкъ биз кийиклеге да къонакыгъа.
Апсаты онг берсин да, къалмайыкъ биз жомакыгъа,
Орайда! Апсатыды чола малгъа къараучу!
Орайда! Ашыкъмагъыз да ханс ёсмеген бетледе.
Эринмеген адам жюрюмез жерледе.
Орайда! Тау башында да къар сууугъу кюдюрюр.
Орайда! Келигиз да Гюлчу Башына ойнаргъа,
Гъылгъын согъа билген уучу суйнюр.
Орайда! Оюксуз да танг атмасын уучугъа!
Орайда! Сейирсинип, уучу Тейриге жырласын.
Къыйын жолда нёгер игилени сайласын.
Орайда! Ахшы нёгерсиз уучу болалмаз!

Орайда! Тау башында да ююу болур учуңу,
Чола малны да сансыз ол а жоймайды.
Орайда! Учугъа да махтау болсун дуняда.
Орайда! Барып къарагъыз ол айланган чатлагъа,
Сейир этерсиз кѣрген затлагъа.
Орайда! Учугулагъа тырман Тейри этмесин!⁴⁵

Орайда! На вершине гор расположен дом охотника,
Под вершиной горы стада дичи пасутся.
Орайда! Чтобы охотника не брала простуда.
Орайда! Поднялся ли он охотничьими тропами?
Мельница Элена над кошарой крутится!
Орайда! Чтобы никто не хулил охотника!
Орайда! На вершинах трава растет не обильно,
Стада Апсаты не пасутся на вольготных пастбищах.
Орайда! Чтобы охотничьи тропы его не смыла сель.
Орайда! Поднимемся же мы в гости к дичи.
Чтобы Апсаты нам помог, и не выглядели мы смешными.
Это Апсаты пасет стада, что без присмотра.
Орайда! Не торопитесь шагать по склонам, где не растет трава.

Не соперничающему — трудно ходить в этих местах,
Орайда! На вершине гор холод обморозит его лицо.
Орайда! Пойдемте на высоты Гюлчу Башы порезвиться.
Будет уважаем охотник, который умеет играть на свирели.
Орайда! Чтобы без музыки охотник не встречал рассвета!
Орайда! Чтобы с восхищением воспевал охотник Тейри!
На трудный промысел, чтобы он верных друзей подбирал.
Орайда! Чтобы без верных друзей он не был.
Орайда! Дом охотника расположен на вершине горы.
Свободные стада он безумно не уничтожает.
Орайда! Чтобы восхваляли всем миром охотника!
Орайда! Пойдите посмотрите на ложбины, по которым он ходит,

Удивитесь охотничьей тяжелой жизни.
Орайда! Чтобы не хулили охотников Тейри!

Трудно уловить в тексте какие-либо сюжетно-композиционные особенности, кроме восхваления Тейри и Апсаты и воспевания охотничьей удали. В песне имеет место передача отдельных эпизодов содержания, где элементы сюжетности выражаются такими императивными формулами, как «уучу да жолун ырхы кесмесин» — «чтобы охотничьи тропы его не смыла сель», «къыйын жолда нѣгер итилени сайласын» — «на трудный промысел, чтобы он подбирал верных друзей» и т. д. Песня имеет несколько своеобразную композиционную структуру: во всех случаях сольно-хороводного исполнения в двух строках повторяется «Орайда», а третья мелострофа звучит без нее. Велика в песне роль Апсаты. Ему отводится особое место как в ее содержании, так и композиционном строении текста. Почти во всех случаях имя покровителя употребляется в детерминирующей форме и несет в себе денотативное

значение божества-покровителя лесных и горных зверей, вытесняя других языческих богов.

В Чегемском ущелье Балкарии наряду с Апсаты охотниками почиталось и божество Тотур, именем которого местные жители называли свои святилища, крепости и т. д.⁴⁶ Однако следы поклонения ему встречаются и в других ущельях Балкарии и Карачая⁴⁷. Так, в частности Р. А.-К. Ортабаева пишет: «По данным полевых материалов, собранных И. М. Шамановым в ауле Учкулан, в народе существовало поверье о том, что вред человеку и скоту причиняется по воле пастуха волков — божества Тотур. При удачной охоте охотники (мараучула) оставляли «на камне Тотура» кусочки мяса (для пастуха волков), а в случае неудачи — пулю...»⁴⁸

Популярность божества Тотура в Чегемском ущелье, очевидно, объясняется значительным местом ирано-аланского этнического компонента в духовной культуре данной субэтнической среды. Это подтверждается и бытующими по сей день здесь топонимами, гидронимами, алано-осетинским парным и десятизначным счетом, которыми пользуются местные старожилы⁴⁹.

Л. И. Лавров писал: «В местности Шегишти у того же селения (Верхний Чегем.— Х. М.) (на горе, на правом берегу р. Чегем и Думала) был «священный» камень Аш-Тотур. У него устраивали жертвоприношения во время наступления совершеннолетия. Там до сих пор находят наконечники стрел. Проезжая мимо камня Аш-Тотур, всадники обязательно спешивались»⁵⁰. Т. е. у камня Аш-Тотур община проводила обряд инициации молодых охотников. Здесь будущие охотники пускали стрелы в наменную цель, стреляли из ружья, проводили джигитовку, исполняли обрядовую песню в честь божества Тотур. Она звучала так:

Тотур ташда, Аш-Тотур ташда
От, от, от!
Тотур ташда, Аш-Тотур ташда
От, от, от!
От, от, Аш-Тотур,
Бол, бол, Аш-Тотур,
Жанмай эсенг, ёлебиз,
Сени аман кёребиз!
От, от, от, от!⁵¹

У камны Тотур, у камня Аш-Тотур,
Огня, огня, огня!
У камня Тотур, у камня Аш-Тотур,
Огня, огня, огня!
Огня, огня Аш-Тотур,

Пошли, пошли, Аш-Тотур,
Если не вспыхнешь — умрем,
Тебя не взлюбим.
Огня, огня, огня, огня!

Очевидно, песня имеет древнейшие архаические истоки, что объясняется, с одной стороны, отсутствием в тексте имен других языческих персонажей, с другой — культом огня, и, кроме того, только в древнейших заговорах колдуны пугали богов, чтобы те исполняли их волю, что частично имеет место и в данном тексте.

Существует и другая обрядовая песня, которая исполнялась у камня Аш-Тотур профессиональными охотниками. Ее исполнитель Шамшюдун Кулиев в начале 1980 г. рассказывал, что Тотура в основном почитали тайно. Песни же в честь него исполнялись только осенью. Группа охотников, подойдя рано утром к святилищу, располагалась так, что каждый мог оделать по одному выстрелу по цели, а затем исполняли песню:

От тилейбиз, Аш-Тотур,
Бермесенг — сени суймебиз.
Ариу кёзден кёрмебиз.
Хамза уугъа жүрюр
Тюз быргъысын жүрютюр,
Жютю кёулакълыны кёырыр.
Жазмазын айландырыр,
Окълары терк, терк жетер,
Жерни кёулакълысыз этер⁵².

Огня просим, Аш-Тотур,
Если не вспыхнешь — тебя невзлюбим.
Недобрыми глазами будем смотреть.
Хамза* будет ходить на охоту,
Свой ровный ствол будет носить.
Остроухих будет истреблять.
Стреляющего без промаха будет носить.
Пули его быстро будут достигать цели,
Землю они сделают без ушастых.

Данный текст значительно трансформирован как по содержанию, так и по композиции. Он построен в тирадной форме и содержит в себе иносказания. Так, словосочетание «тюз быргъы» — «ровный ствол» в переносном метафорическом осмыслении означает «ружье». Лексическое, идиоматическое выражение же «жютю кёулакълы» — «остроухий» в данном контексте на тайном охотничьем языке выражает понятие «волк». Охотники

* Хамза — знаменитый балкарский охотник из Чегемского ущелья.

пытаются пугать Тотура истреблением волков, покровителем которых он является. «Тотур — св. Федор Тирон, патрон волков... в дохристианской религии алан...»⁵³

«Св. Федор. Здесь вас может означать только божество, божественный, святой... Но это было не какое-то аланское новшество, а древнее иранское наследие», — пишет В. И. Абаев⁵⁴. Думаем, что он справедлив в своих суждениях, так как данное божество в тюркском мире ни у одного народа не встречается, кроме балкаро-карачаевцев.

В 1974 г. Сагид Шахмурзаев записал у одного из лучших знатоков балкаро-карачаевского фольклора Муссы Эттеева следующий фольклорно-этнографический материал: «Аш-Тотуром называли камень, что находился в Верхнем Чегеме за Доннгатом. В этом камне жил покровитель охоты Тотур. Отправляясь на охоту, у этого камня оставляли какую-то часть из своей пищи, одну пулю и говорили: «Пуля моя пусть поразит намеченную цель». Возвращаясь с охоты, голову убитого зверя оставляли Аш-Тотуру. Когда интересовались, почему же оставляли Аш-Тотуру голову, выяснялось, что он был вторым после Апсаты по значимости, он наш патрон, главе положена голова, — так нам говорили, веря всему сказанному.

Осенью же, поднимаясь на охоту, у камня Аш-Тотур устраивали большие празднества. Обращаясь к нему, произносили:

Сен Апсатыны сакъчысыса,
Кийиклеңи тиллерин билесе.
Токълугъубузну, ачлыгъыбызны да билесе.
Габулуданы кѣбюн бер,
Апсатыгъа хапар бер,
Тилегибизни къабыл эт

— — —
Ты — исполнитель воли Апсаты,
Знаешь язык зверей.
Знаешь, мы голодны или сыты!
Пошли нам много благородных зверей.
Дай знать об этом Апсаты.
Да сбудется наша просьба!

Люди верили, что он покровитель волков. В прошлом свои стада балкарцы доверяли ему. Этим объясняется то, что пастухи оставляли его долю и мясом, и пулей»⁵⁵.

Люди верили, что дух божества Тотур находится в этом камне, и что от его благосклонности зависит судьба охоты. Они оставляли его долю во всем. Интересные данные об этом сообщает историк О. Л. Опрышко, собиравший в 1960 г. этнографические материалы по Балка-

рии: «Каждый охотник, бывая в этом районе, совершал сюда своеобразное паломничество и оставлял у камня одну пулю в дар Тотуру, являвшемуся для балкарцев одним из покровителей охоты. Ранее вместе с пулями оставляли и часть дичи, т. е. совершалось жертвоприношение»⁵⁶.

Когда юноша в первый раз отправлялся на охоту, его бабушка или мать пекла ритуальные пироги и обращалась к божеству с песней-заговором:

Байрым, Байрым, сау жүрютгюн баламы,
Тотур, Тотур, къаялада айлануучу къаламы,
Бёрю тишден, сюлесин тырнакъладан бир сакъла,
Учу жолуна ариу кезден бир къара⁵⁷.

Байрым, Байрым, оберегай моего ребенка.
Тотур, Тотур, оберегай на скалах мою крепость
(сына).

От волчьих клыков, когтей рыси оберегайте,
На охотничью долю его смотрите добрыми
глазами.

Как видно из песни, у богини материнства Байрым (или Мариям) и у Тотура люди испрашивают покровительства, живым, невредимым и с добычей вернуть их сына в отчий дом. Начинаящие охотники сами должны были отнести и положить ритуальные пироги у священного камня Аш-Тотур до наступления рассвета, что было связано, очевидно, с какими-то языческими поверьями. Есть и другая песня-заговор, сопровождавшая первый ритуальный выход молодых охотников на промысел. Ее исполняли непосредственно у капищ или священных мест бывалые охотники, как бы делая наставления молодым:

Умай бийче, Тотур,
Басхан аягъынгы тайдырмасынла.
Атхан огъунгу жаздырмасынла,
Учу жолунгу сакъласынла!
Бир атып, эки ёлтюргюн,
Бир жолгъа эки кийик келтиргин.
Кёлсюз тенглеринге кёл этгин,
Буулары терилеринден къош этгин.
Тыпырынг Темиркъазакъ жулдузча бегисин,
Тейринг берсин Апсатыны малындан игисин,
кёбюсюн!⁵⁸

Богиня Умай, Тотур,
Да не позволят тебе отступиться.
Да позволят попасть в цель каждому твоему
выстрелу.
Да остерегут твою охотничью тропу.

Одним выстрелом, чтобы двух убил,
Чтобы зараз две дичи приносил,
Чтобы подбадривал слабовольных друзей,
Чтобы кошары строил из оленьих шкур,
Чтобы двор твой был крепок, словно Полярная
Звезда,
Чтобы Тейри послал из стада Апсаты хороших и много.

Наблюдение над данными текстами показывает, что в их содержании есть отпечаток из традиции других обрядовых песен, в частности семейно-бытовых. Так, женские божества Умай и Байрым в балкаро-карачаевской обрядовой поэзии выполняют роль покровителей семьи, семейного очага и детей. Если в первом тексте обращаются с мольбой к Байрым и Тотуру, во втором обращаются за помощью к Умай и Тотуру, что говорит о несколько поздней жанровой трансформации содержания обрядовых охотничьих песен. Чем объяснить проникновение имен покровителей семьи и материнства в охотничью обрядовую поэзию? На наш взгляд, не оторванные от родного очага семнадцатилетние и восемнадцатилетние юноши своим матерям и бабушкам согласно этике общины казались еще детьми, и по традиции они продолжали просить у этих покровителей добра, благополучия и удачи своим детям и внукам. В обеих песнях имена покровителей выполняют детерминирующую композиционную особенность и доминирующую роль в идеологии и мировоззрении у носителей и исполнителей текстов языческого культа.

Народная память донесла до нас и небольшой поэтический текст, который исполнялся в кругу семейной или соседской общины по случаю первого успеха начинающего охотника. Согласно охотничьей этике балкарцев и карачаевцев первую добычу раздавали родственникам, соседям и обязательно какую-то долю оставляли и самым пожилым людям села, в прошлом охотникам. Голову и заднюю ногу зверя преподносили наиболее пожилому старику из фратрии, которой принадлежал сам молодой охотник. Слова данной песни таковы:

Атхан огъу жазмасын,
Огъу тиймей къалмасын.
Марагъан кийиги жыгъылсын,
Атлагъан аякълары аны къыйылсын.
Ауур жюкле келтирсин,
Кесин элге суйдюрсюн.
Сакъ марасын Апсатыны малларын,
Кёп тектюремей кийиклени къанларын.
Сау айландыр, Тейри, аны санларын,
Терк эштдиргин, Тейри, аны хапарын.

Сау келтиргин жашагъан тыпырына,
Сау бастыргъын аны от тамызгъанына⁵⁹.

Чтобы выстрел его был без промаха,
Чтобы пуля его всегда попадала.
Чтобы намеченная в жертву дичь всегда
поражалась,

Чтобы ноги его могли ходить,
Чтобы он тяжелые грузы приносил,
Чтобы все село его любило.
Чтобы осторожно прицеливался в стада Апсаты,
Чтобы много не проливал у них крови.
Чтобы он ходил, Тейри, в здоровом теле,
Чтобы часто слышали, Тейри, о нем,
Чтобы живым приходил к своему очагу,
Чтобы здоровым вернулся к родному огню.

Здесь следует обратить внимание на такую традиционную особенность жанровой поэтики охотничьей поэзии, как испрашивание у покровителей добра и благополучия своему сыну посредством императива, расположенного в начале и конце каждого стихотворного текста, где основной повелительный оттенок придают понудительные суффиксы *-сын, -син, -сюн, -дыр, -гин, -гъын*. Это наглядно подтверждают примеры из данного текста: «жазма-сын» — «чтобы выстрел был без промаха», «тиймей къал-масын» — «чтобы всегда попадала», «жыгъылсын» — «чтобы поражалась», «къыйылсын» — «чтобы не мог ходить», «келтирсин» — «чтобы приносил», «сюйдюрсюн» — «чтобы любили», «марасын» — «чтобы прицеливался» и т. д. Как видно из поэтических строк, подобное лексическое изменение слов в контексте придает в целом содержанию песни заклинательный характер и близко по своему содержанию к формулам испрашивания в традиционных заговорах. В песне желают молодому охотнику не только приходить с хорошей добычей, но и соблюдать этику охоты, остерегаются от святотатства, от безумного истребления диких животных, что может привести к гневу Апсаты.

В завязке песни отражен культ огня и семейного очага у балкарцев, которому придавали не только магическое, но и большое жизненное значение. Из данного текста видно, что огонь символизировал жизнь, в прошлом балкарцы редко делились им, на что обратили свое внимание ученые еще в XIX в.⁶⁰

Завершая данный раздел, кратко остановимся на обряде, который проводился общиной Чегемского ущелья по случаю рождения божества Тотур и сопровождался интересной песней.

Мы несколько затрудняемся относить ее с полной уверенностью к какому-либо разряду обрядовых песен, так как в ней удачно сочетается сплав охотничьей, семейно-бытовой и календарно-обрядовой поэзии. Так как в народе песня и обряд назывались «Аштотурну байрамы» — «Праздник Аштотура» и данное божество было одним из покровителей охоты и лесных зверей, мы предпочли целесообразным отнести их к жанру охотничьих.

Следующая песня-легенда была записана в 1965 г. научной экспедицией КБНИИ: «Март называли первым месяцем Тотура, месяцем его рождения. У камня Аш-Тотур собирались к восходу солнца мужчины, женщины, молодые люди и дети села. Первому дню Тотура устраивали праздник и произносили следующую песню-заклинание:

Башыбызда Кёк Тейриси,
Сюнгючлю тюбюнде Жер Тейриси,
Ала бизге болуша, уруша,
Аманлыкъ этсек, ала бизге уруша.
Бизни санларыбыз къуруша, кирише,
Тилек тилей келгенбиз,
Къабыл этсенг сюебиз.
Баш урабыз Тотургъа,
Тотур, болуш халкъынга!
Сыйлы Байрым, ой, Байрым,
Сен да айтчы Мариямгъа,
Ол къарасын Майранга,
Къабыл-къабыл эт тилеклени»⁶¹.

Над нами Бог Неба,
Под нами Бог Земли,
Они нам помогают, поучают,
За плохое они нас порицают.
С мучениями и стонами,
Мы пришли с мольбой просить.
Если поможешь — обрадуемся,
Голову склоняем перед Тотуром,
Тотур, помоги своему народу!
Благородная Байрым, ой, Байрым!
Ты тоже попроси у Мариям,
Пусть она смотрит на праздник.
Да благослови, благослови наши молитвы.

В песне имеет место ряд традиционных и своеобразных внутрижанровых особенностей, которые выражаются ее содержательными и композиционными элементами. Очевидно, трансформируясь во времени, тексты охотничьей обрядовой поэзии привнесли в себя много существенных элементов не только из других жанров обрядовой поэзии, но и с богатырского нартского эпоса. Так, первые две строки песни:

Башыбызда Кёк Тейрисн,
Сюнгючлю тюбюнде Жер Тейрисн

Над нами Бог Неба,
Под нами Бог Земли⁶²,—

выражающие временно-пространственные категории видения в мировоззрении язычников, являются устойчивой поэтической формулой в эпическом памятнике «Нарты» балкарцев и карачаевцев. Хотя и прямо не говорится об этом, внутреннее содержание песни подсказывает, что для язычников Бог Неба и Бог Земли в отвлеченном, мифологическом художественном пространстве и времени выше и весомее других божеств. Воспевая их, в последующих строках с заклинаниями обращаются к Тотуру, покровительнице детей и материнства Байрым или Мариям, почему-то видя в них двух разных божеств-покровителей. На наш взгляд, это объясняется либо позднейшей трансформацией песни, либо чьим-то авторским вмешательством в нее. Как видно из слов текста, в нем охотничьи мотивы почти не выделяются, а лишь просят в своих алгышах-заклинаниях благополучия всей общине Чегемского ущелья.

Не исключена возможность, что столь ощутимо культ камней и скал балкаро-карачаевцы восприняли как традицию, в прошлом у своих тюркоязычных пращуров, хотя со временем стали молиться языческим покровителям явно не тюркского происхождения. По сей день во всем тюркоязычном мире поклонение скалам и камням носит устойчивый характер. Вот что пишет известный ученый И. С. Гуревич, рассуждая на данную тему о тюркоязычных народах Сибири: «Культ почитаемых скал в значительной степени уже забыт. Охотники ограничиваются принесением даров, просьбой об удаче. Нам не приходилось слышать каких-либо алгысов-заклинаний, обращенных к камням киитас, хотя по отношению к духу охоты бытовало множество витиеватых обращений... некоторые наши информаторы видели в киитас величайшие святыни и разговоры о них считали небезопасными»⁶³.

В фольклоре балкаро-карачаевцев сохранились ряд легенд, большая мифологическая песня с выраженными сюжетно-композиционными элементами, посвященная встрече человека с Агъач Киши (Лесным Человеком) и небольшая песенка, в прошлом, очевидно, выполнявшая определенные обрядовые функции. Во всяком случае, следующая информация была записана фольклорной экспедицией КБНИИ в 1979 г. в ауле Уллу Эль: «Видимо, это было

очень давно. Весной у речки возле дерева резали лошадь белой масти. Одного из общинников наряжали как Лесного Человека и преподносили ему мясо жертвенного животного. А он же, приняв его, залезал на дерево и оставлял его там. Говорят, что люди исполняли такую песню:

Жангы кёзлю Агъач Киши,
Керти сёзлю Агъач Киши,
Жаз башында терекге минмеген,
Кюз артында терекден тюшмеген,
Жаш терекле кесдирмеген,
Агъач жаныуарлагъа тийдирмеген,
Акъ ажирни сояйыкъ,
Агъач бийибизни сыйлайыкъ,
Анга юлюш къояйыкъ»⁶⁴.

— — —
Одноглазый Агъач Киши,
Верен своему слову Агъач Киши,
Весной не влезавший на дерево,
Осенью не слезавший с дерева,
Не позволяющий рубить молодые деревья,
Не позволяющий убивать лесных зверей.
Зарежем белого жеребца,
Угостим нашего лесного царя,
Оставим ему его долю.

В песне отразились отголоски древнетюркского мифологического сознания. Не случайно упоминание в ней лошади белой масти. Очевидно, балкаро-карачаевцы сохранили из далекого прошлого своей языческой истории отголоски культа этого животного. «У хуннов почитаемой, священной считалась белая лошадь... Белую лошадь закалывали и древние турки при заключении мира и т. д.», — пишет Л. П. Потапов⁶⁵.

Видимо, опять-таки с отголосками древнетюркской языческой идеологии было связано, что живший в XVII в.⁶⁶ карачаевский князь Камгут Крымшамхалов отправлялся в поход на белом коне. Исследуя древнетюркские рунические памятники, С. Г. Кляшторный описывает эпизод, когда враждебные тюркам огузы напали на ставку Бильге-кагана, их встретил младший брат кагана «Кюль-Тегин, (который.— Х. М.), сев на белого (коня) Огсиза, заколол девять мужей и не отдал ставки!»⁶⁷ Как видно из текста, в памятнике отводится роль защитника царской ставки не только храброму Кюль-Тегину, но и белому коню Огсизу.

Судя по тексту, покровителя могли почитать и как культурного героя, который бережно охраняет подвластный ему лес и животных, обитающих в нем. Употребляемое в предпоследней строке словосочетание «агъач

бий» — «лесной царь» говорит о присутствии в тексте табуированной формулы, которая, очевидно, со временем стала выражать признак синонимичности по отношению к имени мифологического персонажа Агъач Киши.

Рассматривая в данном разделе эту песню, мы солидарны с мнением Э. В. Помиранцевой: «Наиболее вероятно появление культа хозяина леса у охотников... Каковы бы ни были истоки представлений о хозяине леса, покровителе лесных зверей, образ этот может быть назван охотничьим»⁶⁸.

Изучение внутрижанровых особенностей, проблем сюжета и композиции обрядовой охотничьей поэзии балкарцев и карачаевцев показало некогда широкое бытование ее в песенной культуре нашего народа. Наиболее популярным циклом, распространенным во всех ущельях Балкарии и Карачая, были «Песни об Апсаты», которые со временем несколько трансформировались под влиянием магометанства.

Весьма интересную часть обрядовой охотничьей песни составляют песенно-стихотворные тексты, посвященные культу Тотура, которые исполнялись в обряде у священного камня Аш-Тотура. Исследование охотничьей поэзии показало удивительную близость и взаимосвязь ее с культом огня и камня, что берет свое начало, очевидно, с древнейших времен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Караева А. И. О фольклорном наследии карачаево-балкарского народа. Черкесск, 1961. С. 30—35; Лавров Л. И. Балкария и Карачай до 30-х годов XIX века // Кавказский этнографический сборник. М., 1969. Т. 4. С. 97—110; Ортабаева Р. А.-К. Карачаево-балкарские народные песни. Черкесск, 1967. С. 31—36; Урусбиева Ф. А. Карачаево-балкарский фольклор, Черкесск, 1979. С. 17; Азаматов К. Г. Пережитки язычества в верованиях балкарцев // Из истории феодальной Кабарды и Балкарии. Нальчик, 1980. С. 156—157; Холаев А. З. Народное устно-поэтическое творчество // Очерки истории балкарской литературы. Нальчик, 1981. С. 15.

² Ортабаева Р. А.-К. Карачаево-балкарская охотничья поэзия // Вопросы фольклора народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1983. С. 4—19.

³ Малкондуев Х. Х. Охотничий миф и поэзия балкарцев и карачаевцев: (Заметки) // Актуальные вопросы кабардино-балкарской фольклористики и литературоведения. Нальчик, 1986. С. 38—47.

⁴ Шаманов И. М. Методика изучения охоты и охотничьих обрядов // Вопросы методики этнографических и этносоциологических исследований. М., 1970. С. 105—113.

⁵ Ортабаева Р. А.-К. Карачаево-балкарские народные песни. С. 31.

⁶ Лавров Л. И. Указ. раб. С. 108.

- ⁷ *Ортабаева Р. А.-К.* Там же; *Азаматов К. Г.* Указ. раб. С. 156.
- ⁸ *Караева А. И.* Указ. раб. С. 30.
- ⁹ *Лапинская Я., Марциняк М.* Мифология древнего Египта. М., 1983. С. 191.
- ¹⁰ Архив КБНИИ. Фольклорный фонд, ед. хр. 13, дело № 3.
- ¹¹ *Абаев В. И.* Избранные труды. Религия. Фольклор. Литература. Владикавказ, 1990. С. 112.
- ¹² *Абаев В. И.* Там же. С. 293.
- ¹³ *Словарь литературоведческих терминов.* М., 1974. С. 88.
- ¹⁴ *Гутов А. М.* Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М., 1993. С. 29.
- ¹⁵ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ¹⁶ *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы необрядовой лирики // Русский фольклор. Л., 1981. Т. 21. С. 19.
- ¹⁷ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ¹⁸ *Гутов А. М.* Там же. С. 32.
- ¹⁹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1962. С. 94.
- ²² *Текуев М. М.* Теонимы в карачаево-балкарском языке // Актуальные вопросы карачаево-балкарской грамматики и лексики. Нальчик, 1982. С. 137.
- ²³ *Фрэзер Джеймс Джордж.* Указ. раб. С. 249—250.
- ²⁴ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Розов А. Н.* К сравнительному изучению поэтики календарных песен // Русский фольклор. Л., 1981. Т. 21. С. 51.
- ²⁷ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.
- ²⁸ *Круглов Ю. Г.* Сравнение в свадебных причитаниях // Фольклор как искусство слова. М., 1975. Вып. 3. С. 136.
- ²⁹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.
- ³⁰ Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев / Сост. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1988. С. 226.— На балк. яз.
- ³¹ Там же.
- ³² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр., дело № 5.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ *Алексеев Н. А.* Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980. С. 115.
- ³⁹ *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия. Л., 1936. С. 192.
- ⁴⁰ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² *Кенин-Лопсан М. Б.* Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. Новосибирск, 1987. С. 133, 129.
- ⁴³ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.
- ⁴⁴ *Грачева Г. Н.* Традиционное мировоззрение охотников Таймыра. Л., 1983. С. 108.
- ⁴⁵ Народное поэтическое творчество... С. 222—223.
- ⁴⁶ *Ионе Г. Ч.* Верхне-Чегемские памятники VI—XIV веков // Ученые записки КБНИИ. Нальчик, 1963. Т. 19. С. 191; *Опрышко О. Л.* Старые календарные системы кабардинцев и балкарцев // Ученые записки КБНИИ. Нальчик, 1966. Т. 24. С. 211.
- ⁴⁷ *Лавров Л. И.* Указ. раб. С. 109.

- ⁴⁸ *Ортабаева Р. А.-К.* Указ. раб. С. 5.
- ⁴⁹ Об ирано-аланских компонентах у балкарцев Чегемского ущелья см.: *Ковалевский М.* Закон и обычай на Кавказе. М., 1890. Т. 1. С. 184—185; *Миллер В., Ковалевский М.* В горских обществах Кабарды // *Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях.* Нальчик, 1983. С. 109.
- ⁵⁰ *Лавров Л. И.* Указ. раб. С. 107.
- ⁵¹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ *Абаев В. И.* Избранные труды. Религия, фольклор, литература. Владикавказ, 1990. С. 109.
- ⁵⁴ Там же. С. 111.
- ⁵⁵ Народное поэтическое творчество... С. 203.
- ⁵⁶ *Опрышко О. Л.* Указ. раб. С. 211.
- ⁵⁷ Народное поэтическое творчество... С. 227.
- ⁵⁸ Там же. С. 189.
- ⁵⁹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.
- ⁶⁰ *Иванюков И. И., Ковалевский М.* У подошвы Эльбруса // *Вестник Европы.* СПб., 1886. Кн. 2. С. 556.
- ⁶¹ Народное поэтическое творчество... С. 203—204.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ *Гуревич И. С.* Культ священных камней в тундровой зоне Евразии // *Проблемы антропологии и исторической этнографии Азии.* М., 1968. С. 232.
- ⁶⁴ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.
- ⁶⁵ *Потапов Л. П.* Конь в верованиях и эпосе народов Саяно-Алтая // *Фольклор и этнография.* Л., 1977. С. 177.
- ⁶⁶ *Малкондуев Х. Х.* Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик, 1990. С. 144.
- ⁶⁷ *Кляшторный С. Г.* Рабы и рабыни в древнетюркской общине: (По памятникам рунической письменности Монголии) // *Древние культуры Монголии.* Новосибирск, 1985. С. 160.
- ⁶⁸ *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 30—31.

КАЛЕНДАРНАЯ ПОЭЗИЯ

В данном разделе монографии мы рассмотрим календарно-обрядовую поэзию балкарцев и карачаевцев. Она охватывала все времена года и исполнялась, как правило, в одни и те же календарные периоды времени в зависимости от отношения к обряду его носителей — общины села. Балкаро-карачаевцы в прошлом имели множество обрядов, связанных с календарной деятельностью людей. В основном эти обряды были связаны с трудовой деятельностью сельской общины: земледелием, животноводством, а также поклонением языческим богам, имена которых были тесно увязаны с календарными обрядами. Исходя из материалов, которыми мы располагаем, балкаро-карачаевскую обрядовую поэзию по временному принципу мы разделили на весенне-летнюю и осенне-зимнюю. Такая классификация, на наш взгляд, более точно передает ее национальные, внутрижанровые особенности.

В целом к данной проблеме обращались М. Ковалевский¹, В. И. Филоненко², Л. И. Лавров³, Х. О. Лайпанов⁴, А. З. Холаев⁵, Ф. А. Урусбиева⁶, а также карачаевский этнограф Ибрагим Шаманов⁷. Следует отдать должное и старейшему балкарскому поэту Сагиду Шахмурзаеву, посвятившему большой цикл стихотворений народному календарю балкаро-карачаевцев⁸. В нем автор прекрасно изложил национальные названия месяцев, обряды и ритуалы, связанные с календарной обрядностью балкарцев и карачаевцев.

К сожалению, мы не располагаем возможностью подробно остановиться на трудах этих исследователей, внесших несомненный вклад в изучение этой проблемы. Однако хотелось бы заметить, что первые попытки исследовать особенности народной календарной поэзии балкаро-карачаевцев связаны с именами вышеназванных ученых.

§ 1. Весенне-летняя календарно-обрядовая поэзия

Впервые как научная проблема весенне-летняя календарно-обрядовая поэзия балкаро-карачаевцев была освещена

щена в работе Т. М. Хаджиевой⁹. В обстоятельной статье она рассмотрела не использованные до сих пор материалы, удачно сочетая раскрытие их утилитарной обрядовой функции с художественно-поэтическими особенностями. Т. М. Хаджиева сумела глубоко вникнуть в полифункциональный характер языческих покровителей Тотура и Чоппа, увязав их имена с календарной деятельностью людей. Вслед за Азретом Холаевым она рассмотрела и особенности общенародного весенне-календарного аграрного обряда «Голлу». Т. М. Хаджиева описывает его полифункциональный характер, останавливаясь на такой важной разновидности обряда, как ритуал, связанный с культом предков. Исследовательница удачно пользуется и такими ценными материалами, как песни весеннего труда, ритуального выхода на работу, ритуальное почитание священных деревьев и камней и т. д. Наша цель — дополнить исследование данной темы, опираясь на новые материалы, которые до сих пор не были использованы, и кратко коснуться ряда этнографических проблем, тесно связанных с ритуальными особенностями весенне-летних календарных обрядов. Ибо без должного анализа этнографического обряда невозможно передать национальное своеобразие того или иного обряда, который сопровождался песней.

Чрезвычайно трудно установить по дням, когда могли проходить многочисленные ритуалы, которые сопровождались коллективными песнопениями. Данные же информаторов противоречивы. И все же следует отметить, что весенне-летняя календарно-обрядовая поэзия является богатейшей частью балкаро-карачаевской песенной культуры. Она органически связана с трудовой деятельностью народа и, как правило, синкретична. К тому же нет песни, исполнение которой бы не сопровождалось танцем или торжественным процессом. Обычно они носили общинный характер и редко выражали интересы семьи или патронимии.

В первый день весны (Тотурну ал айы), что соответствовало согласно лунному календарю балкарца началу марта, молодежь аула ходила по дворам и распевала с утра величальную обрядовую песню «Шертмен». Это был чисто мужской, молодежный обряд, исполнял его хор из девяти человек, желая людям доброй весны, счастливой и долгой жизни, чтобы корова давала много молока, а овцы по двое ягнят и т. д. Одну из таких песен приведем в качестве примера:

Шертменчиле, «Шертмен» айга келебиз,
Ачдан, сууукъдан ёлебиз.
Къызынг жюкле тарасын,
Тейринг ахшы къарасын.
Жазгъы кюнюнг болсун огъурлу
Сабанынг болсун мирзеуден толу¹⁰.

Исполняя «Шертмен», мы ходим,
От голода и холода мы умираем.
Чтобы дочь твоя шерсть пряла,
Чтобы бог твой был добр к тебе,
Чтобы весна твоя была доброй,
Чтобы нива твоя была урожайной.

Люди, как правило, одаривали исполнителей обрядовой песни отрезами, мылом, угощениями и т. д.

В другом варианте этой песни, обращаясь к Шертмен, люди пели: «Шертмен, Шертмен, жазгъы кюнюнг болсун огъурлу!» — «Шертмен, Шертмен, пусть весна твоя будет доброй!» Содержание нескольких песен говорит о том, что Шертмен не только песня-обряд, но и покровитель весны, напоминающий славянскую Веснянку, «от которого в очень большой степени зависит благосостояние коллектива земледельцев»¹¹. Во всяком случае к нему обращались как к патрону пробуждающегося весеннего мира. Однако он не имеет определенного антропоморфного или поэтического образа, представляющего обновление и расцвет жизни на земле. С образом Шертмен связывают обычно представления о доброй весне и изобилии.

«В Балкарии бытовал специальный обряд, связанный с подснежниками. Старые женщины и дети, собрав подснежники, смешивали их с водой и ходили по аулу с песней. В каждом дворе они окропляли этой водой хозяев и их животных. Если в доме была молодая невестка, окропляя ее водой и осыпая подснежниками, приговаривали:

Кырлык кибик юйленгин,
Малынг, жылынг къайнасын,
Сабийлеринг жанкъоз кибик жалтырасын

Как травы, размножься,
Богатой, счастливой (будь),
Пусть (твои) дети, как подснежники,
цветут»¹².

Этот обряд проходил опять-таки в самом начале марта, и, по рассказам информаторов, его исполнителями были в основном женщины. «Очистительная, оживляющая и оплодотворяющая функции воды широко представлены

как в календарных и семейных обрядах позднего времени, так и в церковных обрядах»¹³, — замечает В. И. Еремина, что имело место и в ряде календарных обрядов балкарцев и карачаевцев.

Позже, когда наступал второй месяц Тотура (апрель), подростки и дети аула ходили толпами по дворам, распевая обрядовую песню «Озай», которая в различных ущельях Балкарии называлась по-разному. Так, в Холаме, Безенги и Карачае этот обряд назывался «Гюппе», а в Большой Балкарии и Чегеме — «Озай». Слова песни содержат пожелания изобилия, богатства, счастья, здоровья и т. д. Ее исполняли несколько человек, а другие из этой группы начинали показывать традиционный танец, который сопровождал данный обряд. Исполнители, как правило, обязаны были посетить каждый двор, ибо могла быть обида, если обходили какую-либо семью. Этот обряд исполняется и по сей день в трансформированном виде в некоторых ущельях Балкарии и Карачая.

Дети ходят по дворам с посохом, ряженные, исполняя песню:

Озай а, Озай а,
Келдик сизге,
Беригиз бизге,
Тейри берсин сизге,
Каабагъа барсын къартыгъыз,
Къатын алсын жашыгъыз,
Эрге барсын кызыгъыз,
Семиз болсун къюгъуз,
Эркин болсун тоугъуз.
Кеп кессенг — ариуу кес,
Аз кессенг — къолунгу кес.
Боза берген — боз къой кютсюн,
Ачитхы берген — ачий къалсын¹⁴.

Озай, Озай,
Пришли к вам,
Угостите нас,
Пусть Тейри вам пошлет добро,
Пусть Каабу посетит ваш старик,
Пусть женится ваш сын,
Пусть замуж выйдет ваша дочь,
Пусть жирной будет ваша овца,
Пусть богатой будет ваша свадьба.
Если много отрежете, красиво отрежьте,
Если мало отрежете, руку свою порежьте.
Кто бузой угостит, чтобы серых овец пас,
Кто квасом угостит, чтобы тот пострадал.

Слова данного текста несколько отличаются не только от его арханческих вариантов, но и от записей, сделанных нами от пожилых людей. После некоторого

повторения песни дети переходят к исполнению очень интересного и своеобразного коллективного танца. По традиции их обязательно должны угостить чем-либо. Обряд проводят ближе к Новому году. Видимо, это объясняется тем, что раньше, согласно календарю горца, Новый год начинался с наступлением дня весеннего равноденствия (15—17 марта), а с принятием нового (Юлианского) летосчисления приспособили к этому и обряд «Озай».

Мы полагаем, что слова «Гюппе» и «Озай» в древности были покровителями плодородия и изобилия, ибо в текстах отчетливо прослеживается обращение к ним, как к покровителям.

Интересны и карачаевские весенне-календарные песни «Гюппе». Они близки по содержанию к «Озай», но все же представляют самостоятельный вариант в этом цикле. Помимо функционального единства, эти песни объединяет и исключительная композиционная близость. Основными композиционными приемами в них являются зачин, основная часть и концовка. Во всех вариантах песен они носят устойчивый характер, немного варьируясь в зависимости от количества поэтических строк. В зачине приветствовали весну и покровителей, в основной части выражалось пожелание благополучия каждой отдельной семье, концовка завершалась пожеланием чего-либо нехорошего, если не одарят детей-колядовщиков чем-либо вкусным или хмельным.

Ранней весной, когда впервые запевал жаворонок, люди исполняли традиционную обрядовую песенку, в которой выражали свою радость по этому поводу. Это было предзнаменованием весны. Весть о пении жаворонка сразу же распространялась по всему аулу, и люди в честь этого начинали готовить хичины, пироги, лакумы и т. д. А детвора ходила по аулу и распевала песенку:

Сабан чыпчыкъ, сабан чыпчыкъ,
Сау кел.
— Сау бол, сау бол.
Соргъаннга — салам айт,
Сормагъаннга — аман айт!
— Сабан чыпчыкъ, сабан чыпчыкъ.
Ариу айтханнга, ариу айт.
Аман айтханнга, аман айт.
Жарты хичин сени
Толу хичин мени.
Сау кел,
Сабан чыпчыкъ, сабан чыпчыкъ.
Огъурлу жаз башы келтир¹⁵.

Жаворонок, жаворонок,
— Со счастливым возвращением!
— Спасибо, спасибо.
С приветливым будь приветлив,
С не приветливым — не приветлив.
— Жаворонок, жаворонок,
С ласковым будь ласков,
С грубым будь груб.
Полхичина твои,
Полный хичин мой.
Со счастливым возвращением,
Жаворонок, жаворонок.
Радостную весну принеси с собой.

Данный вариант является карачаевским. Его мы записали в ауле Сары Тюз у сказителя Абугалия Узденова, который хорошо знал в целом песенный обрядовый фольклор.

Есть и балкарский вариант данного текста, в котором упоминаются имена женских божеств Умахан и Малихан. Рассмотрим его кратко:

Сабан чыпчыкъ, сау кел!
Умаханны, Малиханны бек сор!
Соргъаннга — салам айт,
Сормагъаннга — аман айт!¹⁶

Жаворонок, с возвращением!
Умахану, Малихану передай привет.
С ласковым будь ласковым,
С неласковым — неласков.

Упомянутая в песне Умахан, на наш взгляд, не кто иной, как архаическое божество тюрко-монгольской мифологии, могущественное после божества Тенгри — Умай. Упоминание этого имени в балкаро-карачаевском фольклоре — явление весьма распространенное. В данный текст оно попало, очевидно, из бытующей в балкаро-карачаевском фольклоре песни, где этот образ был обожествлен и поставлен на один уровень с именем верховного божества Тенгри.

Культ жаворонка — магический обряд-заклятие на скорый приход весны — наблюдается и в русском фольклоре:

«Жаворонки, жаворонки,
Прилетите к нам,
Принесите красную весну...

В основе этого обряда лежит симильная магия: прилет птиц — один из убедительных признаков весны; изо-

бражением птиц полагали возможным вызвать их прилет, а следовательно, и наступление весны»¹⁷, — пишет Ю. М. Соколов.

В середине марта, когда начинала пробиваться первая травка и греметь первый гром, женщины с детьми ходили по дворам, исполняя громко песенку:

Чыгыгыыз, чыгыгыыз,
Буу кибик малла.
Кьюу болуп туралла.
Чыгыгыыз, чыгыгыыз —
Малланы тойдуругуз¹⁸.

Выходите, выходите.
Животные, словно олени,
Стали тощими.
Выходите, выходите,
Накормите досыта животных.

Весной, во время земледельческого обряда «Сабан той», язычники-балкарцы в Чегемском ущелье на свежей пахоте разводили огненный круг, а затем в этом кругу стелили постель для самых молодых супругов. Они должны были совершить здесь половой акт. Это имело магическое значение. Молодая супружеская пара должна была быть плодovитой, не нуждаться в хлебе, иметь много детей, а молодое поле — урожайным и богатым. В данном случае перед нами пример из контактной магии, в которой колдовские приемы, основанные на законе соприкосновения или заражения, окажут воздействие и на личность, которая однажды была с этим предметом в соприкосновении. «Итак, с одной стороны, имитативная магия (в широком смысле — символический брак) способствовала поднятию производительных сил природы, с другой стороны, шел обратный процесс, т. е. плодородие земли должно было помочь плодородию человека. Этот взаимный процесс магического увеличения продуцирующих сил природы и человека объясняет столь широкое проникновение растительной символики во все семейные обряды»¹⁹, — размышляет В. И. Еремина.

Тогда же девушки набирали в посуду воду и обливали ею молодых невесток, исполняя песню-заговор:

Элия арну кёрсюн,
Жаш бетинги жарытсын.
Басхан жерингде кырдык чыкъсын,
Атлагъан жерингде мирзеу битсин²⁰.

Чтобы Элия смотрел добрыми глазами,
Чтобы лицо твое молодое сияло,

Чтобы там, где ты наступала, росла бы трава,
Чтобы там, где ты ходила,росло бы зерно.

Народ в этом как бы видел взаимосвязь между весенней, молодой землей и молодой невесткой, которая в будущем должна будет рожать детей.

Был специальный общенародный весенний обряд-почитание памяти усопших родственников, который назывался «Эскертиу». Он постепенно сливается с общенародным весенним календарно-обрядовым, аграрно-магическим праздником «Голлу», главной целью которого было воспевание божества урожая Голлу.

Типологическое сходство с этим обрядом наблюдается и в русском аграрно-магическом, весенне-календарном фольклоре. Ю. М. Соколов пишет: «Здесь мы имеем дело, как говорилось выше, с неотъемлемой частью всех весенних обрядов: с поминанием покойников, усопших предков, с культом их. Весною, когда возрождается вся природа, примитивно думающий человек, естественно, предполагал, что умерший родич воскреснет»²¹. Весенне-летняя календарная поэзия в основном была связана с земледелием. Уместно будет здесь обратить внимание на то, что в ущельях Балкарии не в одинаковой степени были развиты те или иные календарные обряды. Иногда одни и те же календарные обряды под разной терминологией бытуют в разных субэтнических, территориальных регионах проживания балкарцев и карачаевцев. Так, весенний земледельческий обряд «Эрирей», сопровождаемый песней, был распространен во всех аулах Балкарии и Карачая, тогда как обряды «Хардар» и «Хычыуман» были зафиксированы только в Чегемском ущелье. Обряд «Сабантой» был более развит в Хуламо-Безенгиевском и Чегемском ущельях. Общенародный весенний земледельческий обряд «Голлу» же, как правило, проходил в Большой Балкарии. Мы не имеем возможности в данной работе рассмотреть все эти обряды и обратимся лишь к календарно-синкретическому «Голлу», который считался наиболее популярным весенним обрядом. Он подробно описан в статье фольклориста А. З. Холаева²², продолжительное время работавшего над данной проблемой. Работа А. З. Холаева является первым серьезным исследованием в этой области.

Обряд «Голлу» проводился в середине марта перед началом весенне-аграрных работ, как ежегодный общенародный массовый календарно-обрядовый праздник весны, посвященный богу урожая и изобилия Голлу. Он всегда

проходил выше аулов Большой Балкарии в широкой долине Штулу. Жители других ущелий, начиная с Карачая, съезжались сюда на празднество. Приглашались гости из Дигории, Кумыкии, Кабарды и Сванетии. По рассказам информаторов, оно длилось до трех недель. В нем принимали участие люди всех возрастов, хотя главная роль отводилась молодежи. «Голлу» представлял собой сложный обряд, соблюдение правил которого было обязательно для всех его участников.

В одном из древнейших вариантов песни, обращенной к божеству Голлу, есть такие слова:

Ойра, Голлу, сен берекетли кьоллу!

Ойра, Голлу, сен мирзеу кёллю!

Будай гюттюле байлатхын!

Индыр тѣбеле кьалатхын! ²³

Ойра, Голлу, ты — с добрыми руками!

Ойра, Голлу, ты — всей душой с урожаем!

Дай снопы пшеницы собрать,

Дай гумну наполниться зерном!

Обряд состоял из нескольких этапов: ритуального открытия, исполнения хороводных, массовых танцев, посвященных воспеванию величия и благородства покровителя, конкурса на спортивные игры, присуждения призов самой красивой девушке и самому смелому парню. Игры сопровождалась национальной борьбой («тутуш»), перетягиванием веревки («жип тартыу»), скачками («чариш») на отборных конях. Конечно же основным смыслом обряда было задобрить божество Голлу. Для этого и старались как можно лучше организовать данный праздник. Таким образом, по своей функциональной значимости «Голлу» выходил далеко за пределы общинной обрядности и представлял собой общенациональный весенне-аграрный праздник, посвященный богу плодородия и урожая Голлу. Перед началом обряда языческий священник (жрец) — шийых или один из уважаемых членов общинародного Тѣре — Халкъ Тѣре начинал играть на музыкальном инструменте сыбызгы (свирили) мелодию в честь божества Голлу. После этого другой жрец произносил праздничный алгыш (благопожелание), держа в руках большую чашу бузы. Первыми начинали танцевать старики и старухи, а затем, образовав большой круг, начинала танцевать молодежь. При исполнении культово-обрядового танца «Голлу» музыка исполнялась более чем на десяти инструментах: гыбыт кьобуз (волынка), кьынгыр

кѣобуз (гусли), мѣйюз кѣобуз (рожок), дауурбас (бубен), саз, сырыйна, сыбызгы, нуну, зурна (виды свирели), кѣыл кѣобуз (скрипка), жия кѣыл кѣобуз (скрипка со смычком), кѣарс (трещотка), кѣобуз (гармонь) и т. д.

Со второй половины XIX в. «Голлу» постепенно трансформируется в родовой свадебный обряд, который проводился в некоторых ущельях Балкарии. Окончательно аграрные функции он теряет в начале XX в.

Особо почитали балкарцы и карачаевцы весной дерева. В Большом Карачае община у священной сосны Джаннгуз Терек исполняла хороводную песню, принося каждую весну в жертву козу. «Весенний языческий праздник назывался «Эллери-Чоппа»... Слова молитвы были непонятны для карачаевцев и балкарцев. Эту молитву нам приходилось много раз записывать у стариков, желая возможно точнее зафиксировать произношение и вникнуть в смысл. Вот она:

Амма богъа дуб
Бий байан ши
Шейркъат улу иман
Иманым джумел болду.

Характерно, что старики хорошо запомнили слова молитвы, точно воспроизводят их и считают, что молитва будет иметь силу только в том случае, если будет воспроизводиться без всяких изменений»²⁴, — пишет Х. О. Лайпанов.

Слова текста свидетельствуют, что перед нами типичный заговор, со всеми характерными для него признаками: они не понятны, переводу не поддаются. Заговор весенний, аграрно-магического характера. Типологическое сходство обряда, связанное с козой, имеет место и в русском фольклоре. «Не однозначен и образ козы. Целая группа песен посвящена охоте на козу. Считали, что она может умирать и вновь возвращаться к жизни, быть носительницей плодородия, а в этом и заключается суть всей аграрно-магической обрядности»²⁵, — размышляют в своей работе Ф. Ф. Болонев и М. Н. Мельников. Жители Большой Балкарии до начала XX в. молились грушевому дереву Раубазы Терек и устраивали возле него жертвоприношения каждую весну. Некоторая часть чегемцев тайно поклонялись дикой яблоне, что росла в местечке Донгат, прося у нее хорошего урожая и богатой жизни.

Не исключена возможность, что тюркоязычные и ираноязычные пращуры балкаро-карачаевцев унаследовали

почитание различных деревьев из далекого прошлого, где у индоарийских и тюркоязычных племен был весьма развит культ мирового дерева²⁶. «Культ цветущей природы находил отражение в обряде посадки на горе священной березы (пай хазын) — символ мирового дерева»²⁷, — отмечает И. Л. Кызласов, описывая обряд земледелия у тюрков Сибири.

Особого разговора заслуживает весенний обряд «Сабан той» — «Праздник борозды», который сопровождался песней в честь бога земли Дауле, или Даулета. «Так, всей общиной устраивали праздник пахоты «сабан той» (в Чегемском ущелье этот праздник назывался «гутан...»). Непременным участником «сабан тоя» был гепчи (ряженный, козел). Как и в других общинных обрядах, связанных с культом плодородия, он должен был вызывать буйный смех и веселье окружающих его людей...»²⁸, — пишет Т. М. Хаджиева, рассуждая об обряде «Сабан той». Пожалуй, данный обряд был более популярен в Чегемском ущелье. Один из старейшин Чегемского общества, умеющий хорошо исполнять песню, высоко подняв чашу с бужой, произносил следующий гимнический, аграрно-магический заговор-аягыш:

О Дауле, сабан, сабан.
Усталыгъы кѣп Дауле.
Деулериңги жек, Дауле,
Ашлыгъынгы сеп, Дауле.
Къачха эсен, жет, Дауле.
Биз жыябыз, биз жыябыз,
Бергенинги кюфге къуябыз.
Ма кюлтеле — сен бересе.
Бир кюлтенгде — бир кюф ашлыкъ
Бир кюфюнде — бир жыл монглукъ
Сен чомартса, сен чомартса
О сабанчы, о Дауле!²⁹

О Дауле, пахота, пахота,
Способный во многом Дауле.
Могучих своих запреги, Дауле.
Зерно свое посеи, Дауле.
Счастливо встретить осень, Дауле.
Мы собираем, мы собираем,
Что ты даешь, насыпаем в емкость.
Вот снопы — ты даешь.
В одном снопе — одна емкость зерна.
В одной емкости — изобилие на год.
Ты щедр, ты щедр,
О хлебороб, о Дауле!

Этот замечательный текст, записанный сотрудником КБНИИ Алимом Теппеевым в начале 1970 г., имеет и вто-

рой вариант, который во многом отличается от первого. Оба варианта построены в тирадной форме, богаты параллелизмами, метафорой и различными повторами. Чтобы получить осенью богатый урожай, язычники воспевают божество в обряде первой пахоты, тем самым стараясь задобрить его и расположить к себе. Далее заключение песни имеет форму обращения к божеству, чтобы тот ниспослал богатый урожай и нивы были бы полны изобилия:

Бир бюртюкню минг этгин,
Бузну, ташны тюк этгин,
Ырысхыны бизге жюк этгин ³⁰.

— — —
С одного зерна — сделай тысячу,
Лед и камень — преврати в зерно,
Изобилием награди нас.

Чтобы улучшить форму-просьбу, в тексте используется ряд парадоксальных художественных образов. Так, поэтическая строка «Бир бюртюкню минг этгин» — «С одного зерна сделай тысячу» выражает одновременно и «формулу-невозможного». Следующий стих «Бузну, ташны тюк этгин» — «Лед и камень — преврати в зерно» в контексте иносказательно выражает понятие «Сделай, чтобы везде хорошо росло зерно». В последней строке устойчивая трехчленная фразеологическая формула «ырысхыны жюк этгин», которая в начальном автологическом значении употреблялась в значении «сделай для нас ношей изобилие», в данном контексте с помощью притяжательного местоимения «бизге» — «нас» иносказательно выражает понятие «изобилием награди нас».

На этом завершим краткое описание широко распространенного в тюркском мире аграрно-весеннего праздника «Сабан той»³¹ и отметим, что летняя календарно-обрядовая поэзия в основном была связана с выходом на сенокос и вызыванием дождя, так как засуха могла принести много вреда для сельской общины. Перед выходом на сенокос люди повторяли традиционно календарно-обрядовые образы:

Жокьду бизни дауубуз,
Жубранд бизни жауубуз ³².

— — —
У нас нет претензии,
Наш враг — суслик,—

и в какой-то мере отмечали этот день как праздничный, тем самым показывая свое почтение богу земли Дауле.

Успехи в земледелии и летних покосных работах всецело зависели от обилия летних дождей. Поливных земель было очень мало, а потому вся надежда была на погоду. Не во всех ущельях Балкарии и Карачая исполняли одни и те же песни при вызывании дождя, что говорит о самостоятельности поэтического и религиозного мировосприятия в различных субэтнических обществах данного региона.

У чегемских балкарцев и карачаевцев сохранилась песня-заговор, которая исполнялась при вызывании дождя в летнюю погоду. Данный обряд проводился, как правило, у реки. Собирались обычно женщины и дети, они делали куклу или чучело, а затем бросали их в воду, произнося заговор:

Мен тунгучма, тунгучма,
Тунгуч бетими ачама,
Туманланы чачама!
Бит бла бюрчени байлап суугъа атып,
Жауундан кюнню сайлап алама!³³

Я первенец, я первенец,
Лицо свое первенца открываю,
И туманы разгоняю.
Вошь и блоху в воду бросаю,
Выбираю солнце, а не дождь.

Заговор должна была исполнить девочка, которая в семье была первенцем. Подобный обряд мы наблюдаем и у этнически родственных нам азербайджанцев. «Вызывая дождь, поручали старшей дочери бросить в колодец горсть пшеницы и произнести овсун: «Я у своей матери первая. Я чернопастая лиса»³⁴, — пишет З. И. Ямпольский.

Был и другой летний обряд вызывания дождя. Его исполняли мужчины. Главную роль в этом отводили человеку, который, как считали, обладает свойствами мага, и заклинание его дойдет до небес. Обряд проходил следующим образом: брали череп коня, становились в круг, читали по очереди языческие молитвы-заговоры, а затем бросали череп в омут или речку. Согласно мировоззрению язычников, после этого должен был обязательно пойти дождь. Слова одного из таких заговоров были следующие:

Чоппа, Чоппа, жау, жау,
Элия, Элия, къуй, къуй!
Теке сакъал, къочхар. буу,
Чычхан къуйрукъ, макъа, буу,
Элия, Чоппа, суу, суу.
Суу керекди къочхаргъа,

Суу керекди макъагъа.
Суу керекди байталгъа
Суу керекди агъазгъа³⁵.

Чоппа, Чоппа, дождь, дождь,
Элия, Элия, лей, лей,
Борода козла, баран, олень,
Хвост мышей, лягушка, олень.
Элия, Чоппа, вода, вода,
Вода нужна барану,
Вода нужна лягушке,
Вода нужна кобыле,
Вода нужна ласке.

В 1973 г. фольклорной экспедицией КБНИИ в Баксанском ущелье были записаны две ритуально-магические песни, исполняемые в прошлом, когда наступала засуха. В обряде принимала участие вся община села. К нему относились серьезно. В проведении его главную роль выполняли пожилые люди и дети. Все участники одевали свои одежды наизнанку. Старики брали с собой семь лошадиных черепов, а старухи несколько желтоватых лягушек, которых обматывали в семь слоев различных тканей.

Дойдя до места проведения обряда, старики навешивали черепа на палки, а затем исполняли песню-заговор:

Боз туманла, чачакъ туманла,
Суулагъа киригиз, туманла!
Чыгыгыыз, суулагъа кирип,
Силкингиз, жютюлеге минип.
Уллу Тейри! Хан Тейри!
Будутланы ий, Тейри!
Жауунланы жаудур, Тейри!
Дулдур жылкынг тойсун, Тейри.
Сабанларынг монг болсун бизге.
Кёз тиймесин Жер Иесинден бизге³⁶.

Серые туманы, кудрявые туманы,
Окунитесь в воду, туманы!
Окунитесь в воду и выплывите,
Встряхнитесь, поднявшись в острые (горы)
Великий Тейри! Бог Тейри!
Ниспошли облака, Тейри!
Ниспошли дожди, Тейри!
Пусть твои богатырские кони насытятся,
Пусть твои поля будут изобильными для нас.
Пусть нас не сглазит Жер Иеси! *

Женщины же, высоко подняв лягушек, исполняли следующую обрядовую магическую песню:

* Жер Иеси — в древнетюркской и балкаро-карачаевской мифологии — бог земли.

Жашна, жашна, туманла,
Макъаларынг къурулла.
Кёлле толуп, макъа кёлле болсунла,
Кюрек кызла чачларын сенде жуусунла.
Умахан Къыз да сени бла жууусун,
Жауун тыйгъан кюл кибик сууурулсун, учхунсун³⁷.

Освещайтесь, освещайтесь облака (светом молнии),
Лягушки ваши в засухе страдают.
Чтобы озера наполнились и были бы омуты для лягушек,
Чтобы девушки-лопотки омыли бы волосы в тебе,
Чтобы Умахан Къыз купалась с тобой.
Чтобы она прошла словно зола, поглощающая дождь.

Затем лошадиные черепа бросали в воду и начинался обряд угощения людей. Приносили в жертву специально откормленных животных: быка, овцу или козу. «Так вся система раннесредневековых представлений о взаимосвязи Бога и человека, космоса и личности, настоящего и будущего зримо воплощалась в ритуале вызывания дождя»³⁸, что имело место и в ритуально-магических, календарно-обрядовых представлениях балкаро-карачаевцев.

Материалы исследования показывают, что люди из поколения в поколение передавали свою песенную культуру, музыку и танцы, связывали их прежде всего с календарными обрядами. Упоминание в песнях имен древнетюркских божеств Тенгри, Жер Иеси и Умахан Къыз (Умай) еще раз подтверждает, насколько глубоко проникли в сознание пращуров балкаро-карачаевцев имена этих покровителей, которых почитали их тюркоязычные предки, обитавшие, по кое-каким письменным и фольклорным источникам, еще в начале позднего средневековья в степях Северного Кавказа.

Песни в основном строятся в тирадной форме, они богаты метафорами и эпифорами. Существенную смысловую и эмоциональную роль в их содержании играет апострофа, которая выражается в обращении к упомянутым божествам, как живым персонажам. Кстати, данный художественный прием присущ в целом поэтике всего обрядово-мифологического песенного фольклора.

§ 2. Осенне-зимняя календарно-обрядовая поэзия

Осенне-зимняя календарно-обрядовая поэзия связана с такими устойчивыми национально-бытовыми традициями в жизни балкарцев и карачаевцев, как посевные и покосные работы, уборка урожая и скотоводство. Первый осенний месяц начинался с коллективной косьбы,

которую устраивала община села. В этот день обычно работали немного и почитали его как праздничный. Называли его «бичениге чыкыгъан кюн» — «день выхода на покос». Сопровождался он тем, что резали овец, пекли лакумы, хичины, угощали хмельными напитками и т. д. Перед началом работы косари громко распевали традиционную обрядовую поэтическую формулу:

Жокъду бизни дауубуз,
Жубранд бизни жауубуз.
Эй, къынгырны ташха билегиз,
Тейриден къалын кырдык тилегиз³⁹.

Нет у нас претензии,
Наш враг — суслик.
Эй, кривую (косу) точите брусом,
У Тейри просите густую траву.

После окончания первого дня работы косарей поздравлял один из старожилков села. Он должен был произнести в честь этого дня в адрес косарей алгыш-благодарение типа:

О, Аллах, чалгычыла огъурлу кюнде чыгыгыгыз,
Чалгъан кырдыгыгыз къалын болсун, бек болсун,
Къышда юйорюгюз къууанырча,
Жаз башында малларыгыз семиз болурча,
Жайда титиреп атламазча,
Къынгырны эринмейин билегиз,
Тейри аллахдан иги кырдык тилегиз.
Башыгызда кюнюгюз кеп болсун,
Тюбюгюзде атларыгыз женгил болсунла,
О, Аллах, арбазла биченден толсунла⁴⁰.

О, Аллах, чтобы в счастливый день косари начали работу.
Трава, которую вы будете косить, чтобы была густой,
Чтобы зимой радовалась ваша семья,
Чтобы весной ваш скот был тучным,
Чтобы летом они с трудом не ходили,
Кривую точите не ленясь.
У бога Тейри хорошую траву просите,
Чтобы над вами было много солнечных дней,
Чтобы под вами лошади были быстры,
О, Аллах, чтобы дворы были полны сена.

Данная поэтическая формула употреблялась только по случаю выхода на покос, и, по рассказам информаторов, она не имела строго установленной формы и содержания. Каждый из пожилых людей, кому поручалось

произнести алгыш, мог это исполнить по-своему, привнося в текст коррективы, но не трансформируя содержание. Обряд проходил не в самом селе, а в каком-либо удобном местечке недалеко от аула. Это было чисто мужское календарно-трудовое мероприятие, и женщины в нем не принимали участия.

В жизни горца-земледельца осенняя уборка урожая занимала важное место и сопровождалась разнообразными обрядами, песнями и т. д. Особо почтительно относились к земледелию в горах, так как полезной пахотной площади в Балкарии и Карачае было очень мало.

Когда приступали к уборке урожая, согласно обряду первый сноп должна была связать самая молодая невестка аула. В этом община видела некий магический смысл. Сноп наряжали и привязывали его на видном месте к дереву. Это означало, что пора приступить к осенним земледельческим работам.

Окружающие невестку женщины обращались к ней с магическим благопожеланием:

Къолунг огъурлу болсун,
Аягъынг женгил болсун,
Кюзюнг мирзеуден толсун,
Тулукъ-тулукъ мирзеу алгъын,
Къайынларынгы къууандыргъын,
Къууанч азыкъла къапхын,
Тейриден тилегинги тапхын ⁴¹.

Пусть рука твоя будет счастливой,
Пусть ноги твои будут быстрыми,
Пусть амбары твои будут полны зерна.
Чтобы ты получила полные мешки зерна,
Чтобы обрадовала родственников мужа,
Чтобы ты праздничную пищу ела,
Чтобы Тейри удовлетворил твои просьбы.

Затем обращался к ней с магическим алгышем один из почтенных старцев аула, умеющий искусно произносить благопожелание:

Насып сенден кетмесин,
Къыйынлыкъ санга жетмесин.
Жашауунг мамыр болсун,
Ажалынг сабыр болсун.
Туудукъларынг кеп болсунла,
Къызларынг ийнекле саусунла,
Жашларынг уугъа барсынла,

Пусть счастье не покинет тебя,
Пусть горе тебя не постигнет,
Пусть жизнь твоя будет мирной.
Пусть смерть не спешит к тебе,
Пусть много будет у тебя внуков,
Пусть дочери твои доят коров,
Пусть сыновья твои ходят на охоту
Пусть они хорошо косят сено.
Пусть будут верны своим товарищам.

Как видно из текстов, люди верили в силу слова и стремились воздействовать на природу и получить от нее хороший урожай.

Переплетение аграрной и свадебной обрядности в крестьянской жизни не случайно, так как цель общины было достичь изобилия и благополучия в хозяйственной жизни. Глубокое родство обнаруживается в песнях, сопровождающих свадебный и календарный обряды и в песенном фольклоре других народов⁴³. Древнейшая форма тюркской народной поэзии алгыш (благопожелание) сопровождал в прошлом многие магические обряды в Балкарии и Карачае. Помимо календарной, с ним тесно связаны охотничьи, семейно-обрядовые и другие жанры песенного фольклора.

Возникнув в глубокой древности, алгыш служил формой первобытной магии словесного воздействия. «В его жанровой памяти зашифровано анимистическое представление о возможности вербального воздействия на природу и судьбу в желательном для субъекта направлении»⁴⁴, — пишет З. М. Налоев, касаясь национального своеобразия календарно-обрядовых песен адыгов. Эти слова подтверждают типологическую близость разноразличных песенных культур и народов Северного Кавказа.

В Балкарии и Карачае в основном сеяли специальные морозоустойчивые сорта ячменя, так как в суровых высокогорных условиях другие злаковые плохо приживались. «Судя по нашим этнографическим исследованиям, в высокогорных поселениях балкарцев (ущелья Черека, Чегема, Безенги, Хулама, Баксана) сеяли исключительно ячмень, в то время как в нижних горных и предгорных селах он сочетался с другими культурными растениями»⁴⁵, — замечает известный этнограф Б. А. Калоев. После уборки хлебов собранный урожай аккуратно складывали на току (ындыр).

Перед тем как начать молотьбу, всей общиной делали курманлык — жертвоприношение, где просили у божества плодородия и молотьбы хорошей погоды, здоровья и выносливости быкам и т. д. При этом пели в его честь песню «Эрирей», которую также исполняли и при молотьбе (ындыр басхан).

«Обмолот зерна карачаевцы и балкарцы начинали с заходом солнца, молотили зерно на специальном току с помощью быков, которые топтали снопы копытами, и зерна, таким образом, отделялись от соломы. В песне «Эрирей» нашли отражение крестьянский труд, уклад старой патриархальной семьи»⁴⁶, — пишет Р. А.-К. Ортабаева, исследуя жанры древнейшего песенного фольклора балкарцев и карачаевцев.

«Эрирей» была слышна во всем ауле. Об этом хорошо сказано в самой песне:

«Эрирей» айтылып эл бла,
Кире суууртхан жел бла⁴⁷.

«Эрирей» будет исполняться всем аулом,
Входящим в аул, свистящим ветром.

Она существует в нескольких вариантах, и каждая из них имеет своеобразный оттенок. Общим для всех остается выпрашивание у божества Эрирея хорошего и богатого зерна, а также культ быков. Очевидно, такое почитание этих животных объясняется не только тем, что видели в них тягловую силу, а и тем, что быков почитали как культ в древнетюркской мифологии⁴⁸. При этом известно, что во времена позднего средневековья все тюркские племена входили в этнополитическое объединение «огъуз» — «бык», что также связано с культом быка. Он считался и одним из родоначальников древнетюркских племен⁴⁹. Культ данного животного наблюдается и в древнейшей материальной культуре народов Северного Кавказа. «Как свидетельствуют археологические данные, из домашних животных здесь самым древним был культ быка, зарождение которого можно отнести к неолиту и ранней бронзе»⁵⁰, — пишет в своей работе «Скотоводство народов Северного Кавказа» Б. А. Калоев. В одном из карачаевских вариантов «Эрирея» поется:

Ой, байла-бийле сениге кьор, ёгюз!
«Эрирей» айта, батсын кюньюбюз.
Ой, джаным, кёзюм, къара, тууарла!

Бетлерин, кьолларын балда джууарла,
Была бир насыблыгъа тууарла,
Ындыр баса, ындыр баса,
Арыб джатсын биригиз.
Насыбтан толсун юйююз.
Эртден бла эртде туралла,
Была да бир насыплыгъа тууалла⁵¹.

Ой, бан и князья будут жертвой для тебя, бык.
Пусть с (песней) «Эрирей» пройдет наш день.
Ой, душа моя, светочи мои, черные быки,
Лицо и руки свои в меду омывают.
Они рождаются для счастливых (людей).
Работая на току, работая на току,
Усталым отдохнет один из вас,
Пусть счастливым будет ваш двор.
Они (быки) встают утром очень рано,
Они рождаются для счастливых людей.

Нет сомнения, что воспеванием красоты, силы, выносливости, трудолюбия быков люди стремились магически воздействовать на природу. Есть строки, в которых удачно передается, например, ритм их ходьбы на току:

Была да желден дженгил джюрюйле,
Ассыры семизден чирийле⁵².

Они двигаются быстрее ветра,
Они сгнивают от тучности.

Завязкой для этих песен почти во всех случаях являются строки, где выражается призыв к работе и воспевание труда:

Туругъуз, танг болгъанды,
Ындыргъа кюлте салайыкъ,
Кюнорта болмай эки салам алайыкъ.
Джаман кишиден джахшы улан тууса,
Тенгертгеден улуу бау этер,
Аны ичи толу мал этер⁵³.

Вставайте, наступил рассвет,
Положим на ток снопы,
К полудню дважды отделим солому (от зерна).
Если от плохого отца родится хороший сын,
Из бревен построят большой сарай
И наполнит его скотом.

В некоторых песнях высмеивается пассивность в работе, как явление чуждое и нежелательное для крестьянской жизни:

Эй, эринчекни эр алмаз,
Эр алса да кёл салмаз.
Джахшы кишиден аман ул тууса,
Юйде къатынлагъа чачын таратыр.
Атасындан къалгъан кёп малын,
Келген карыклагъа санатыр ⁵⁴.

Эй, на ленивой не женятся,
А если и женятся, не обрадуются.
Если от хорошего отца родится плохой сын,
Будет ссориться в своем доме с женщинами.
Большие стада своего отца,
С распутниками вместе уничтожают.

Одним из главных мотивов этой, очень распространенной в Балкарии и Карачае осенней обрядовой песни является культ труда. Крестьяне обещают божествам изобилия и плодородия Золотому Хардару и Эрирею хорошо ухаживать за хлебами, без потерь убирать урожай и быть благодарными своим патронам за доброе отношение к их труду:

Биз а былай эте, жаным, тура болсакъ.
Алтын Хардарыбыз, энди жыйып келип, ала болсакъ,
Юйюбюзге, эшиклерге толтурушуп сала болсакъ.
Ашау жаны кёп болмазмы бизге энди, ой да, джаулукъ аз
болмазмы?
Былай этсек, байлагъа да этген ишибиз да баз
болмазмы? ⁵⁵

Мы, душа моя, если будем так работать,
Золотой Хадар наш, если завершим страду,
Дом наш, дворы наши если полны будут (урожая),
Если будет много еды, тогда вражда не уменьшится ли?
Если так поработаем, наш труд не нанесет ли урон баям?

Или пример из другой песни, записанной нами в Карачае у сказителя Шогая Айдынова:

Ой, Эрейд, Эрейд, бек битсинле сабанла, ой!
Эй, Эрейд, Эрейд, алай тамакъ тюбюнде къалалмаз ⁵⁶.

Ой, Эрейд, Эрейд, пусть обильными будут поля, ой!
Эй, Эрейд, Эрейд, мы не оставим урожай без присмотра.

В песне «Эрирей», как и в большинстве календарно-обрядовых аграрных поэтических произведений, ярко выделяется культ земли, как кормилицы всего живого на ней.

Балкарцы и карачаевцы, как и другие тюркские народы, у которых «божество земли... было объектом особого культа»⁵⁷, пели гимн земле и глубоко почитали своих языческих покровителей земледелия. Об этом говорит содержание песен, рассмотренных нами.

После молотьбы просеивали зерно. При этом обращались к богине ветра Химикки с песней-заклинанием:

Жел анасы Химикки,
Эшик арты — сибиркки.
Жел жашынг теркирек келсин,
Сууургъан будайымы ариу этип кетсин ⁵⁸.

Мать ветра, Химикки,
За дверью твою помело,
Пусть твой сын-ветер поскорее придет,
Пусть чисто проветит мою пшеницу.

Согласно мифологическому мировоззрению народа, покровители ветра Химикки и Гери-Гери имели волшебные веники, на которых могли подниматься высоко в небо и направлять ветер в желаемую сторону.

После окончания молотьбы вся община собиралась на «Ындыр той» (Празднество молотьбы). Это был осенний земледельческий обряд. На видном месте устанавливали первый сноп и зеленое знамя пахарей с изображением круторогого тура. Тамаде преподносили большую чашу с бузой, сделанной из нового урожая. Он произносил алгыш следующего содержания:

Сыйлы Эрирей, чомарт Эрирей
Кёп бергин!
Боза гоппанланы сен а кьурутма!
Биз жарлыланы ачдан улутма ⁵⁹.

Благородный Эрирей, добрый Эрирей,
Дай много (зерна),
Чтобы не были пусты чаши с бузой,
Чтобы мы никогда не страдали от голода.

Обычно это празднество проводили во дворе общинника, получившего богатый урожай. В этом был тоже магический смысл — в следующем году и другие земледельцы могли бы получить добротный урожай. Его осыпали зерном (магия плодородия), при этом один из языческих жрецов (шийых) исполнял песню-заговор:

Сабанлада кылыкты кибик,
Хар заманда тулук ашык алайык.
Берекет кетмесин кюфледен, арбазладан.
Эрирейге ариу керюнейик,
Алтын Хардаргъа баш урайык⁶⁰.

Сколько усиков у колосьев,
Столько мешков ячменя чтобы мы всегда собирали.
Изобилие пусть не покидает дувалы и дворы.
Пусть Эрирей всегда будет к нам благосклонен.
Склоним головы перед Золотым Хардаром.

Празднество заканчивалось круговой песней-пляской в честь Эрирея и других аграрных божеств.

Говоря об осенне-зимних календарных обрядах, необходимо вспомнить работу одного из ведущих специалистов в области балкаро-карачаевской этнографии Ибрагима Шаманова «Народный календарь карачаевцев». Касаясь осенних аграрных работ, он пишет: «В конце сентября завершались основные сельскохозяйственные работы. Это отмечалось праздником «Чоппа»⁶¹. Божество Чоппа в балкаро-карачаевской мифологии носит полифункциональный характер. Помимо божества грома и молний, наряду с Тейри, он выполняет функции верховного бога языческого пантеона и, как божества Золотой Хардар, Эрирей, Голлу, Дауле, функции покровителя земледелия. Осенний аграрный праздник урожая «Чоппа» проводился ближе к зиме, после окончания общиной всех сельскохозяйственных работ. Люди собирались у своих святилищ, приносили в жертву животных, готовили праздничную пищу, различные напитки, устраивали спортивные игры «кюл таш» (метание камня), «чариш» (джигитовку), «жипке минну» (лазание по канату), «жыгышыу» (борьбу), после чего образовывали большой круг, плясали и пели гимны в честь божества Чоппа:

Ойра, Чоппа, ойра, Чоппа,
Сен чомарт!
Ойра, Чоппа, ойра, Чоппа,
Сен онгарт⁶².

Ойра, Чоппа, ойра, Чоппа,
Ты щедр!
Ойра, Чоппа, ойра, Чоппа,
Ты — благослови.

Чегемское общество данный обряд проводило в местечке Чоппачыла, что в интерференции звучит: «Исполнители Чоппы». Его открывал стоя на камне руководитель общинного судебно-юридического совета — Тёре, громко произнося традиционную календарно-магическую формулу:

Тейри Чоппа сен жашат,
Байлыгъынгдан сен ашат.
Чоппабыз бай мирзеу берсин,
Бизни ариу кёзден кёрсин⁶³.

Бог Чоппа, позволь нам существовать,
Своим богатством нас одари.
Пусть Чоппа пошлет нам богатый
урожай,
Пусть смотрит на нас добрыми глазами.

Если в весенне-летнее время почитание богов-громовержцев Элия и Шибля заключалось в испрашивании у них дождя и хорошей погоды, то осенью, в период обильных дождей, балкаро-карачаевцы обращались к ним с просьбой приостановить стихию.

Общинные календарные обряды «Элия» и «Шибля» проводились у святилищ, посвященных им. Элия не только божество грома и молнии. Он вместе с богатырями-нартами принимает участие в походе, помогает им освещать путь, попадать в цель при стрельбе и одерживать победу в борьбе с многочисленными врагами. Он представлялся людям в образе красивого белобородого старика, летающего под облаками и мечущего молнии. Иногда он спускался на вершину самых высоких снежных гор и показывался оттуда людям. Генрих Юлиус Клапрот в прошлом веке писал о балкарцах: «Они утверждают, что он (Элия) часто является на вершине самой высокой горы; они приносят ему с пением и танцами в жертву ягнят, молоко, масло, сыр и пиво»⁶⁴.

В 1978 г. в период фольклорной экспедиции в Балкарское ущелье у столетнего сказителя Хамида Тогузаева нам удалось записать прекрасную песню «Элия». По рассказу информатора, когда он был подростком, в аулах Большой Балкарии люди осенью собирались у святилища Уллу-Тотур, танцевали и пели эту песню:

Нарт элинде адам кьалмай орамдады, Элия,
Халкъ термилет баш уругъа бир кёрюнчю, Элия,
Сенсиз кече жолубузну ким жарытыр, Элия,

Сенсиз кече жортуулгъа ким атланыр, Элия.
Сенсиз татлы сыраны да тарталмайбыз, Элия,
Сени кѳрмей тангыбыз да аталмайды, Элия.
Қартларыбыз жан берелле санга айланып, Элия.
Тилек тилеп ёледиле санга қъарап, Элия.
Санга қъарап, кюч, қъарыу да тилейбиз биз, Элия,
Сени кибики кишини да суюалмайбыз, Элия,
Қъара қъаргъа жол нѳгерлик этерикди, Элия,
Хапар берге санга айланып кетерикди, Элия⁶⁵.

В стране нартов весь народ собрался, Элия.
Народ ждет поклониться (тебе), покажись же, Элия,
Без тебя кто ночью осветит наш путь, Элия,
Без тебя кто же (решится) ночью в поход отправиться,
Элия.

Без тебя мы и вкусное сыра * не пьем, Элия,
Не увидев тебя, не можем спать до рассвета, Элия,
Наши старики (даже) умирая почитают тебя, Элия,
Просят у тебя благословения, когда они умирают, Элия.
Обратившись к тебе силу, мощь мы просим, Элия,
Как тебя никого мы не можем любить, Элия,
Черный ворон будет нам попутчик, Элия.
С вестью к тебе полетит он, Элия.

Устами богатырей-нартов народ выражал свое отношение к покровителю. Божество Шибля выполняло ту же мифологическую роль, что и Элия. Можно сказать, что они синонимичны, только Шибля менее популярен. Он, как и Элия, летает высоко в небе и мечет молнии движениями пальцев. Интересной была и хореография осенне-обрядовой песни-пляски «Элия» («Шибля»). Она подробно описана в монографии М. Ч. Кудаяева «Қарачаево-балкарские народные танцы»⁶⁶.

Осенью, когда община приступала к спуску сена с гор и скирдованию, обращались к божествам Элия и Чоппа с обрядовым алгышем-заговором:

Элия да, Чоппа да тилеклерибизни алдыла,
Бек битдиле тауда, тѳше кырдыкла.
Қышылықъла, жайлықъла да иги битсинле
Тилеклерибиз кѳру да тейрилеге жетсинле⁶⁷.

Элия и Чоппа приняли нашу просьбу,
Хорошо выросли травы в горах и скалах.
Пусть наша просьба всегда дойдет до богов,
Пусть хорошо растут (травы) на пастбищах.

* С ы р а — балкарское пиво.

Поздней осенью скот спускался с летних пастбищ и начиналась стрижка овец. Это было массовой работой, куда была вовлечена вся община. «Къыркъар» (стрижка) начиналась после обрядового алгыша-благопожелания, который произносил один из старейших общины. Мы приведем один из кратких вариантов такого алгыша:

Къойла тюклю болсунла,
Эчкиле жюнлю болсунла,
Ийнекле сютлю болсуна,
Байталла тайлы болсунла,
Адамла сабыр болсунла,
Ажалла такъыр болсунла,
Тилекле къабыл болсунла⁶⁸.

Пусть овцы будут шерстисты,
Пусть козы имеют много пуха,
Пусть коровы дают много молока,
Пусть жеребятся кобылы,
Пусть люди будут степенны,
Пусть мало будет смертей;
Пусть сбудутся наши моления.

В ноябре-декабре балкаро-карачаевцы обычно проводили случку овец и коз. По этому поводу в 1968 г. старик-карачаевец рассказывал, что ее проводили поздней осенью, в зависимости от появления Плеяд на небе. Это считалось у пастухов хорошим предзнаменованием для приплода.

Перед случкой пастухи исполняли песню-заговор:

Малла тюклю болсунла,
Бёрюле кери кетсинле,
Эгиз-эгиз тёлү болсун,
Сегиз-сегиз насып жаусун,
Къозламагъан тиши къалмасын,
Жанлы къагъанакъ алмасын⁶⁹.

Пусть скот имеет богатый приплод,
Пусть волки уйдут прочь,
Пусть приплод будет по два,
Пусть счастье придет восьмирижды,
Пусть бесплодных не будет,
Пусть хищники не тронут ягнят.

Тогда же пастухами-крестьянами в надежде на хорошую зимовку, сохранность поголовья скота исполнялись обрядовые песни-величания, посвященные божествам Аймуш* и Маккуруш**. В одних песнях и легендах Аймуш — зоо-

* Аймуш — покровитель овец.

** Маккуруш — покровитель коз.

морфное божество в образе белоснежного барана с золотыми рогами и блестящими глазами. Позже его образ трансформировался и приобрел антропоморфный облик. Оставаясь покровителем овцеводства, божество наделено всеми человеческими качествами. Оно учтивое, почтительное, доброе, трудолюбивое и расторопное, что нашло отражение в песне о нем:

Алтын мюйюзлю акъ къочхар Аймуш,
Кёл аллында да не тохтар Аймуш,
Берир болсанг, бер бизге, Аймуш,
Сенсиз жокъду бизге бир мадар Аймуш.
Къошулгъан къойгъа тиймеген Аймуш,
Суху сюрючюню суймеген Аймуш,
Къой къауурадан сыбызгъынг, Аймуш,
Хура-Кёлде аякъ ызынг, Аймуш⁷⁰.

Золоторогий белый баран Аймуш,
На берегу озера останавливается Аймуш,
Если хочешь дать, дай нам (овец) Аймуш,
Без тебя нам нет жизни, Аймуш.
Стельных овец не трогает Аймуш,
Грубого пастуха не любит Аймуш,
Свирель твоя из купыря, Аймуш,
У озера Хурла-Кель следы твоих ног, Аймуш.

Маккуруш же представлялся людям в образе огромного козла с длинной бородой, острыми рогами и золотистой шерстью. От его воли зависили приплод и сохранность стада. Божество охраняет коз от зверей и стихийных бедствий. Местом его ночлега была эпическая поляна Милиял Дуркъу. Его очень боятся волки, рыси и медведи. Пастухи, желая расположить к себе Маккуруш, пели в его честь песни-величания:

Маржа, узун сакъаллы, Маккуруш,
Маржа, чубур къуйрукълу, Маккуруш,
Маржа, жютю мюйюзлю Маккуруш,
Маржа, женгил аякълы Маккуруш,
Шаудан суула ичкучю маккуруш,
Текелени алларында жюрючю Маккуруш⁷¹.

Маржа, длиннобородый Маккуруш,
Маржа, короткохвостый Маккуруш,
Маржа, осторогий Маккуруш,
Маржа, быстроногий Маккуруш,
Ключевую воду пьющий Маккуруш,
Впереди стада идущий Маккуруш.

И. Шаманов пишет: «В зимовках с 1 по 15 декабря проходила случка овец «кьочхар кьошуу». Этот период завершался обрядовой игрой «Боранкелдикюн» (букв.: пришла метель)»⁷². Это был уже чисто зимний обряд.

У рек или источников язычники разводили костры, резали жертвенных животных, пели песни-величания богине огня и ураганных ветров Ажаму, в которых просили, чтобы зима была легкой, метель умеренной и т. д.:

Ажам элге келгенди, сызгырып белги бергенди,
Адам кылыгыын билгенди.
Ажамны аты айтылсын, кеси тюшде кёрюнсюн.
Элледен байдам берилсин.
Ажам адам апчытмаз, этерин кеси биледи,
Дуния малын не этеди!⁷³

Ажам пришла в селение, свистом дала знать о себе,
Людские повадки знает она.
Пусть славится Ажам, пусть является только во сне,
Пусть ее все аулы почитают.
Ажам не причиняет зла людям, знает, что ей
Зачем ей земные богатства!

Когда выпадал первый снег, дети исполняли посвященную этому явлению традиционную обрядовую песенку:

Тейриден буйрукъ келди,
Жер агъарды, акъ болду
Тау агъарды, акъ болду⁷⁴.

По велению Тейри,
Земля побелела, стала белой.
Горы побелели, стали белыми.

Январь и февраль балкаро-карачаевцы называли «чилле айла» (месяцы чилле). В эти месяцы были самые лютые морозы. В начале этих холодов люди произносили «тилек» (заклинание):

Къыш чиллеле, огъур была келигиз,
Кёп турмайын, озуп, озуп, кетигиз.
Адамланы, малланы апчытмагъыз⁷⁵.

Зимние чилле, с добром приходите,
Не долго побыв, покидайте, покидайте (нас).
Не причиняйте зла людям и скоту.

В конце декабря особо выделяли девять самых коротких, самых суровых дней. Световой день в них был настолько короток, что согласно народному мировоззрению даже молодые барашки не могли насытиться днем, а ночью из-за холода они не могли отдыхать. Свое отношение к ним народ выразил в следующих поэтических строках:

Токълу тоймаз тогъуз кюн,
Токълу жатмаз тогъуз кюн,
Буз къайнатхан тогъуз кюн,
Буз къатдыргъан тогъуз кюн,
Танг атдырмаз тогъуз кюн,
Кюн жарытмаз тогъуз кюн ⁷⁶.

Барашки не могут насытиться в эти девять дней,
Барашки не могут отдыхать в эти девять дней,
Льдом покрывается все в эти девять дней,
Лед затвердевает в эти девять дней,
Рассвета не дождешься в эти девять дней,
Солнце не светит в эти девять дней.

Затем наступали зимние дни «балдражюзы». Они приходились на конец февраля — начало марта. Эти дни для горцев так же были суровы и холодны. О них в народе говорили:

Анда бол да, мында бол,
Балдражюзде юйде бол.
Анда тур да, мында тур,
Балдражюзде юйде тур ⁷⁷.

Будь там, будь здесь,
А в балдражюзе будь дома.
Находишься там, находишься здесь,
А в балдражюзе находишься
дома.

Научная экспедиция КБНИИ в 1965 г. в сел. Герхожан записала следующий материал у сказителя Чоная Алчагирова: «Когда зимой беспрерывно бушевали ветры, собиралась община села, резала белого быка и испрашивала у Матери Ветра и ее сына остановить стихию. Моя пожилая мать хорошо помнила эти заклинания. В моей памяти же остались следующие слова:

Жел жашы Гылан!
Боранынгы бурма.

Малыбызны кырма!
Къурманлыкъла соярбыз,
Юлюшюнгю къоярбыз!»⁷⁸

Сын ветра Гылан!
Не направляй (на нас) свой буран.
Не истребляй нашу скотину!
Принесем в жертву (белого быка),
Оставим и твою долю.

Данный материал как будто дает основание рассуждать, что указанное божество в отличие от других языческих персонажей — Химикки, Гери-Гери, Ажам и т. д. — было покровителем большой стихийной силы. Интерес представляет присутствие в тексте поэтической формулы «акъ ёгюз» — «белого быка». Почитание этого животного в балкаро-карачаевской мифологии наряду с белой лошастью, белым оленем и т. д. подчеркивает преемственную взаимосвязь с древнетюркским языческим культом, где «царь любого вида животных обязательно должен быть белым»⁷⁹.

Девять дней месяца Тотура (март) делились на три периода по три дня — март, гут, балдражюз и считались суровыми морозными днями. В народе существует легенда, в которой мороз говорил о своей силе этих дней: «Бешли ёгюзлени мюйюзлерин буруп атарем, жангы кырдыкны ийиси бурнума уруп къоймайды ансы» — «Я мог бы скрутить рога пятилетних быков, если бы мне не помешал запах новой травы». Свое отношение к этим дням дети и подростки выражали небольшой песенкой, которая по форме и содержанию весьма близка к жанру традиционных песен-заговоров:

Нарт-гурт!
Нарт-гурт!
Мында болгъан
Бери чыкъ.
Рамазанны ур да жыкъ!⁸⁰

Нарт-гурт!
Нарт-гурт!
Будь здесь,
Поднимись сюда.
Ударь и свали Рамазана!

В последнем предложении скрывается не понятное никому иносказание. Не исключена возможность, что в нем заложена бытовая метафора, которая с течением времени в данном контексте утратила свой художественный смысл. После балдражюзов наступало несколько дней «къаракъыш» (черной зимы). Они также считались холодными. За ними шли «нарт кюнле» (дни нартов), но и они не радовали людей своим теплом.

В прошлом в Балкарии и Карачае была очень распространена среди детей игра «хайнюк оюн» (игра с юлой). Она заключалась в том, чтобы юла на льду крутилась дольше. При этом дети исполняли песенку:

Тёнгере, тёнгере,
Хайнюкчюгом, тёнгере,
Буз кьатханды, тёнгере.
Къамчим бла ургъанма, тёнгере,
Бек бургъанма, тёнгере.
Хайнюкчюгом, тёнгере⁸¹.

Крутись, крутись,
Юла моя, крутись.
Лед стал крепким, крутись.
Ударил тебя плетью, крутись.
Принудил тебя крутиться, крутись,
Юла моя, крутись.

Балкаро-карачаевская зимне-обрядовая календарная поэзия сохранила интересную песенку о последних месяцах зимы и первых месяцах весны. В ней ясно дается оценка этим временам года:

Биринчи Тотур айынг — суукъ айынг,
Ой, Тейри!
Экинчи Тотур айынг — жумушакъ айынг,
Ой, Тейри!
Хычауман айынг — жылы айынг,
Ой, Тейри!
Малларыбыз сютлю болсун,
Ой, Тейри!
Къойларыбыз тюклю болсун,
Ой, Тейри!⁸²

Первый твой месяц Тотур — холодный
месяц,
Ой, Тейри!
Второй твой месяц, Тотур, прохладный
месяц,
Ой, Тейри!
Твой месяц Хычауман — теплый месяц,
Ой, Тейри!
Пусть коровы наши дают много молока,
Ой, Тейри!
Пусть овцы наши много дают шерсти,
Ой, Тейри!

Как видно из текста, зимняя календарно-обрядовая поэзия балкаро-карачаевцев вплотную переплетается с весенней обрядностью. Так, ранней весной у пастухов было изречение, связанное с их трудовой деятельностью:

Къозу гитче, къой-арыкъ;
Жокъду бизде соярыкъ⁸³.

Ягнята маленькие, овцы тощие.
Резать у нас нечего.

Осенью изречение носило противоположный характер:

Токълу семиз, къойла токъ,
Мал арыгъы бизде жокъ⁸⁴.

Ярки жирны, овцы тучны,
У нас нет тощих животных.

Кратко касаясь вопросов поэтики, хотим подчеркнуть, что она имеет сложившиеся веками устойчивые художественно-изобразительные средства, присущие календарно-обрядовой поэзии. Тексты песен в основном строятся на синтаксическом и ритмическом параллелизмах, постоянных эпитетах, лексической и строфической анафоре, на которых основывается амебейная композиция. Антитеза лежит в основе двестишних стихов.

Двустиишия в календарной поэзии иногда носили поучительный характер, что сближало их с поговорками. Например, когда наступал первый месяц Тотура (март), было принято говорить:

Токълу семиз, къойла токъ,
Бузгъа аягъынгъы салма⁸⁵.

Не надейся на месяц Тотур,
Не наступай ногой на лед.

При ритуальном обращении к покровителям апострофа, как эмоциональное средство, играла существенную роль, о чем свидетельствует обрядовая песня «Элия».

Сакральное значение белого цвета в балкаро-карачаевской обрядовой и мифологической поэзии, как мы отметили выше, имеет древнетюркскую основу, так как оно было широко распространено от древних тюрков до недавнего времени у различных тюркоязычных народов Средней Азии, Сибири и Поволжья⁸⁶. Это отразилось и на особенностях ее образных систем.

Вообще символика цвета очень характерна для поэтики мифологического и обрядового песенного фольклора балкаро-карачаевцев.

В заключение хочется отметить, что очень позднее и слабое проникновение магометанства в Балкарию способствовало тому, что христианско-языческие культы и обряды сохранились и не утратили своего значения. А синкретизм языческой и христианской религии, который тесно переплетался в религиозно-мифологических верованиях народа, явился существенной частью их содержания.

При исполнении осенне-зимних календарных обрядов переплетались и сменяли друг друга различные виды магии: имитативная, инициальная, вербальная и т. д., на характеристике которых мы не можем остановиться. «Возникнув в эпоху родового строя, календарные праздники были делом целого рода»⁸⁷. Позже они становятся делом сельской общины, а затем и всего народа. Какую бы группу песен данного цикла мы ни взяли, она носит сугубо заклинательный характер. С одной стороны, воздействовать на труд, на стихийную силу, на божества, кажушиеся всемогущими, а с другой — подчинить их своей воле, было главным в сознании язычников. Обращаясь весной, летом, осенью и зимой к покровителям Чоппа, Элия, Шибля, Дауле, Хардар с песнями и танцами, люди испрашивали у них самое необходимое в их нелегкой крестьянской жизни: больше солнечных дней, теплых дождей, богатого урожая и т. д. Таким образом пытались воздействовать на них силой слова и обряда, так как «песни, принадлежащие к этому жанру, связаны с пережитками традиционного мировоззрения старой деревни»⁸⁸. Они показали, что борьба человека с силами природы за свое существование, с одной стороны, вела к покорности перед ней, а с другой — решительному требованию у нее материальных благ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ковалевский М. Закон и обычай на Кавказе М., 1890. Т. 1. С. 184—202.

² Филоненко В. И. Грамматика балкарского языка. Нальчик, 1940. С. 86.

³ Лавров Л. И. Карачай и Балкария до 30-х годов XIX в. // Кавказский этнографический сборник. М., 1969. № 4. С. 97—119.

⁴ Лайпанов Х. О. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957. С. 31—47.

⁵ Холаев А. З. К вопросу о трансформации обрядовой песни-

пляски «Голлу» у балкарцев и карачаевцев // Художественный язык фольклора кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1981. С. 5—11.

⁶ Урусбиева Ф. А. Карачаево-балкарский фольклор. Черкесск, 1979. С. 9—11.

⁷ Шаманов И. М. Народный календарь карачаевцев // Советская этнография. М., 1971. № 5. С. 108—117.

⁸ Шахмурзаланы С. О. Таулуну календары: (Календарь балкарцев). Нальчик, 1970.

⁹ Хаджиева Т. М. Эстетическая и утилитарно-магическая функции календарных песен балкарцев и карачаевцев (весенне-летний цикл) // Календарно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1988. С. 60—78.

¹⁰ Архив КБНИИ. Фольклорный фонд, ед. хр. 13, дело № 3.

¹¹ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962. С. 37.

¹² Хаджиева Т. М. Указ. раб. С. 63.

¹³ Еремина В. И. Ритуал и фольклор. Л., 1991. С. 60.

¹⁴ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр., 13, дело № 5.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Народное поэтическое творчество... С. 259.

¹⁷ Соколов Ю. М. Русский фольклор. М.; Л., 1941. С. 147.

¹⁸ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.

¹⁹ Еремина В. И. Ритуал и фольклор. Л., 1991. С. 60.

²⁰ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.

²¹ Соколов Ю. М. Указ. раб. С. 147.

²² Холаев А. З. Указ. раб.

²³ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.

²⁴ Лайпанов Х. О. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957. С. 39—40.

²⁵ Болонев Ф. Ф., Мельников М. Н. Поэзия земледельческих праздников // Календарно-обрядовая поэзия сибиряков. Новосибирск, 1981.

²⁶ Штернберг Л. Я. Первобытная религия. Л., 1936. С. 122—124.

²⁷ Кызласов Н. Л. Земледельческое жертвоприношение древнехакасской общины // Советская тюркология. Баку, 1987. № 1. С. 27.

²⁸ Хаджиева Т. М. Указ. раб. С. 71.

²⁹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.

³⁰ Там же.

³¹ Калмыков И. Х., Керейтов Р. Х., Сикалиев А. И. Ногайцы. Черкесск, 1988. С. 206; Козлова К. И. Этнография народов Поволжья. М., 1964. С. 148.

³² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.

³³ Там же.

³⁴ Ялтольский З. И. О безрелигиозности первобытной магии // Советская этнография. 1971. № 1. С. 73.

³⁵ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.

³⁶ Народное поэтическое творчество... С. 205.

³⁷ Там же.

³⁸ Щедровицкий Д. В. «Дождь ранний и поздний»: (Ритуал вызывания дождя в Библии и его аллегорическое осмысление на рубеже античности и средневековья) // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 219.

³⁹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Иващенко Л. Л. О взаимосвязи календарной и свадебной поэ-

зии // Русский фольклор. Л.: Наука, 1976. Т. 16. С. 193.

⁴⁴ *Налоев З. М.* Адыги // Семейно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1985. С. 74.

⁴⁵ *Калоев Б. А.* Земледелие народов Северного Кавказа. М., 1981. С. 79.

⁴⁶ *Ортабаева Р. А.-К.* Карачаево-балкарские народные песни. Черкесск, 1977. С. 29.

⁴⁷ Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик. 1959. С. 90.

⁴⁸ *Плетнева С.* От кочевий к городам. М., 1967. С. 174.

⁴⁹ Мифы народов мира. М., 1988. Т. 2. С. 537.

⁵⁰ *Калоев Б. А.* Скотоводство народов Северного Кавказа. М., 1993. С. 207.

⁵¹ Къарачай халкъ джырла. М., 1969. С. 42.

⁵² Архив КБНИИ. Балкарская фонетика. Кас. № 61 / 3.

⁵³ Эски къарачай-малкъар джырла. Черкесск, 1959. С. 77.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Архив КБНИИ, Балкарская фонетика. Кас. № 17 / 22.

⁵⁶ Там же. Как. № 36 / 2.

⁵⁷ *Кляшторный С. Г.* Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // Тюркологический сборник. 1977. М., 1981. С. 134.

⁵⁸ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ *Шаманов И. М.* Указ. раб. С. 116.

⁶² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.

⁶³ Там же.

⁶⁴ *Клапрот Г.-Ю.* Путешествие по Кавказу и Грузии, предпринятое в 1807—1808 гг. // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII—XIX вв. Нальчик, 1974. С. 245.

⁶⁵ Народное поэтическое творчество... С. 147—148.

⁶⁶ *Кудаев М.* Указ. раб. С. 109—115.

⁶⁷ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.

⁷¹ Там же.

⁷² *Шаманов И. М.* Указ. раб. С. 114.

⁷³ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Народное поэтическое творчество... С. 194.

⁷⁹ *Урманчеев Ф.* По следам Белого Волка // Советская тюркология. Баку, 1978. № 6. С. 20.

⁸⁰ Народное поэтическое творчество... С. 276.

⁸¹ Там же. С. 274.

⁸² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ *Потапов Л. П.* Конь в верованиях и эпосе народов Саяно-Алтая // Фольклор и этнография. Л., 1977. С. 177.

⁸⁷ *Колпакова Н. П.* Указ. раб. С. 32.

⁸⁸ Там же. С. 34.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

В балкаро-карачаевской фольклористике слабо освещен вопрос обрядовой лирической песни. Можно даже сказать, что этой проблемы, как научной концепции, никто не касался, рассматривая обрядовую и необрядовую лирику как единую жанровую форму.

Применительно к народной обрядовой лирической песне балкарцев и карачаевцев нами выделены такие жанровые формы, как «бешик жырла» — «колыбельные песни», «айтышла» — «песни-состязания», «сарынла» — «песни-причитания». Под этими терминами они бытуют почти во всем тюркоязычном мире.

Особую группу народной лирики составляют песни, где причитают мифологические покровители и звери. Их называют «сарынами», они имеют форму монолога-причитания: «Апсытыны сарыны» — «Причитание Апсаты», «Эчкини сарыны» — «Причитание козы» и т. д. Еще о них говорят: «Мажюсюлюкде этилген сарынла» — «Причитания, созданные при язычестве». По своей композиции и художественно-поэтическому языку эти сарыны почти ничем не отличаются от традиционных песен-причитаний, что дало нам возможность рассматривать их как один из видов народной лирики с песнями-причитаниями сарын.

Следует отметить, что у каждой из указанных песен в основном своя устойчивая поэтика, предназначенная ей общественная функция, стихотворная форма и композиция. Все эти проблемы нами будут освещены в этом разделе монографии.

В данной главе дается внутрижанровая классификация обрядовой лирической поэзии, рассматриваются особенности ее сюжета, композиции и т. д. Здесь мы попытались показать близость и генетическую общность таких видов народной лирики, как песни-причитания — сарын и песни-горевания — кюй, любовные песни-состязания — айтыш и любовные лирические песни-ийнар. Об этом сказано и у В. Я. Проппа: «...те причитания или плачи, которые исполняются по поводу различных несчастий и бедствий, которыми была так богата крестьянская жизнь.

Составляют ли эти плачи один жанр с похоронными причитаниями, или нет?»¹ Относительно внутренней близости этих видов народной лирики более конкретно выразился Ю. Г. Круглов: «Народная лирическая песня, рисуя те или иные события, явления, обстоятельства крестьянской жизни, передавала отношение к ней исполнителя, его чувства и настроение. И в этом плане обрядовые лирические песни ничем не отличаются от необрядовых»².

На наш взгляд, такая идея верна с исторической точки зрения, а с функциональной — они отличаются тем, что обрядовые лирические песни сопровождают все же какой-то семейный ритуал. И в этом смысле они носят устойчивый характер в быту и в жизни людей.

Колыбельные песни будут рассматриваться нами в качестве обрядового лирического жанра, хотя это, быть может, до некоторой степени спорно и вызовет несогласие исследователей. Вместе с тем некоторые ученые придерживаются этого же принципа³, с чем согласен и автор данной работы. Изобразительно-выразительные средства колыбельных песен ярки, образы красочны. Поэтика и образная система их служат той функции, которой они предназначены. «Колыбельные песни очень разнообразны как по своему содержанию, так и по форме и формам исполнения. Самое важное в них — спокойный убаюкивающий ровный напев. Слова имеют подчиненное значение и часто колыбельные песни состоят из названия образов из жизни людей и животных»⁴, — замечает В. Я. Пропп.

Поэтика колыбельных песен, как и других разновидностей лирических песен, говорит о высоком эстетическом вкусе народа, о постепенном развитии его образного видения мира. Качая колыбель, мать выражает лучшие пожелания ребенку: продолжить дело отца, быть достойным своего народа. В подобных песнях у балкаро-карачаевцев сквозным является образ горного козленка — аналог мальчику в колыбели. Мать мечтает вырастить своего сына смелым, отважным, мужественным, быстрым, как козленок. Он должен уметь выполнять любую работу и не страшиться опасностей, быть хорошим наездником, виртуозно владеть оружием.

По своей поэтике колыбельные песни близки к карачаево-балкарской любовной лирике. Строй стиха краток и ясен, язык прост и лаконичен. Необходимо отметить, что цветистость, яркость, пестрота образов колыбельных песен соответствуют детскому восприятию окружающего мира. С этой целью подбираются эпитеты, сравнения, па-

раллелизмы и другие художественные средства. Особую выразительную насыщенность колыбельной песне придает параллелизм:

Санга ахшылыкъла кёрейим,
Адам болуп кёрейим!⁵

Хочу видеть тебя счастливым,
Хочу видеть тебя взрослым!

Часто встречающимися поэтическими тропами в колыбельных песнях являются метафора и символика. Метафора, служащая перенесению признака или смысла с одного предмета или явления на другое, в карачаево-балкарской поэзии находится в тесной связи с символикой:

Жилама, кёзлерими гинжиси,
Жукъла, жүрегими инжиси⁶.

Не плачь, зрачок моего глаза,
Тихо спи, жемчужина моего
сердца.

Мать сравнивает своего ребенка с жемчугом, алмазом, распускающимся цветком, горным козленком:

Накъут-налмаз жашчыгъым,
Гокка хансалай жашчыгъым.
Жукъла, кийик улагъым,
Нюр жаухардан чырагъым⁷.

Алмазу подобный мой мальчик,
Цветку подобный мой мальчик.
Спи, горный козленок мой,
Спи, дивный светоч мой.

В карачаево-балкарской народной лирике небольшое количество колыбельных песен построено в тирадной форме. По сравнению с другими колыбельными песнями они более сюжетны. В них пожелание матери и ее мечта увидеть ребенка настоящим человеком, достойным наследником отца, выражены более пластично и конкретно. В сюжете таких песен до сих пор сохранились элементы, отражающие взгляды и предрассудки, уходящие своими корнями в глубокую древность. Речь идет о тех образах, которые и сейчас не утратили своего символического значения:

Башынгдан огъурлу къаргъа кычырсын⁸.

Пусть прокричит над тобой благородный ворон.

У древних тюрков ворон был тотемом. Видимо, с этим связано то, что у карачаевцев и балкарцев он символизирует доброе начало. Однако встречается и противоположная трактовка, т. е. иногда ворон может восприниматься как носитель зла. В колыбельных песнях часто встречается эпитет, определяющий внешний облик матери или ребенка:

Тум къарады балачыгъымы кёзлери.
Бала, ариу кёзлеринге нюр жаусун⁹.

Черные-черные глаза у моего ребенка,
Дитя мое, пусть твои красивые глаза видят лишь свет.

Постараемся сделать более подробный анализ национальных и художественно-поэтических особенностей балкарско-карачаевских колыбельных песен.

«Произведения одного жанра можно классифицировать по содержанию, по напевам, по генезису (выделяя наиболее древние мотивы), по географическому распространению, по форме и т. д. Нам представляется, что на современном этапе изучения колыбельных песен целесообразнее всего положить в основу классификации содержание»¹⁰, — пишет А. М. Мартынова, исследуя русские колыбельные песни. В этих словах содержатся глубоко научные мысли, с чем согласны и мы.

Изучение различных вариантов и эдиционная работа над многими текстами колыбельных песен привели нас к мысли об их относительной изменчивости во времени, а следовательно, и в историческом развитии ее поэтики. На наш взгляд, в этом плане их можно разделить на три группы.

В самых древних песнях прослеживается особая функциональная роль слова. В этих текстах надежда возлагается на магическую силу словесных поэтических формул. Как заметил исследователь балкарской литературы З. Х. Толгуров, в глубокой древности «человек не испытывает страха перед сверхъестественным, верит, что на него легко повлиять посредством заклинаний, просьб и даже угроз»¹¹.

Ко второй группе относятся песни, в которых часто обращаются к языческим покровителям, видя в них помощь и спасение своего ребенка от злых сил и всякой нечисти. По своей внутренней композиции, строю стиха, музыкальным особенностям, они близки к более архаичским формам колыбельных песен.

К третьей группе относятся наиболее поздно сочиненные песенные тексты, в содержании которых звучат пожелания ребенку вырасти здоровым, хорошо учиться, породниться с богатой семьей, быть послушным в армии, стать известным человеком и т. д.

По своему идейно-художественному содержанию,

разработке поэтической темы эти песни во многом индивидуальны. Поздние авторские вмешательства видны отчетливо. Встречаются среди них и необыкновенно длинные колыбельные песни, напоминающие ийнары. В них содержатся присущие лирике слабообразованные элементы сюжетной ситуации. В построении этих песен и развитии композиции — на части, на наш взгляд, сказывается жанрообразующее влияние письменной поэзии. В поэтике иных колыбельных песен наблюдается влияние традиционного бытового алгыша-благопожелания. Это, на наш взгляд, в основном авторские песни, где превалируют сказительские сентенции: бесконечное нравоучение малышу в колыбели. Подобные мотивы очень характерны как для древнейшей тюркской устно-поэтической традиции, так и для развитых ее литературных поэтических форм¹².

А. В. Михайлов в своей глубоко содержательной статье приводит слова западноевропейского ученого Ф. Мартини, написавшего интересную статью о проблемах исторической поэтики: «Поэтика определяет поэтическое произведение на основании тех форм, которым оно следует и которые оно само порождает, непрестанно множа формы переживания. Она стремится постичь всеобщие законы как в исторической изменчивости, так и в отдельном построении — облике»¹³.

Даже в наиболее древних колыбельных песнях почти никогда не упоминаются имена языческих покровителей и магометанского аллаха. Они довольно ясно передают связь песен с определенными этнографическими ритуалами, которые, сопровождая их, составляли неотъемлемую часть этих ритуалов. Так, в одной из таких песен поется:

Бёлляу, бёлляу, кишиу тонлу,
Сууукъ кюнюнгде болгъун юч тонлу.
Ючюнчю тонунг кёрпеден,
Сау къутулгъун, балачыгъым, бешикден.

Бёрю тонунг желпегей,
Желпегей тонунг жел этсин,
Кёлсюз тенглеринге кёл этгин,
Бёлляу, бёлляу¹⁴.

Бёлляу, бёлляу, в шубе кошки,
В холод, чтобы было у тебя три шубы.
Чтобы третья шуба была из мерлушки.
Чтобы здоровым, дитя мое, ты покинул колыбель.
Волчья твоя шуба накинута нараспашку на тебе.
Нараспашку надетая твоя шуба пусть от ветра
шевелится,

Слабых друзей, чтобы ты подбадривал,
Бёлляу, бёлляу, бёлляу.

Балкаро-карачаевские припевы «бёлляу, бёлляу», типологически соответствующие припевам русских колыбельных песен «бай-бай-бай», «люли-люли», в данном случае, помимо ласковой усыпительной роли, выполняют смысловую нагрузку в значении «дитя мое».

Пожелание, чтобы у малыша было три шубы из шкур почитаемых животных, с деятельностью которых связаны кое-какие магические функции, не случайно. Кошачья шуба должна была спасать от болезни, волчья от всякой нечисти, а мерлушковая должна помочь жить долго. В древнейших семейно-бытовых обрядах, перед тем как впервые пеленать ребенка, в колыбель новорожденного укладывали кошку, исполняя песенку:

Сени кибик жукъучу болсун,
Сени жукъунг анга болсун.
Кёзлери сени кибик жютю болсун,
Жашау кюню бу сабийни кёп болсун¹⁵.

Пусть будет сонливым, как ты,
Пусть твой сон перейдет к нему.
Пусть будет зорким, как ты,
Пусть жизнь этого ребенка будет долгой.

Данный обряд должен был выполнить двойную магическую функцию: ребенку должен был перейти от кошки сладкий сон, а кошка должна была вобрать в себя все болезни малыша. Как видно из текста, песня выполняла не только роль успокоения ребенка, но и функции заговора, что говорит о генетической связи колыбельных песен с песнями-заговорами. Очевидно, следует объяснить типологической общностью древнего мышления людей наличие в русских¹⁶ и адыгских¹⁷ колыбельных песнях обращения к кошке в обряде усыпления ребенка.

«Среди песен-обращений к различным существам с просьбой дать сон или укачать ребенка наиболее популярны песни, в которых центральным является образ кота»¹⁸, — замечает А. Н. Мартынова в своей статье о русских колыбельных песнях.

В некоторых строках, несущих элементы сюжета, мотивы, связанные с кошкой, могут служить зачином в колыбельных песнях:

Жукъла, бала, ариу бала, жукъласанга,
Кишиучукъла сени бла ойпарла.

Кел, кишиучукъ, кел, кишиучукъ, жукъларгъа,
Балачыкны бешикте кълкътыргъа.
Иллай, иллай, иллай, иллай, баласы ¹⁹.

Спи дитя, красивое дитя, засни,
Котята будут с тобою играть.
Приди, котенок, приди, котенок, спать.
Малыша в колыбели усыпить.
Иллай, иллай, иллай, иллай, баласы ¹⁹.

Одним из основных пожеланий мальчику в колыбели является быть искусным охотником, привозить домой мясо жирных оленей и туров, не навлечь на себя гнев покровителя охоты Апсаты. Тема охоты, на наш взгляд, относится к наиболее древним мотивам в обрядовых и мифологических песнях. Не исключена возможность, что она берет свое начало от эпохи разложения первобытно-общинного строя, где в особом почете были искусные охотники на промысловых зверей.

«В монологе матери непосредственное излияние чувства не имеет строгой композиционной организации, строчки возникают в соответствии с воображением поющей, они могут продолжаться и продолжаться. В них концентрируются типичные черты жанра. Иносказательное ласковое обращение к ребенку переходит в конкретный разговор, где в малом количестве слов заключена вся гамма чувств и мыслей женщин — и любовь к ребенку, и пожелание, чтобы он был храбрым, здоровым и одаренным охотником...», ²⁰ — пишет Ф. З. Абакарова. Эти мысли вполне относимы к содержанию, сюжетной ситуации и материнским пожеланиям в балкаро-карачаевских колыбельных песнях, в которых очень развита тема охоты.

По древности бытования тема охоты в балкаро-карачаевских колыбельных песнях относится, на наш взгляд, ко второй категории. В них несколько ослабевают магические функции традиционных словесных формул, близких к заговорам, и на первый план выдвигается пожелание матери ее быть ребенку хорошим семьянином, внимательно относиться к своему оружию:

Жукъла, балам, сенден аллын ёлейим,
Эрттен бла эртде туруп кёрейим.
Алтынлы ушкокга бау салгъын.
Къаракъаш къатынынга ау салгъын.
Олтурур жеринг тёр болсун, балам,
Кийик жолларынг ёр болсун, балам ²¹.

Спи, дитя мое, чтобы я раньше тебя бы померла.
Чтобы я видела тебя рано встающим.
Чтобы ты к своему золотому ружью ремень привязал.
Чтобы ты своей чернбровой жене платок надел.
Чтобы тебя сажали на почетное место.
Чтобы твоя охотничья тропа была бы тернистой.

Чтобы я видела тебя рано встающим.

Чтобы ты к своему золотому ружью ремень привязал.

Чтобы ты своей чернобровой жене платок надел.

Чтобы тебя сажали на почетное место.

Чтобы твоя охотничья тропа была бы тернистой.

В этой группе песен иногда обращаются к Апсаты, чтобы он бережно относился к их ребенку, когда он вырастет, вознаграждая его дичью из своего стада:

Уланларынгы садакчы болуп кёрейим,
Къызларынгы толу юй бөлуп кёрейим.
Алсатыбыз малла берсин башынга,
Байрым берсин уланларынгы къашынга!
Бёлляу, бёлляу, бёллейим.
Сени Сарытонга чыгып кёрейим ²².

Къызларынгы толу юй бөлүп кёрейим.

Апсатыбыз малла берсин башыңа,

Байрым берсин уланларыңгы къашыңга!

Бёлляу, бёлляу, бёлейим.

Сени Сарытонга чыгып кёрейим ²².

Чтобы я видела твоих сыновей лучниками,
Чтобы я видела твоих дочерей богатыми.
Чтобы Апсаты вознаградил бы тебя
дичью.

Чтобы я видела твоих дочерей богатыми.

Чтобы Апсаты вознаградил бы тебя

дичью.

Чтобы Богородица ниспослала тебе

сыновей,

Бёлляу, бёлляу, запеленаю тебя.

Чтобы я видела тебя взлетевшим в

Сириус.

Обращение в песне к таким популярным мифологическим покровителям, как Алсаты и Мария,— весьма интересный художественно-поэтический прием в колыбельных песнях. Здесь мечты матери о будущем ребенке возлагаются не только на устойчивые магические словесные формулы, но и на языческих покровителей, что говорит о значительном развитии вариативности в балкаро-карачаевских колыбельных песнях. Генетическая связь и взаимовлияние между обрядовыми песнями, воспевающими мифологических покровителей, и колыбельными песнями не вызывают сомнений.

В другом варианте более ясно передается желание матери видеть сына знаменитым охотником:

Мени жашым бир атып эки ёлтюрсюн,
Бир жолгъа эки кийик келтирсин ²³.

Бир жолгъа эки кийик келтирсин ²³.

Чтобы мой сын одним выстрелом двух
убил,
Чтобы за один раз он двух туров привез.

үбил,

Чтобы за один раз он двух туров привез.

К третьей группе колыбельных песен, как мы отметили выше, относятся типологически более поздние тексты. В мотивы этих песен прочно проникли следы современности. Вместе с тем существенно изменился их художественно-поэтический язык. В них отсутствуют эпитеты, метафоры и параллелизмы, воспевающие языческих богов, или же желание видеть своего сына хорошим охотником, а дочь лучшей прядильщицей общины. В их содержание прочно проникла магометанская идеология: мать ребенка абсолютно уверена, что судьба ее сына зависит от воли великого Аллаха. Качая колыбель, мать желает своему ребенку учиться хорошо, стать инженером или врачом, генералом или министром и т. д. Многие из этих песен индивидуальны, содержат высокую степень импровизации, хотя авторство их почти невозможно установить. В своей основе они сохраняют традиционное музыкальное исполнение колыбельных песен: ритмику и припев «бёлляу, бёлляу» или «илляй, илляй».

Несколько колыбельных песен нами было записано у наших соотечественников в Турции и Сирии в период научной фольклорно-этнографической экспедиции в августе — сентябре 1994 г. Так, жительница Дамаска Сурия Будаева исполнила небольшую колыбельную песенку. Она представляет неполный вариант традиционной обрядовой лирической песни, посвященной девочке:

Илляй, илляй, иллянсын,
Къызчыгъым сау бешикге байлансын.
Байланган къолларынг ычхынсын,
Къызчыгъыма насыплы къаргъа къычырсын ²⁴.

Илляй, илляй, засыпай,
Чтобы дочь мою здоровой убаюкивали в колыбели.
Чтобы привязанные твои ручки освободились,
Чтобы счастливый ворон прокаркал над доченькой.

Как видим, песня строится на лексическом параллелизме и очень насыщена различными художественно-образительными средствами. Здесь хотелось бы обратить внимание на одно обстоятельство, связанное с переводом данного поэтического текста с карачаево-балкарского языка на русский. Так, согласно сложившейся веками конструкции нашего языка, встречающиеся в данном тексте глаголы «байлансын», «ычхынсын», «къычырсын» употреблены в конце предложений. А постоянная поэтическая формула колыбельных песен — метафорический

эпитет «насыплы кьаргъа» — «счастливый Ворон» в отвлеченном смысле выполняет роль символа, ибо, как отмечено выше, ворон согласно древнетюркской и карачаево-балкарской мифологии мог служить предвестником добра и зла. «Некоторые типы формул, такие, например, как постоянные эпитеты, особенно привлекали внимание: их реестры можно видеть в работах и разделах книг, посвященных стилю и поэтическим приемам народной лирики», — пишет фольклорист Г. И. Мальцев в своей статье «Традиционные формулы необрядовой лирики»²⁵.

Другая колыбельная песня «Бёлляу», исполненная карачаевкой Зубайдой Адилевой в Измире, представляет лучшие образцы наших национальных обрядовых народных песен. По специфике внутрижанровых канонов она относится к песням, посвященным мальчикам, и имеет небольшие трансформации в мотиве. Хорошо владея приемами исполнительского жанра, сказительница искусно передает музыкально-интонационную традицию, импровизирование и варьирование текста, проявляющееся во всей системе ее композиционно-художественной структуры. Как отмечают некоторые ученые, колыбельная песня как импровизированный лирический жанр своей бытовой целью служит «усыпить ребенка, пение, сопровождаемое покачиванием колыбели, продолжается непрерывно до тех пор, пока ребенок не заснет»²⁶. Данная песня относится к категории наиболее позднесочиненных. Об этом говорит содержание текста: пожелание ребенку хорошо учиться в школе, уметь грамотно писать, владеть ораторским мастерством и т. д.

Приведем несколько строк из данного произведения:

Мектабха баргъан жолларынг болсун а,
Къалам тутхан кьолларынг болсун а,
Къураннга къарагъан кёзлеринг болсун а,
Элле тынгылагъан сёзлеринг болсун а²⁷.

В школу твои ноги ведут пусть,
Карандаш твои руки держат пусть,
Коран твои глаза читают пусть,
Сёла твою речь слушают пусть.

В данной песне главную художественно-композиционную роль выполняет глагольная рифма, сопровождаемая рефреном «болсун» — «пусть».

В балкаро-карачаевских колыбельных песнях получил широкое развитие культ таинственного Золотого Дерева,

приносящего счастье, богатство и долголетие. Очевидно, своими мифологическими корнями он восходит к мировому классическому образу древа жизни. Мать желает своему ребенку следующее:

Къабырынга Алтын Терек орналсын,
Тюп мамыры Ташлы Сыртдан къарасын.
Баш булчугъу жулдузланы санасын,
Келген къонакъ атын анга байласын,
Чапырагъы сау къарыш болсун.
Салкъынында минг жолоучу солусун²⁸.

— — —
Чтобы в твоём дворе Золотое Дерево выросло.
Чтобы корни его до Ташлы Сырта дотянулись,
Чтобы крона его дотянулась до звезд,
Чтобы гости к нему привязывали лошадей,
Чтобы листья его были целый аршин,
Чтобы в тени его тысячи прохожих отдыхали.

Песня строится на лексическом параллелизме, сложной научной метафоре, словосочетаниях, несущих табуированный характер, глагольной рифме повелительного наклонения.

Метафора «жулдузланы санасын» — «дотянуться до звезд» иносказательно выражает мысль, чтобы малыш, когда вырастит, прославился бы своим богатством не только на родной земле, но и во всем мире. Не исключена возможность, что в традиционные колыбельные песни данный мотив проник из обрядово-мифологической поэзии.

«Образ дерева, уходящего корнями во все страны мира, имеет фольклорное происхождение и связан с древним культом богини-матери, известным у народов Востока со времен доклассового общества»²⁹, — пишет У. Е. Далгат, исследуя мотивы стихотворения «Песня о дереве жизни» этнически родственного балкаро-карачаевцам кумыкского певца-импровизатора К. Али. Рассуждая на данную тему, никак нельзя не обратить внимания на рассуждение Л. Г. Поталова, что «мифическое «мировое дерево», корни которого в подземном мире, ствол на земле, а верхушка на небе, широко распространено в древнетюркской мифологии»³⁰.

Чтобы раскрыть такие важнейшие вопросы, как проблемы художественной композиции и исторической изменчивости и развития колыбельных песен, необходимо рассмотреть их вариативность, осмыслить ее значение на уровне образной системы и художественных традиций. «В пределах поэтической культуры каждого отдельного

народа и у всех народов, вместе взятых, существуют так называемые историко-стадиальные процессы, которые связаны с развитием и изменением самих традиций»³¹, — замечает В. П. Аникин, исследуя данную проблему в русском фольклоре.

Вариативность балкаро-карачаевских колыбельных песен определяется некоторыми изменениями в композиции, мотиве и содержании текстов. Так, если рассмотреть несколько десятков песен, нетрудно проследить внутреннюю трансформацию традиционных поэтических формул, наличие в них ряда вариантов, куда иногда вводятся мотивы из других песен, что представляет собой контаминацию текстов. Так, согласно существующим преданиям, одна из невесток карачаевских князей Крымшамхаловых сочинила интересный вариант колыбельной песни. Музыка ее несколько отличается от исполнительской ритмики традиционных колыбельных песен, а несколько строк ее контаминируются с традиционными колыбельными песнями, где воспевается чудесное Золотое Дерево — символ богатства, изобилия и счастья:

Азаматгерий — мени хан атлым, хей,
Азаматгерий — мени к̑анатлым, хей.
Хан атлымы аты — сары атды, хей.
Арбазында Алтын Терек орнатды, хей.
Тюп тамырын Ташлы Сыртдан к̑аратды, хей,
Баш чопалына жулдузланы санатды, хей,
Чапырагъы к̑арыш-к̑арыш бола эди да, хей.
Салкынында жюз минг атлы солуед да, хей
Азаматгерий — хан к̑ушум хей,
Азаматгерий да — хан к̑ушум, хей!
Ой, к̑уюп к̑ойг̑ан алтынды, хей,
Элни жарытхан жарык̑ды, хей ³².

У Азаматгерия моего — волшебная лошадь, хей,
Азаматгерий — мой крылатый, хей.
Волшебная лошадь его — серая лошадь, хей.
На дворе он посадил Золотое Дерево, хей.
Корни его достигли Ташлы Сырта, хей.
Крона его доросла до звезд, хей.
Листья его несколько пядей были, хей.
Под его тенью сотни тысяч всадников отдыхали, хей,
Азаматгерий — мой волшебный орел, хей.
Ой, он слиток золота, хей.
Он — сияющее светило села, хей.

Как и многие народы мира, балкаро-карачаевцы большое значение придавали имянаречению, так как, по народным представлениям язычников, имя воплощало в се-

бе рождение новой души, появление нового человека в общине. Например, у древних тюрков, чтобы не приставала к ним болезнь, предпочитали давать мальчикам имена тотемных животных, где наиболее популярными были баран, козел, ворон, что имело место и у балкаро-карачаевцев. Возможно, что в подобном имянаречении остались далекие следы родо-племенных этноантропонимов тюрков. Судя по преданиям, в прошлом имело место, когда из-за спора в роду малыш носил два имени, хотя это по существующим этическим канонам зависело от воли главы семейной, а порой и родовой общины. В некоторых песнях мать или бабушка обещает малышу имя хорошего человека или главы рода. «Имя, по народным верованиям, служило средством передачи известных качеств покойного новорожденному. Это общемировое представление, от которого в европейском мире осталась лишь традиция называть новорожденного именем умершего родственника, генетически восходит к культу предков»³³, — замечает В. И. Еремина, исходя из анализа славянского фольклора.

Так, по сохранившимся многочисленным преданиям, в родовой генеалогии Урусбиевых было несколько Исмаилов. Это связывали с именем первого знаменитого Исмаила, который отличался исключительным умом и храбростью.

Свои размышления о колыбельных песнях завершим словами больших ценителей народной поэзии Кайсына Кулиева и Нафи Джусойты: «Колыбельные песни столь нежны и сердечны, что кажется, словно горские матери всю нерастраченную силу души вложили в них... В колыбельных песнях — величайшая сущность жизни, которая не поддается объяснению и толкованию. Ее покоряющая сила неотразима, в ней — материнское сердце, которое вместило всю радость и все горе мира, всю нежность и все тревоги на земле. Такая слитость нежности и тревоги в колыбельной песне, видимо, объясняется тем, что мать качала колыбель, тихо напевая, и в тот час, когда ее муж, отец ребенка, мирно спал глубоким сном пахаря, и в ту ночь, когда юн уже лежал в той земле, которую пахал, а она глотала слезы, но нельзя было выплакать свое горе — смущать праведный сон ребенка»³⁴.

Наряду с колыбельными песнями, видное место среди обрядовых лирических песен занимает айтыш — состязание на лучшее исполнение экспромтом песни между народными певцами, девушкой и парнем, а так же просто исполнителями народных песен. Таким образом, состяза-

ние на исполнительское песенное мастерство можно подразделить тематически на три категории.

Группа людей, «жыр бичгенле» — «ценители песен», которая выполняла роль жюри или комиссии, определяла по настроению слушателей, кому отдавать предпочтение. Победителя айтыша вознаграждали щедро. Часто айтыш сопровождался музыкальными инструментами: мюйюз кьобуз, кьынгыр кьобуз, кьыл кьобуз и т. д. Соперники вступали в айтыш-состязание без предварительной подготовки. В песне рождались ответы на вопросы соперника. При повторном исполнении текст айтыша необязательно совпадал с его первым вариантом, так как налицо сильные элементы импровизации.

Рассказывают случай, который имел место в начале 1900 г. в Чегемском ущелье в ауле Кам. В айтыше состязались двое: знаменитый певец Исмаил Эттеев и малоизвестный Габчилъ Беппаев. Долго длилось соперничество между ними, и, наконец, уставший Исмаил пропел последние строчки своей песни:

Иги боллукъ эд, Габчилъ, сен ёлюп,
Ол ариу ауазынг ол дуньядан чыгъа турса эд ³⁵.



Хорошо было бы, Габчилъ, если бы ты умер,
И красивый твой голос звучал бы с того света,—

на что молодой жырчы мгновенно ответил:

Манга ол дуньяда эжиучю керек боллукъду да,
Эжиучюге сени элтирме биргеме ³⁶.



Мне на том свете понадобится эжиучю*,
И на ту роль я возьму с собой тебя.

Несмотря на исключительную популярность в народе Исмаила Эттеева, на этот раз предпочтение было отдано Габчилю Беппаеву. Как известно, силой поэтического таланта и исполнительского мастерства Исмаила Эттеева очень восхищался и Кайсын Кулиев: «Ты один из моих учителей, волшебник родного слова. Тебя давно нет, но мы повторяем твои слова, похожие на звезды над хребтами. Благодарю тебя, сказочник и поэт моих гор»³⁷.

Но, к сожалению, тексты жанра айтыш скудно пред-

* Э ж и у ч ю — сопровождающий певца голосом.

ставлены в карачаево-балкарском фольклоре. В рукописном фонде и фонотеке КБНИИ хранится лишь несколько айтышей, которые были записаны в 1960—1970 гг. А говорить о записях состязаний в прошлые века вообще не приходится, они утеряны навсегда. Не исключена возможность, что их очевидцами мог оказаться кто-нибудь из числа соотечественников, русских или зарубежных ученых или композиторов. Но на этот вопрос может ответить лишь будущее, в настоящем же мы можем удовлетворяться лишь теми материалами, которые дошли до нас.

Творчество карачаево-балкарских народных певцов, исполнителей айтыша, можно сказать, вообще не изучено, если не говорить о содержательной статье Риммы Ортабаевой «Джырчы и духовная жизнь общества»³⁸, в которой автор на обширном материале показывает, какую роль играли певцы в формировании духовной культуры общества, одновременно касаясь и искусства песенного состязания айтыу (айтыш.— Х. М.).

Автор рассматривает айтыш между знаменитыми жырчы (певцами) Карачая Аппа Джанибековым (Къалай улу) и Касботом Кочкаровым (Багъыр улу), в котором никто из них не признал себя побежденным. «Айтыу требовал от джырчы прежде всего умения импровизировать... Известны случаи, когда мужчины-джырчы состязались с женщинами, и женщины побеждали в этом профессиональном айтыу»³⁹, — замечает Р. Ортабаева. Ею приводятся интересные примеры относительно песенного состязания между женщиной-жырчы из аула Хурзук Карма Кубановой и мужчинами, в котором она стала победительницей, а так же айтыш между известным карачаевским жырчы Калтуром Семеновым и его возлюбленной Хаммесей Батчаевой.

В другой своей работе, продолжая ту же самую тему, Р. А.-К. Ортабаева пишет: «Однажды один из собеседников Калтура шутливо заключил с ним пари: «Если ты на каждое мое предложение будешь отвечать стихами, я обещаю зарезать свою яловую корову». Целый день, с утра до позднего вечера, шло состязание. Певец победил, и его собеседник был вынужден признать свое поражение»⁴⁰.

Во время научной фольклорной экспедиции 1982 г. в карачаевском ауле Кызыл Покун старожил А. Кочкаров рассказывал о случае, имевшем место в начале этого века в Большом Карачае. Один из карачаевских князей Крымшамхаловых выдавал свою дочь замуж за сына кабардинского князя. Начались джигитовка, спортивные

игры, исполнение мелодии на музыкальных инструментах и, наконец, состязание певцов, в котором принимало участие множество людей. Лучшими были признаны один из кабардинских певцов, исполнявший песни на карачаево-балкарском языке, и карачаевский певец из аула Къарт Джурт. Состязание между ними длилось очень долго. У карачаевцев не было предела удивлению, когда певец-кабардинец обнаружил знание такого множества песен на их родном языке. Соперник был настолько серьезный, что карачаевец, слывший в родном краю профессиональным певцом, с трудом одержал победу.

Проникновение одной культуры в другую шло совершенно разными путями, в том числе и межэтническими браками, когда невестки изучали другой язык и усваивали другую песенную культуру.

Интересный случай имел место в конце XIX в. и в Баксанском ущелье. Сван из рода Курдиани, исполняя карачаево-балкарские песни, в песенном состязании одержал победу над всеми певцами-балкарцами Баксана.

В прошлом в Балкарии и Карачае были случаи песенного состязания на приз между представителями аулов. Сказитель из сел. Безенги Касболат Холамханов в 1984 г. рассказывал фольклорной экспедиции КБНИИ случай о том, как жители Безенги в начале 1920 г. были вызваны на состязание с жителями сел. Къашхатау.

По обычаю, хозяин дома, в котором проводилось состязание, готовил к условленному дню угощение для певцов. Песни пели представители обоих аулов по очереди. Песня, которая не была пропета до конца, не засчитывалась. Когда запас был исчерпан, один из безенгиевцев вспомнил и спел колыбельную песню, на что певцы из Къашхатау не могли ничем ответить, и победа была одержана безенгиевцами.

Известно так же, что проведение массового общенационального весенне-обрядового праздника «Голлу» не обходилось без айтыша. Были в XIX в. случаи поездок народных карачаево-балкарских певцов Исмаила Эттеева, Калгура Семенова, Исмаила Урусбиева и других с целью состязания в исполнении народных песен и произведений собственного творчества в Кумыкию и ногоайские аулы.

По преданиям, Исмаил Урусбиев исполнял песни и на кабардинском, осетинском, грузинском языках⁴¹.

Айтыш как жанр фольклора прежде всего передает внутреннее состояние человека, его духовный мир и отношение певца к какому-либо конкретному лицу, событию

или окружающему миру. В айтышах между парнем и девушкой, как правило, основной темой является признание в любви, воспевание любовных чувств друг к другу. В них подробно говорится, где и как познакомились, полюбили друг друга, тогда как в айтышах певцы могут себе позволить посмеиваться друг над другом, шутить, применять в своих песнях скабрёзные выражения, употребление которых в обычной лексике является невозможным.

Жанр айтыш имеет ряд поэтических особенностей, присущих только ему. Так, в отличие от других видов народной обрядовой лирики, стихи в нём очень короткие, лаконичные и состоят из четверостиший. В этом отношении он близок к самостоятельному жанру. Айтыш резко отличается от инара своеобразием логического построения текста. Если к тексту одного инара можно вклинить строфы из другого инара и продолжить песнопение, то в айтыше этого сделать нельзя, так как песенный диалог каждого конкретного айтыша представляет своеобразный текст с отдельной темой и сюжетной ситуацией.

Однако мы располагаем очень незначительным количеством текстов айтыша. Два из них бытуют в качестве традиционного песенного любовного диалога между парнем и девушкой. По рассказам сказителей, они относятся к одному из древнейших видов этих песен. Первый из них имеет два варианта: карачаевский и балкарский. Карачаевский вариант длиннее, и, судя по песне, парень и девушка, играя на сазе, состязаются в том, кто победит из них в остроловии.

Песню начинает парень:

Сазым ойнай, саз ойнай,
Къалдым, Аллах хакъына.
Къылычымдан къан тамса да,
Тоймам, къуран хакъына.

Играя на сазыме, играя
на сазе,
Продолжал я это, Аллахом
клянусь.
Если и будет капать кровь
с моего меча,
Не насыщусь играть на нем!

Девушка:

Къылычынгдан къан тамып,
Терк жюриусенг жетерсе.
Кёкён терек мен болуп,
Джерге битсем на этерсе?

Если и будет капать кровь с меча,
При быстрой ходьбе ты догонишь.
Если я превращусь в терновник
И в землю вращу, что ты сделаешь?

Парень:

Кёкён терек сен болуп,
Джерге битген сен болсанг.
Джютю балта мен болуп,
Кесип алсам, не этерсе?

Если ты превратишься в терновник
И вращесть ты в землю,
То я превращусь в острый топор,
И срублю, что ты сделаешь?

Девушка:

Джютю балта сен болуп,
Кесип алгъан сен болсанг.
Кёк кёгюрчюн мен болуп,
Учуп кетсем, не этерсе? 42

Если ты превратишься в топор,
И сумеешь срубить меня,
Я превращусь в сизую голубку
И улечу, что ты сделаешь тогда?

Подобный диалог-состязание продолжается без конца: девушка желает превратиться в голубку, а парень обещает догнать ее соколом, девушка — обернуться просом, а парень — в квочку с цыплятами и склевать его, девушка — в рыбку, а парень — в крючок и вытащить ее из воды, девушка — в плуг, а парень — в быка и вытащить ее из земли, девушка желает заболеть, а парень — обернуться знахарем и вылечить ее. В конце айтыша девушка спрашивает, что он сумеет сделать, если она умрет, на что парень отвечает, что он превратится в белый саван и окутает ее. Формула невозможного — один из главных художественных приемов, который играет существенную поэтическую роль.

Как видно из песни, композиция данного лирического диалога строится главным образом в вопросно-ответной форме. Устойчивым зачином во всех известных нам айтышах является решительное признание парня в своем равнодушии к девушке, что имеет место и в данном тексте. В отличие от других жанров обрядовой лирической поэзии, айтыш имеет следующие устойчивые композиционно-художественные особенности. В четверостишии третья и четвертая строки заканчиваются вопросами. Этими же строками, которые в предыдущей строфе содержали вопросы, начинается новое, ответное четверостишие, в котором третья и четвертая строки опять-таки содержат вопрос. Так продолжается песня до конца. Она строится на пантунной композиции. Получается как бы бесконечно цепочное строение строк. Одной из главных художественно-композиционных особенностей в айтыше являются эпифора и анафора. С их помощью в песне создаются анафорические и эпифорические параллелизмы.

В другом айтыше, который называется «Эшиклени ары бир ач» — «Открой-ка туда двери», парень в своих вопросах интересуется красотой глаз, бровей, стана девушки. Как это традиционно принято в айтышах, диалог начинает парень:

Эшиклени ары бир ач,
Ары бир кирейим,
Кёзлеринги ариулугъун,
Кесим бир кёрейим.

Открой-ка двери,
Туда я зайду (в комнату).
Глаз твоих красоту
Хочу я увидеть.

Девушка:

Кёзлерими ариулугъун
Билмегенмисе?
Чегетледе къара дугъум
Кёрмегенмисе? ⁴³

Красоту моих глаз
Разве ты не знаешь?
В лесах черную смородину
Разве ты не видел?

На желание парня посмотреть на красоту ее бровей, девушка отвечает:

Къашларымы ариулугъун
Билмегенмисе?
Акъ къаяда къара къундуз
Кёрмегенмисе? ⁴⁴

Бровей моих красоту
Разве ты не знаешь?
На белой скале черную ворону
Разве ты не видел?

Свой стан она сравнивает с «субай нарат» — «стройной сосной». Невозможно сейчас уже установить, кто из народных певцов сочинил эту песню. Может, она сочинена парнем и девушкой, которые обладали поэтическим талантом. Не исключена возможность ее создания девушкой, которая могла гордиться своей красотой. Насыщенность и богатство в этом небольшом тексте таких художественно-изобразительных средств, как агромонограмма, параллелизмы, метафоры, выполняющие роль различных формул, всецело служат повышению художественно-выразительного уровня данного айтыша. Строка «Акъ къаяда къара къундуз» — «На белой скале черная ворона» помимо иносказательной метафорической формулы выполняет так же роль цветовой антитезы.

Айтыш является по сей день живым, бытующим песенным жанром, хотя и невелико число его исполнителей, умеющих мгновенно импровизировать. Так, в 1980 г. в сел. Булунгу нами был записан небольшой текст. Опять-таки его исполнителями были парень и девушка. Молодой человек в кругу, где сидела веселая молодежь на свадьбе, высказывал свое неравнодушие к одной из девушек. Люди шутя требовали, чтобы тот подтвердил свое отношение к девушке песней, на что он, долго не думая, пропел:

Ой, ой, ой, ой, ариуум,
Сени ючюн ёлеме.
Кюн сайын сизни арбазгъа,
Сени кёрюрге келеме ⁴⁵.

Ой, ой, ой, ой, красавица моя,
Я умираю из-за тебя.
Каждый день в ваш двор
Увидеть тебя прихожу я.

В ответ на это раздался тихий девичий голос:

Кюн сайын бизни арбазда,
Мен сени кёргенме.
Алай сени умутунгу,
Мен бюгюн билгенме ⁴⁶.

Каждый день в нашем дворе
Я тебя видела.
Но о твоих замислах
Я узнала только сегодня.

Интересный поэтический диалог между ними продолжался и дальше. В песенное состязание включалось все больше молодых людей. Постепенно оно переросло в интересный вечер народной лирической поэзии айтыш, который убедил нас в его бытовании и среди молодежи.

Впервые за период проводимой КБНИИ научной экспедиции по сбору фольклорно-этнографического материала в 1984 г. в сел. Ташлы-Тала нами был записан большой айтыш. Члены экспедиции Х. Х. Малкондуев, А. И. Рахав, А. З. Холаев и М. Ч. Джуртубаев были приятно удивлены, когда слышали айтыш в живой народной традиции. В совокупности с эжиу айтыш составил 360 песенно-стихотворных строк. Его исполняли старожилы сел. Ташлы-Тала Фатима Маммеева, Магомед Гузеев и Нуху Таппасханов. Состязались в основном Ф. Маммеева и М. Гузеев, а Н. Таппасханов подключался в репертуар редко, но живо, внося интерес и новизну в айтыш. Импровизация не имела какой-либо одной определенной темы, хотя и композиционно ее можно разбить на две части. Первая часть посвящена молодости и любви, чистоте любовных отношений в молодом возрасте, шуточно-веселым признаниям в любви между исполнителями айтыша М. Гузеевым и Ф. Маммеевой. Во второй части песни сказители вспоминали о погибших на Украине в годы Великой Отечественной войны родственниках, о тяжелой судьбе народа в период массового выселения балкарцев в Среднюю Азию, о старости и связанных с нею бытовых и жизненных проблемах. Айтыш не имеет строгого композиционно-регламентированного диалога. Каждый из певцов исполняет такое количество песенных строф, сколько ему под силу, и подключается тогда в айтыш, когда он может состязаться лично. В этом тексте наибольшее количество строк было пропето М. Гузеевым.

Кратко остановимся на особенностях данного произведения. В диалоге Ф. Маммеевой замечается внутреннее переживание о прошлой своей нелегкой судьбе и страданиях. Исполняя айтыш, она часто проливала слезы от эмоционального напряжения. Конечно, сказительница не могла не вспоминать о своем муже и брате, погибших на фронте. Ее лирическое высказывание о высоких любовных чувствах является как бы песней ее молодости. То же самое можно сказать и о тексте в исполнении М. Гузеева. Его импровизация по своим жанрово-художественным особенностям ближе к карачаево-балкарским ийнарам, чем к обычным любовным песням (сүймеклик

жырла). Возьмем для примера небольшой диалог из песни в исполнении Ф. Маммеевой:

Назы тереклей ёсюучю наным.
Унутуп кьойгъан болурму ансы,
Айырылгъан болурму ансы,
Тутмай кетгенед кьолуму.
Ёшюнлерими жибитедиле,
Кёзюмден акъгъан тамычы.
Наным, мени къайда кьоюп
кетгенсе,
Алтындан ишленген жамычы?

Стройный, словно ель, мой милый,
Быть может, меня забыл?
Быть может, он разлюбил меня, ибо
Он не попрощался со мной тепло.
Грудь моя мокнет
От капающих из глаз слез.
Милый мой, где ты меня оставил —
Из золота отделанная бурка.

В исполнении М. Гузеева:

Къара жамычы, акъ башлыкъла, дейле.
Бойнунга тагъылып барады.
Халкъ ичинде унутмай, Фатимат,
Сени жырларынг къалады.
Ай, уай эте, ариу жыр айтдын,
Жырларынг болсун дуньяда.
Башынг къалай болгъан заманда
Жырларынг къалсын дуньяда⁴⁷.

Черная бурка, белый башлык, говорят,
Они висят у тебя на шее.
В народе не забудется, Фатимат,
Твои песни останутся.
Отказываясь, красивую песню ты спела,
Пусть твои песни живут в народе.
Если ты и покинешь мир,
Пусть твои песни останутся в народе.

В целом айтыш строится на небольших четверостишиях, которые представляют собой миниатюрные, хорошо рифмованные строфы. Из художественно изобразительных средств наиболее богато представлены в нем цветочные эпитеты, сложные метафоры, которые одновременно выполняют роль и цветочной символики. Как и вообще в традиционной карачаево-балкарской народной лирике, многие строки текста содержат различные параллели

лизмы, которые повышают художественно-выразительные достоинства песни.

В заключение следует сказать, что песня айтыш — распространенный жанр в тюркоязычном песенном фольклоре. Месту его в казахской народной лирике посвятил свою статью писатель Мухтар Ауэзов⁴⁸. Он со всеми тонкостями анализирует художественные и национальные особенности казахского айтыса. Серьезный исследователь и большой знаток родной культуры, М. Ауэзов на множестве подлинных, фактических материалов доказывает, что айтыс — поистине любимый людьми жанр, глубоко выявляющий поэтический дар народа. Но поспешным представляется один из выводов М. Ауэзова: «Ныне в Советском Союзе айтысы, как состязания акынов, существуют у трех народов: казахов, киргизов и каракалпакков»⁴⁹. Хорошо зная песенную культуру Казахстана и Средней Азии, он не успел, видимо, достаточно ознакомиться с фольклором других тюркоязычных народов бывшего СССР, в частности балкаро-карачаевцев. В фольклоре наших народов айтыш не имел столь развитых форм, как у казахов или киргизов, но он хорошо прижился и сохранился у нас, как отголосок традиционной лирической тюркской песенной культуры. В прошлом и в начале нынешнего века у балкаро-карачаевцев были айтышчы, которые состязались на лучшее исполнение песен без предварительной подготовки. «Они ходили из аула в аул, из коша в кош и распевали свои песни. Для них пение было профессией»⁵⁰, — пишет Р. А.-К. Ортабаева, исследуя духовную культуру народных певцов Балкарии и Карачая. Можно бы добавить к этому, что обрядовая лирическая песня айтыш никогда не уходила из исполнительской песенной традиции наших певцов и сказителей. Ее исполняли не только мужчины, но и женщины.

Сарын — традиционная обрядовая лирическая песня-плач, исполняемая экспромтом у тела умершего. Подобный жанр широко распространен в фольклоре тюркоязычных народов. Исходя из традиционной этики, исключительную сложность и неудобство представляет магнитофонная запись или запись от руки этих текстов. Причитают в основном, когда умирает близкий человек или родственник, и появляться на похоронах с магнитофоном или блокнотом и ручкой весьма неудобно.

Среди женщин нередко встречаются искусные плакальщицы, сопровождающие похоронные причитания упоминаниями о наиболее значительных событиях в жизни по-

койного. Подобные сарыны запечатлеваются в памяти людей на всю жизнь.

Для более полного представления о сарыне, как о песенно-поэтическом жанре, необходимо дать ему ясную функционально-жанровую характеристику. Прежде всего необходимо отметить, что он, пожалуй, относится к одному из самых древнейших творений народной поэзии. Возможно, что в самых изначальных вариантах сарын еще не носил характера поэзии, а скорее всего причитания имели форму выкриков или отдельных фраз в художественном отношении более или менее удачных, передающих горе, страдание и скорбь человека. Прежде чем сформироваться как песенный жанр, сырын прошел большой путь в своем развитии. С течением времени причитания так помогли эволюционировать, что их «жанровые признаки могли изменяться в корне»⁵¹. Но, к сожалению, мы не располагаем достаточным количеством материалов, чтобы провести генетическую взаимосвязь жанра и поэтики древних и дошедших до нас текстов сарына.

По словам Ю. М. Соколова, песни-оплакивания содержат в себе «воззрения родового общества и родовой религии»⁵². Очевидно, изначальны они создавались как культовые песни-обереги от вредного воздействия покойного на жизнь и судьбу оставшихся в живых людей, в частности родственников.

Карачаево-балкарские песни-причитания сарын прежде всего носят импровизационный характер. Вопленица выполняет роль сольной исполнительницы, а другие женщины после каждого ее предложения повторяют за ней плачевный хор. Причитательница одной рукой держит платок, другой слегка машет из стороны в сторону, выражая таким образом свои эмоции скорби. Она заставляет плакать окружающих своими причетами, т. е. сопровождение женщин плачевным хором всецело зависит от искусства причитать плакальщицы.

Жанровой своеобразности похоронных причитаний-сарынов присущ устойчивый язык, утвержденные в вековой традиции художественно-изобразительные средства: параллелизмы, метафоры, сравнения, вопросы, восклицания, обращенные, как правило, к умершему. «В составлении похоронного причета огромную роль играли традиционные приемы, обращения и формулы, запас которых не мог не находиться в памяти человека, жившего устойчивым укладом патриархального быта»⁵³.

В случае смерти мужа молодая женщина обычно стес-

нялась причитать при народе. Она старалась всячески воздержаться от этого, ибо это считалось нескромным с ее стороны. Свои эмоции по трагическому для нее случаю она выражала позже, в узком кругу, когда оставалось мало людей. Но при свекрови, свекре или пожилых людях она в любом случае не позволяла себе причитать.

Спустя определенное время, т. е. месяц, два или три, она, как правило, сочиняла кюй по своему горю и в течение нескольких месяцев и лет обращалась к тексту песни, добавляя и изменяя ее. Подобные песни нередко становились достоянием всего аула, а позже ущелья и народа.

Если же умирала молодая жена, муж не причитал при народе. Он это делал в кругу родственников жены, близких друзей или просто оставаясь сам с собой. В прошлом имели место случаи, когда после смерти жены муж, потрясенный горем, несколько дней не употреблял пищу и вскоре умирал, оставляя круглыми сиротами детей. Так поступил, например, житель сел. Верхняя Балкария Тана Бозиев в начале нынешнего века.

По своей функциональной и жанровой роли карачаево-балкарские сарыны идентичны причитаниям по умершим других тюркских народов. Вот что пишет С. С. Корогло о гагаузских сарынах: «В причитаниях выражалась скорбь и переживания в связи с утратой близкого человека, давалась характеристика умершему, освещалась его роль в семье, обществе, вспоминалось много картин из его жизни»⁵⁴.

Большой популярностью и любовью в народе пользовались талантливые исполнительницы сарына. Обычно таких женщин сажали, без учета возраста, на почетное место, уделяли особое внимание, и они начинали причитать.

Искусные исполнительницы сарына были известны еще в 1980-х гг. Таковыми считались Лейла Гыллыева из Яникоя, Маржан Калабекова из Булунгу, Хани Жансуева из Хушто-Сырта, Чаки Калабекова из Первого Чегема и т. д. Их хорошо знали в народе и, как правило, приглашали на траурные процессии с тем, чтобы их участием придать ритуалу более весомый характер.

Нередко бывают случаи, когда пожилая женщина еще при жизни просит у искусной причитательницы, чтобы после ее смерти она исполнила сарын. У пожилых людей есть предрассудок, что, когда исполняется искусное причитание, покойные испытывают благополучие на том свете. В Балкарии и Карачае есть множество примеров, когда

по поводу одного и того же человека, помимо сарына-причитания, сочинялся и кюй.

Как отдельный, самостоятельный жанр лирической народной поэзии, сарын отличается тем, что он по своим художественным, эстетическим и функциональным особенностям выражает мгновенное состояние души человека, его горе, беду, несчастье, глубокое переживание по поводу только что умершего близкого родственника. Давая жанровую характеристику похоронных причитаний, некоторые ученые замечают, что «по своей эстетической тонкости, силе лиризма и эмоциональности традиционные поэтические мотивы похоронных причитаний: лирические отношения к умершему»⁵⁵.

Сарын как древнейший обрядовый народный песенно-стихотворный лирический жанр сыграл существенную роль в формировании песни-горевания — кюй. Будучи предшественником кюя, в своем многовековом развитии сарын смог выработать устойчивые художественно-образительные средства, однотипную композицию, в частности зачин. Сопоставительный анализ ряда текстов обоих жанров дает основание говорить о том, что не случайным является употребление в них одних и тех же сравнений, метафор, параллелизмов и т. д.

Причитания высоко ценились выдающимися деятелями литературы. Так, в романе «Буранный полустанок», описывая причитание-сарын героини Айдаза по поводу смерти своего отца Казанга, Чингиз Айтматов размышляет: «Разве великие плачи казахских женщин не становились легендами и песнями для потомков на сотни лет? От тех плачей лишь мертвые не оживали, а все живые вокруг исходили слезами»⁵⁶.

Исследователь адыгского фольклора Заур Налоев, описывая индивидуальное творение женщин-причитальщиц адыгов, одну из глав своей монографии назвал «Женщины — творцы великих песен»⁵⁷, что вполне соответствует художественно-выразительному уровню песен-причитаний адыгов, которые пробуждали у окружающих чувство высокой нравственности и добродетели.

Карачаево-балкарские обрядовые песни-причитания существуют под разной терминологией: сарын, сарнау, сайыт, жилиау, но выполняют они одну и ту же обрядовую функцию — оплакивать смерть и выражать скорбь, печаль. Наиболее активно исполняли причитания-сарыны в первые три дня. Его называли «кезиулю сарнау» — «своевременный плач». Причитания, исполнявшиеся по истечении этого срока, назывались «кезиусуз сарнау» —

«несвоевременный плач», «поздний плач», хотя оплакивание покойного продолжалось сроком до месяца.

В одной из песен-сарынов сестра, оплакивая смерть утонувшего в реке брата, причитает:

Оу, оу, оу болгъанды, шау болгъанды, дейме,
Кёпюрден тёнгереп кетген эдинг, дейме.
Чабакълагъа осуят этгенди Мухтарым, дейме.
Тамбла къайтып келликме он сагъатха, деген эдинг.
Оу, оу болгъан Мухтарым суу туюбюнде кёмюлген, дейме.
Оу, оу болгъан Мухтарым суу туюбюнде энди кёмюлюп
турады уа, дейме.
Оу, суу туюбюнде сен ташлагъа осуятынгы этген, дейме.
Ах! Ах! Ах! Ах! Къалай этейим мен жарлы?
Аны сабийлерине энди ким къарасын, мен жарлы?
О, Мухтар, сени сабийлеринги кимге аманат этейим? ⁵⁸

Оу, оу, оу, беда случилась, несчастье случилось, говорю.
С моста сорвался ты, говорю.
Рыбам сделал свое завещание мой Мухтар, говорю.
Завтра вернусь в десять часов, ты говорил.
Оу, оу, несчастный мой Мухтар под водой скрылся,
говорю.
Оу, оу, несчастный мой Мухтар теперь под водой,
говорю.
Оу, под водой свое завещание ты сделал камням,
говорю.
Ах! Ах! Ах! Ах! Как теперь быть мне, бедной?
Кому теперь смотреть за его детьми, я несчастная?
О, Мухтар, кому доверить мне твоих детей?

Плакальщица употребляет поэтические выражения и лексические обороты, передающие переживания и мысли, характерные традиционным особенностям рассматриваемого обряда. При выражении скорби имеет место постоянный эпитет, весьма характерный для похоронно-обрядовой поэзии балкаро-карачаевцев «оу, оу, болгъан» — «оу, оу, несчастный» и редифная рифма «дейме» — «говорю», употребляемая в конце предложения для усиления каждой новой мысли песни. Формулы-причитания «чабакълагъа осуят этген» — «рыбам сделал свое завещание», «ташлагъа осуятынгы этгененг» — «завещание сделал свое камням», «къалай этейим, мен жарлы» — «как теперь быть мне, бедной» являются также постоянными художественными выражениями для обрядовых песен-сарынов по утопленникам.

Очень близок к рассмотренному плачу по композиции и манере исполнения сарын Назифы Гулиевой о смерти ее брата:

Оу, оу, оу!
Оу кюнюм болгъан, мен жарлы,
Къайры къачайым, къайры батайым, мен жарлы,
Оу, жангызымы къабып къалдым да,
Аягъы бла келип, сырты бла баргъан,
Игиси кетип, аманы къалгъан,
Оу, факъыр, факъыр а, дейме,
Сыртындан жырылсын эгечинг, дейме.
Оу, оу, оу болгъан жанынг, дейме.
Жарыкъ дуньям батханды, деймей.
Алтын ондургъум ууалгъанды, дейме.
Жарыкъ жаннга жулдузум ёчюлгенди, дейме? ⁵⁹

Оу, оу, оу!
Несчастный мой день, я бедная.
Куда мне бежать, где скроюсь я, бедная?
Оу, единственного своего (брата) я потеряла!
Ходил (он) на ногах, а несут (его) на спине.
Лучший умер, а плохой остался.
Ой, бедный, бедный, говорю.
Пусть на две части разорвется твоя сестра, говорю.
Оу, оу, оу, несчастная твоя жизнь, говорю.
Померк мой светлый день, говорю.
Золотая моя кровать разломалась, говорю.
Ярко светившая звезда моя погасла, говорю.

Постоянные эпитеты «бедный», «несчастный», «светлый», «лучший», «золотой» используются в данном тексте для передачи монолога, обращенного к себе, и отношения причитальщицы к постигнутому всех родственников покойного горю. Редифная рифма «дейме» — «говорю», как и вообще во всех песнях-причитаниях, и в данном случае представляет один из основных смысловесущих приемов. Как отмечает исследователь карельского фольклора У. Конкка, «в плачах активно используется множество слов, которые не встречаются в других жанрах фольклора. К этим словам относятся эпитеты... имеющие общее значение «несчастливая», «печальная», «жалкая»⁶⁰.

Устойчивым зачином почти во всех балкаро-карачаевских сарынах являются поэтические формулы «оу болгъан, шау болгъан» — «беда случилась, несчастье случилось», «оу кюнюм болгъан, мен жарлы» — «несчастный мой день, бедная я».

Изменение семантики слова внутри текста, ее варьирование в индивидуально-творческой деятельности певца ведут к ее образному изменению в поэтическом тексте. «Семантическое несоответствие какого-либо слова контексту является основной причиной перехода от прямого значения слова к его метафорическому значению»⁶¹, — пи-

шет О. И. Никифорова в своей работе о метафоре. В данной песне выражения «Оу кюнюм» — «несчастный мой день» и «сыртындан эки жарылсын эгечинг» — «пусть на две части разорвется сестра» являются метафорическими, иносказательными художественными приемами. В первом случае он употреблен в значении «настигло меня горе», а во втором — «велика скорбь сестры». Языковые и поэтические (индивидуально-творческие) признаки метафоры во многом настолько близки друг к другу, что давать какое-то определение их особенностям очень трудно.

Собираатель карачаевского фольклора В. В. Темиржанов в 1972 г. в традиции записал на магнитофон несколько сарынов-причитаний, которые в настоящее время составляют большую ценность. В них не упоминаются имена покойников, что объясняется, на наш взгляд, опять-таки жанровым своеобразием данных песен. Из текста, который мы будем рассматривать, видно, что сестра оплакивает смерть своего молодого брата, который умер при случайных обстоятельствах.

В нем говорится, что его дети остались сиротами, жена вдовой, а родственники горюют без конца, и перечисляется ряд синонимических, трагических формул.

В устах исполнительницы это передается с помощью различных художественно-изобразительных средств:

Ашамай, жашамай кетген ёлю,
Къара жерде жатхан ёлю,
Арбазын мутхуз этген ёлю,
Къатынына къара кийдирген ёлю,
Сабийлерин ёксюз этген ёлю,
Эгечлерин сарнатхан ёлю,
Къолланы, бетлени къан этген ёлю,
Тапхан анасын кюйдюрген ёлю,
Тохананы къарангы этген ёлю⁶².

Не пожившим в свое удовольствие, ушедший покойник,
В черной земле лежащий покойник,
Двор свой (смертью своей) омрачивший покойник,
Обрекший жену носить траур покойник,
Детей своих осиротивший покойник,
Сестер своих обрекший на плач покойник,
Руки и лица исцарапать в кровь, обрекший покойник,
Родную мать на горе обрекший покойник,
Дом (смертью своей) омрачивший покойник.

В текстах балкаро-карачаевских причитаний почти никогда не упоминаются имена умерших и его близких родственников — матери, отца, сестры, брата, детей

и т. д., что связано, на наш взгляд, с семейным табу на имена умерших, как и у многих народов мира. «К запретным относились личные имена, особенно родителей и братьев, а также мужа; запретным было имя жены; никогда не назывался по имени умерший и т. д.»⁶³, — замечает А. С. Степанова, исследуя проблемы художественно-поэтического языка карельских причитаний. Трагические формулы-перечисления передаются с помощью параллелизмов, эпифор, эпитетов и аллитерации. Наиболее важную художественно-эстетическую роль в случившейся трагедии играет эпифора «ёлю» — «покойник» и синтаксический параллелизм, на котором строится весь текст. Такие формулы-причитания, как «кетген» — «ушедший», «жатхан» — «лежащий», «мутхуз этген» — «омрачивший», «ёксюз этген» — «осиротевший», «сарнатхан» — «обрекший на плач», «къан этген» — «обрекший на кровь», «кюйдюрген» — «обрекший на горе», «къарангы этген» — «омрачивший (дом)», также несут весомую эмоционально-эстетическую нагрузку в передаче конкретных эпизодов и последствий, имевших место после смерти покойного.

Есть тексты, в которых существенную художественно-изобразительную роль играет анафора и акромонаграмма. Приведем один из таких сарынов-причитаний:

Мени кьоюп да не этейнг, къарындашым?
Мени анам, не этейм, не этейм, не этейм а?
Мени ёлюгом ахыратда жата болу?
Мени атам келген болурму аллынга?
Мени анам, мени анам, мени анам!
Мени анам келген болурму аллынга?
Жарлы ахлула келе болурла аллынга?⁶⁴

Меня зачем ты покинул, брат мой?
Моя мать, как быть, как быть, как быть?
Моего родного тело, наверное, лежит на том свете?
Мой отец подошел ли уже к тебе?
Моя мать, моя мать, моя мать!
Моя мать подошла ли уже к тебе?
Бедные наши родственники подошли ли к тебе?

Надо отдать должное поэтическому мастерству исполнительницы, тем более, если учесть, что песня сочинена экспромтом, в период стрессового состояния человека. Бесспорную поэтическую нагрузку несут в ней такие средства поэтики, как анафора, акромонаграмма, аллитерация, а также обращения к близким: «къарындашым» — «брат мой», «мени анам» — «моя мать» и вообще парал-

лелическое строение текста. В ней отражено представление о продолжении жизни на том свете. Плакальщица убеждена, что на том свете к ее брату подойдут мать, отец и другие близкие родственники. Почти во всех причитаниях-сарынах к покойному обращаются как к живому человеку, что имеет место и в русских похоронных причитаниях:

«Ты увидишь ведь, мамушка,
Ты увидишь, родимая,
Ты родимую сестрицу»⁶⁵.

Исключительная близость поэтики карачаево-балкарских и русских причитаний объясняется, помимо типологической, жанровой и функциональной общности, и внутренней близостью данного вида словесной поэтической культуры.

В начале 1960 г. в Чегемском ущелье был случай, когда, стараясь помочь пастухам в работе, утонул в бурной реке молодой специалист Махай Калабеков, который был единственным сыном своих родителей. Это было трагедией для всего аула. Безутешные сестры умершего причитали долго. Даже пожилые женщины удивились их искусству сарына. Так, одна из сестер часто повторяла:

Оу, оу, оу, оу, оу!
Жангыз жулдузубуз, къалай бла ёчюлдюн?
Жангыз къалабыз, къалай бла оюлдун?
Жангыз чигинжибиз, къалай бла аудун?⁶⁶

Оу, оу, оу, оу, оу!
Единственная звезда наша, как ты могла погаснуть?
Единственная крепость наша, как ты могла разрушиться?
Единственная опора наша, как ты могла рухнуть?

Чтобы выразить свои мысли и чувства, плакальщица создает цепочку параллелизмов, анафор, эпифор, синонимических и аллитерирующих слов из круга лексических оборотов, свойственных языку сарынов-причитаний. Спустя несколько месяцев после этой трагедии, несколько человек, собравшись, сочинили причитание-кюй, в котором отчетливо наблюдается ряд своеобразных песенных сюжетных элементов: вступление, зачин, основная часть и концовка. Вслед за вступлением:

Ой, мени жауум къарагъый эди,
Ол кюннго кычырыкъ, хахайгъа.

Жилярыкъ адам анга жилясын,
Сууда кѣмюлген Махайгъа ⁶⁷.

Ой, чтобы мой враг смотрел
На крики-причитания в тот день.
Плачьте, люди, по нему,
В реке утонувшему Махаю,—

песню продолжают в форме внутреннего монолога покойного другие содержательные компоненты текста. Кюй имеет несколько персонажей, каждому из которых отводится соответствующая художественно-определятельная функция. Более подробно останавливаться на данной песне мы не имеем возможности.

Когда же спустя несколько лет умер отец этих девушек, их пожилая мать своей сарын выражала в узком кругу следующими словами:

Ах, бачхыч тутар адамы болмагъан!
Ызындан къарар адамы болмагъан!
Тыпырында къалыр адамы болмагъан!
Журтунда турур адамы болмагъан! ⁶⁸

Ах, носилки держать нет человека у него!
Ах, взглядом провожать нет человека у него!
Хранителя очага нет человека у него!
Хранителя дома нет человека у него!

Слово «адам» — «человек» в тексте употребляется как иносказательное обозначение наследника. Провожая в последний путь своего мужа, с которым она прожила долгую жизнь, супруга переживает, что не остался наследник в семье, который мог бы быть хранителем очага, продолжателем рода. Весь смысл материнского плача состоит в передаче монолога-трагедии по случаю смерти мужа и давно умершего сына. В данных песнях-плачах анафора и эпифора создают основной тон, который сопровождает всю песню. Они представляют цепь аналогично построенных строф, с помощью которых создаются синонимические повторы, соответствующие принципам амебейной композиции. Описывая художественный язык русских причитаний, В. И. Еремина замечает: «Однотипность перечисления поддерживается анафорой, что вполне естественно, так как анафора связана с нарастанием настроения»⁶⁹. В полной мере это свойственно и поэтике карачаево-балкарских сарынов.

Нам приходилось слышать в Чегемском ущелье рассказ о том, как у женщины-балкарки умерла единственная дочь, которая была любимицей аула. Мать причитала бесконечно. Не было предела ее горю. Она ходила каждую ночь к могиле своей дочери и, оставаясь там до утра, рассказывала о своем безутешном горе, о том, как ей теперь трудно одной. Лишь долгие уговоры аульчан, родственников и старших смогли ее приостановить. Ее сарын частично сохранился в памяти людей:

Къайдан чыкъды бу кыйынлыкъ манга?
Кимге кыйдунг жангыз анангы, бала?
Къалай атдырайым тангымы къабырынга?
Къалай жашайым ачуу эте дуньяда? ⁷⁰

Как могла постичь меня такая беда?
На кого ты оставила свою мать одну, дитя?
Как провести мне ночь у твоей могилы?
Как мне жить горюя в этом мире?

Вообще сарыны очень близки внутренне друг другу, хотя и посвящаются разным людям и судьбам. Встречаются песни, в которых, оплакивая умерших в результате несчастного случая, причитательницы не знают, как и в чем упрекнуть ветер, бурю, сель и т. д. Так, в 1934 г. в балкарском ауле Гирхожан был случай, когда от сильного урагана свалилась крыша дома и погиб хозяин Қара Этезов. Мать Этезова Эркехан причитала:

Барып Қъараланы юйге от салайым!
Желге уа не этейим?
Бораннга уа не этейим? ⁷¹

Пойду и дом Қары сожгу!
Но что мне поделатъ с ветром?
Но что мне поделатъ с ураганом?

Два разных сарына были записаны нами в 1993 г. в пос. Былым. Исполняла их сестра, оплакивая смерть своего брата Ануара Толгурова. Тексты эти существенно отличаются друг от друга. Рассмотрим один из вариантов причитаний:

Кёп кыйынлыкъ кёрген, къарындашым,
Кёп кыйынлыкъ сынагъан, къарындашым,
Машинадан кетип, сау тогъуз жылны
Кеси кесине келялмай тургъан, къарындашым.

Ой, къалай къюп бараса бизни?
Ой, кимге къюп бараса бизни?
Ой, энди кимге айтырма тарыгъуларымы?
Ой, энди кимге айтайым жарсыуларымы? ⁷²

Много горя видевший — мой брат,
Много горя испытавший — мой брат,
Попавший в аварию, и все девять лет,
Не сумевший полностью прийти в себя.
Ой, как ты покидаешь нас?
Ой, кому ты оставляешь нас?
Ой, кому теперь мне говорить о своих жалобах?
Ой, кому теперь мне говорить о своих страданиях?

Как видно, традиционные формулы причитаний: «видевший», «испытавший», «попавший», «сумевший» — несут в первом четверостишии основную лексическую, эмоциональную нагрузку. Во второй строфе произведения главный художественно-композиционный упор делается на вопросную формулу причитаний, которая строится на строфико-синтаксической анафоре.

Сарын как песенный жанр объединяет стилевое и поэтическое единство, характерное для причитаний, композиционные средства и художественные приемы, которые тесно сочетались с индивидуальной творческой деятельностью людей. Тексты причитаний ярко выявляют поэтический дар народа, богатство его духовного мира.

Как отмечено выше, в балкаро-карачаевском песенном фольклоре существует небольшая группа малосюжетных песен-причитаний с мифологическим содержанием. Их жанрово-тематическую основу составляет лирический плач-монолог по какому-либо трагическому случаю. Эти песни, как и сам народ, мы называли «мажюсюлюкде этилген сарынла» — «причитаниями, созданными при язычестве». По своему художественно-поэтическому языку, наличию в текстах традиционных эстетических формул они мало чем отличаются от рассмотренных нами обрядовых лирических песен-причитаний сарынов, а потому эти две внутрижанровые разновидности причитаний, которые объединяет общая функциональная роль и особенность, нами будут изучаться вместе как произведения одного жанра.

Переживание, страдание и боль о случившейся трагедии в них передаются от первого лица, в виде своеобразных поэтических формул, по каждому отдельному случаю. Их мифологическая особенность определяется содержанием этих песен: в них, как мы отметили, субъектами лирического самовыражения являются языческие покрови-

тели и животные. От их лица исполняется причитание. Это такие глубоко лирические произведения балкаро-карачаевского песенного фольклора, как «Апсатыны сарыны» — «Причитание Апсаты», «Байдыматны сарыны» — «Причитание Байдымат» (дочери Апсаты), «Айыу ананы сарыны» — «Причитание медведицы», «Эчкини сарыны» — «Причитание козы», «Тау эчкини сарыны» — «Причитание дикой козы». В отличие от традиционных причитаний, у них отсутствует общий зачин. Каждой из этих песен присущи свои художественно-композиционные особенности, содержание, образ, конкретный персонаж и т. д. В процессе исследования жанровой формы указанных текстов мы постараемся рассмотреть каждую песню в отдельности, своеобразие ее поэтического языка, сюжета и композиции, а также вариативные особенности некоторых текстов.

Когда могли возникнуть эти песни? Какую цель преследовал народ, заставляя причитать в своих творениях божеств-покровителей, животных или зверей? Какую роль играют они в системе лирических жанров? В чем уникальность и своеобразие этих песен, которые составляют неотъемлемую часть народной лирической песни? Наконец, какие устойчивые художественно-изобразительные средства присущи этим песням? Могли ли они возникнуть раньше традиционных жанров народной лирики: любовных песен, инаров, кюй, сатирических песен и т. д. Или же они так же древни, как и обрядовые, архаичные лирические песенно-стихотворные сарыны, айтыши и колыбельные песни?

На наш взгляд, источником создания этих песен могли служить легенды, эстетическая сила и художественная фантазия которых побуждали народных певцов к творению новых произведений.

Для карачаево-балкарского фольклора явление весьма характерное, когда мифологическое сказание перерастает в песню мифологического содержания. К таким произведениям мифологического песенного фольклора относятся народные поэмы «Бийнегер», «Джантууган», «Ач Элия Урган», «Князь Батоко и камень Аштотур», «Песня о Гуё», «Песня о Боташе», «Песня об Алий Эфенди» и т. д.

Очевидно, к этой категории мифологических песен-легенд следует отнести и рассматриваемые нами песни-причитания, которые все же четко выделяются в самостоятельную внутрижанровую разновидность в системе лирических песен. До сих пор они не были предметом специального исследования. Внимательное наблюдение дает

нам основание говорить о том, что в них переплетаются жанровые и сюжетные особенности мифологических, охотничьих и календарно-обрядовых песен.

Время возникновения названных песен, на наш взгляд, уходит в глубь веков. Они так же древни, как и архаические песенные жанры балкаро-карачаевской обрядовой народной лирики. Но, в отличие от других жанров народной песни, в том числе и традиционных причитаний, они не имеют характерного для этих песен строгого однотипного зачина, концовки и т. д. Может, в этом и состоит своеобразие их как внутрижанровой разновидности народной лирической песни.

Поскольку каждая из этих песен имеет свой сюжет и композицию, неповторимую поэтическую особенность, они дают нам возможность рассматривать каждую из них в отдельности, что мы и попытались сделать.

В балкаро-карачаевском фольклоре сохранилась охотничья легенда о дружбе охотника Тегея с Апсаты и его семьей. Сюжет ее таков. Младшая дочь бога охоты и лесных зверей Апсаты — Байдымат влюбляется в молодого красивого охотника Тегея, который, проявляя жалость, не убивает зверей, а любит их красотой. Он становится желательным гостем в семье могущественного правителя зверей Апсаты. Завязывается крепкая дружба между сыном Апсаты Атылом и простым охотником Тегеем, а между Байдымат и Тегеем — горячая любовь.

Однажды Апсаты устраивает поединок между Тегеем и Атылом, в котором начал одерживать победу Тегей, но в конце поединка, когда он должен был удержать за ногу тура и привести его к Апсаты, он срывается со скалы. Нравственная сила благородного охотника была подвергнута максимальному испытанию.

Богиня Байдымат, видевшая всю эту картину, застаёт Тегея полуживым, и начинает громко причитать. Оказавшийся рядом Апсаты делает то же самое.

«Причитание Байдымат» имеет весьма своеобразную композицию. Первые две строки во всех трехстишиях являются смысловесными, а третья передает хорно-групповое сопровождение вопленицы окружающими ее благородными зверями и птицами. Вопросы в песне выполняют определенную художественно-эмоциональную роль: передать внутренний мир плакальщицы, показать отношение лирического героя к основным событиям и персонажам легенды и т. д.

Сюжет песни своеобразен. Он имеет начало, середину и конец. В его основе лежит конфликт, правда, эмоцио-

нальный, поединок между двумя отважными соперниками, который приводит к кульминации — трагедии.

Следует подчеркнуть, что трагедия в песнях, а тем более в лирических, носит несколько своеобразный оттенок, что связано с сюжетной особенностью данного жанра. Семейно-лирическая песня «строится на конфликте, но это не только конфликт событий, а, прежде всего, конфликт настроений и переживаний ее героев»⁷³.

Хотя и не совсем уместно пользоваться термином «сложная композиция» по отношению к лирическим песням, в данном случае мы условно будем употреблять это словосочетание, ибо «под сложными формами мы понимаем формы, которые представляют собой соединение повествовательных и описательных элементов с монологом и диалогом, или обоими вместе, при этом повествование и описание могут быть и предметом рассказа в монологе и диалоге»⁷⁴, что вполне соответствует жанровой поэтике данной песни.

Характерно, что песня состоит из девяти песенно-стихотворных строф, а каждая строфа имеет разное количество строк: первая, четвертая и девятая построены на трехстишии, пятая, седьмая и восьмая строфы — из двустиший. Чем же объяснить разнострочие внутри одной песни? Специфично ли данное явление вообще для карачаево-балкарского народного стихосложения? Наверное да, хотя встречается редко. Разнострочие же, на наш взгляд, объясняется тем, что создатели песни, очевидно язычники, чтобы более чувствительнее выразить свое отношение к трагедии, основное внимание уделяли воспеванию душевного состояния богини, применяя для этого не совсем стандартные формы стихосложения.

В этом сравнительно небольшом тексте, являющимся внутренним монологом богини Байдымат, мы видим ряд вопросов, которые играют также заметную роль в раскрытии жанровой поэтики мифологических причитаний: «Сени энди къайда табайым?» — «Где теперь я найду тебя?», «Санга уа бу энди не балахдан жарашды?» — «Как же она (прыть) могла в тебе осесть?», «Эсириклик нек этгенсе, Тегейим?» — «Почему ты допустил высокомерие, мой Тегей?», «Ай, Атыл, сен а кючюнгю нек салмадың?» — «Ай, Атыл, почему ты всю силу не приложил?», «Тегейим къайда?» — деп соруп, сурап турлукъду», «Где мой Тегей?» — будет спрашивать и страдать оно (сердце)» и т. д.

Устами Байдымат Тегей характеризуется в песне метафорическим эпитетом «ариу кюнню бутагъы» — «луч

ясного солнца», который выполняет роль иносказательной сравнительной металогии. И это не случайно. Согласно мифологическому воззрению балкаро-карачаевцев, божества-покровители происходили из небесных явлений или космических объектов. Устами своей героини создатель песни, очевидно, хотел возвысить внешность и благородство охотника Тегея до мифологических культов, ибо, как выразился Ю. Г. Круглов, «поэтический мир причитаний, создающийся при помощи эпитетов и соотносящийся прямо с действительностью, это мир особый, нормативный»⁷⁵.

Одерживая победу в обычном состязании над сыном божества Апсаты — Атылом, человек не может подчинить своей воле зверя, не может управлять им и удержаться на скале. Согласно мировоззрению язычника, все же человеческие возможности ограничены.

Песня, безусловно, выражает идеологию, образное и поэтическое мышление язычников, для которых все, что связано с именами мифологизированных персонажей, священо и непобедимо. Это подтверждает и ряд сюжетных элементов данной песни.

Лирический монолог-причитание божества Апсаты состоит из двадцати трех разнострочных строф. Первые тринадцать строф строятся на двестишии, одной смысло-несущей и сольно-хоровой строки — эжиу. Подобный звуковой повтор не всегда однороден. В семнадцати случаях в нем поются строки «Сарын, сарын, сарын а...» — «Горе, горе, горе...». После пятнадцатой строфы в некоторых случаях вместе с эжиу начинают употребляться строки, имеющие своей целью усилить эмоциональное содержание песни. Они помогают певцу поддержать трагедийный накал причитания. Это такие слова, как «Эй, тар дуния, сарын а» — «Эй, коротка жизнь, горе!», «Эй, жартылай кетген жигит а!» — «Эй, проживший (только) половину своей жизни, джигит!», «Эй, ёретинлей кетген къысха дуния» — «Эй, беспокойна прожитая короткая жизнь» и т. д.

Песня имеет своеобразный зачин, который начинается с гнева Апсаты, который, глядя на небо, возмущенно (громко) кричит верховному богу: «Уо, Тейри! Таулу бла бизни жашаргъа нек къоймадын!?» — «Уо, Тейри! Почему ты не дал нам пожить с балкарцем!?», а затем начинает причитать. Чтобы иметь полное представление о песне, необходимо разобрать ее подробно, что мы и попытались сделать.

Прежде всего о сравнительно позднем создании этих двух песен говорит очеловечивание образа Апсаты и его

детей. В древнейших легендах, как известно, он представляется зооморфным существом в образе белого оленя с золотыми рогами, который хорошо знает язык зверей. Здесь же понятие об его теологическом происхождении отходит на второй план, уступая место основному содержанию произведения: близости Апсаты к жизни людей, его гуманности, что было связано, безусловно, со значительным ослаблением язычества. Сам факт причитания божества, как явление гуманное, на наш взгляд, могло появиться под влиянием христианской идеологии, которой придерживались в одно время балкарцы и карачаевцы.

При создании этих песен, на наш взгляд, значительную роль могла сыграть индивидуально-творческая деятельность отдельных талантливых народных певцов, чье творчество «немедленно вливается в запас коллективного, весь коллективный опыт становился достоянием каждого члена группы»⁷⁶.

Несмотря на относительно позднее создание этих произведений, в них чувствуется запах времени, печать народной словесности, индивидуально-творческая обработка, переложение мифологических образов и сюжетов на язык поэзии. Магические ритуальные формулы, значительно потерпев поражение (переосмыслившись людьми), потеряв обрядовые заклинательные функции, вливаются в обыкновенное словесное искусство, где основную роль играет мифология, а не магия. При создании подобных ситуативно нерегламентированных песенных текстов, очевидно, песнотворцы больше уделяли внимание идейно-эстетическим и сюжетно-композиционным особенностям, где основную жанрово-поэтическую роль играла монологическая форма причитаний. Их появлению могло способствовать и тесное соприкосновение карачаево-балкарского словесного искусства с более развитыми культурами Кавказа.

При передаче внутреннего лирического монолога имеется ряд сюжетно-композиционных формул, на которых строится вся песня. Одним из таких художественных средств, определяющих особенности жанровой поэтики мифологической лирики, являются вопросительные рассуждающие предложения, которые служат повышению эмоционального тона монолога-причитания. Проследим это на примере данной песни:

Мин ары деп, ким айтхан эди санга?
Къычырыгъынг ачы эшитилди манга.
Кир туманла кёрюнгенни жапдыла,
Тегей жигитни жаш жюрегин къапдыла⁷⁷.

Кто просил тебя подняться туда?
Крик твой с горечью воспринял я.
Густой туман все окутал вокруг,
Смелого Тегея молодое сердце биться перестало.

Почти каждая микросюжетная ситуация начинается с вопроса, что делает данное произведение своеобразным народнопоэтическим творением, с оттеночной поэтикой и композицией. Имеются строки, передающие симпатию и восхищение божества Апсаты простым охотником:

Тегей кибик улан энди ёсерми?
Тау тьюбюнден бизге аныча келирми? ⁷⁶

Вырастет ли теперь такой, как Тегей?
Придет ли к нам такой, как он?

Переживание божества часто передается различного рода сравнениями:

Тынгылагъыз, къаяларым, жашларым,
Қъурушханча болду менн жүрегим ⁷⁹.

Слушайте, скалы, дети мои,
Словно остановилось сердце мое.

Иногда для передачи эмоционально-трагедийного состояния Апсаты в качестве сравнения в строках употребляются необыкновенные особенности другого божества:

Қъая ыранда томуроулай чачылды,
Элия бутагъынлай, тау жарытхан ⁸⁰.

Словно бревно о скалу разбился,
Словно крылья Элии, освещающий горы.

Эмоциональные сцены передаются иногда психологическими параллелизмами, сопровождаются, как видно из текста, сравнениями, содержащими в себе различные эпизоды и ситуации. Тегей умирает, разбиваясь, как летящее со скалы бревно, а при жизни, словно крылья божества грома и молнии Элии, излучал свет своим обаянием.

В данном монологе, как мы отметили выше, имеет мес-

то обращение к верховному божеству Тейри, который мог бы предотвратить смерть простого человека. Как художественный прием он не только к месту в песне, но и помогает сделать ее более эмоциональной, усилить трагизм данного текста:

Жюрек тамырдан сөз чыгъартхан, эштемисе, о Тейри!
Тау жашына кетмез бушууум ачылды!
Бугъейлени жер туюбнде къайнатхан,
Сарыуеклени чал къабанлай ёкюртген, Тейри,
Мени кызым ёмюрюне къара кыйип кълалды да⁸¹.

Из глубины сердца заставляющий слово произносить,
слышишь, о Тейри!
Вечно я буду скорбеть о смерти горца!
Заставляющий под землей ледники образовывать,
Драконов, словно вперей, заставляющий рычать, Тейри!
Дочь моя теперь будет вечно ходить в черном.

Как видно из текста, апострофой, как стилистической фигурой и художественным приемом, наши народные певцы и безымянные поэты пользовались очень давно и весьма успешно. Из всех жанров песенного фольклора апострофа получила особое распространение в обрядово-мифологической поэзии. В ней мы наблюдаем постоянное обращение то к божествам, то к лирическому герою песни, то к одному из персонажей текста. В этой пятистрочной строфе Апсаты два раза обращается к великому богу Тейри, как к живому существу, употребляя в своей речи причастные обороты в качестве поэтических формул: «чыгъартхан» — «позволяющий», «ёкюртген» — «заставляющий» (рычать) и т. д.

Ощутимого накала достигает трагизм, когда Апсаты в своем монологе успокаивает себя тем, что на время спрячется от сего живого мира в пещере:

Мен энди кысыр кыя тешерме да,
Ачыумдан ары кирип жатарма ⁸².

Теперь я пробью голую скалу,
И со своим горем останусь там наедине.

У балкаро-карачаевцев издревле существовала народная песня под названием «Айгу ананы сарыны» — «Плач (причитание) медведицы». Сюжетная основа ее такова: однажды со своими медвежатами шла темной ночью мед-

ведица, и при переходе через брод ее медвежат унесла вода. Она причитала по утонувшим детенышам, употребляя в песне-монолог различные формулы-причитания о постигшем ее горе. Нам удалось записать несколько ее вариантов в Чегемском и Баксанском ущельях.

В 1981 г. в период фольклорно-этнографической экспедиции житель сел. Верхний Баксан Мукай Ельмезов излагал нам следующим образом эту песню-легенду: «Жила медведица. У нее было двое медвежат. В поисках пищи она однажды со своими детенышами перешла на солнечную сторону реки. Заметив их, охотник подстрелил одного из медвежат. Другого медвежонка унесла вода. Медведица, зайдя к себе в берлогу, громко причитала:

Бир баламы суугъа алдырдым,
Бир баламы учуслада къалдырдым.
Былылом, былылом...
Бир баламы суугъа алдырдым,
Бир баламы учуслада къалдырдым.
Былылом, былылом...
Аман айыу, кых айыу,
Нек ётгенем кюнлюмге?
Былылом, былылом...
Губасантыда зынтхы чолам,
Къызгенде зынтхы чолам.
Бир балама окъ атылды,
Бир балам а суугъа алынды.
Былылом, былылом...⁸³

Одного моего детеныша вода унесла,
Другой мой детеныш в хлебах остался,
Былылом, былылом...
Одного моего детеныша вода унесла,
Другой мой детеныш в хлебах остался,
Былылом, былылом...
Плохая я медведица, невнимательная я медведица,
Почему я только перешла на солнечную сторону.
Былылом, былылом...
В Губасанте целые стога ячменя,
В Кызгене целые стога ячменя.
Одного моего детеныша подстрелили,
Другого моего детеныша река унесла.
Былылом, былылом...

Как видно, форма изложения и содержание песни очень близки к традиционным женским сарынам-причитаниям по умершим, что связано не только с характером ее бытовой роли, но и утвердившимися в веках поэтическим

языком и композицией данного рода песен. Не останавливаясь подробно на этой песне, перейдем к другим ее вариантам.

В 1973 г. в Чегеме у старожительницы Налжан Таппасхановой была записана замечательная песня — один из чегемских вариантов о плаче-причитании медведицы. Приведем легенду и песенку в таком виде, в каком они были зафиксированы тогда: «Однажды ночью, когда прояснилось на небе после дождя, медведица обратилась к своим двум медвежатам: «Я вас досыта накормлю малиной», — сказала она. Они направились в местность Суулу Кол. Но через некоторое время она говорит детенышам: «Я видела недобрый сон. Все падало из моих лап (объятий). Останемся на месте». Но медвежата стали настаивать на своем. Когда они начали переходить вброд речку Ётмюш Суу, вода в ней увеличилась, и Суу Анасы (Мать Воды) потянула к себе медвежат и унесла их с собой. Свое горе так выражала медведица, причитая:

Эки баламы суугъа алдырдым,
Жарлы башымы ачыугъа къалдырдым.
Нек бардым Суулу Къолгъа?
Нек кирдим Суулу Къолгъа?
Наныкъ жокъму эди мында?
Дугъум жокъму эди мында?
Ёталмадыкъ кечиуден.
Туталмадыкъ чырпыдан,
Чыгъалмадыкъ алайдан.
Кёк жарыкъгъа ышандыкъ,
Ай жарыкъгъа алдандыкъ,
Кючюбюзге базындыкъ,
Анабызны сарнатдыкъ.
Замансыз ачы ёлдюк,
Суу Анасын мында кёрдюк.
Суу Анасы кючюн салды,
Бизни биргесине алды»⁸⁴.

Двух моих медвежат вода унесла,
И обрекла я себя на мучительное горе.
Почему я пошла в Суулу Кол?
Почему я вошла в Суулу Кол?
Разве не было здесь малины?
Разве не было здесь смородины?
Не смогли мы перейти вброд реки.
Не смогли мы удержаться за кустарник.
Не смогли мы выйти из нее (воды),
Мы доверились ясному небу,
Мы обманулись светлой Луне,
Мы надеялись на свою силу.

Мы заставили причитать свою мать,
Рано мы умерли горькой смертью,
Мать Воды мы здесь увидели.
Мать Воды свою силу приложила
И забрала нас с собою она.

Знаток балкарского фольклора Арслан-Герий Мизиев в 1979 г. в сел. Булунгу отрывками пересказывал слова одного из вариантов этой песни. Приведем ее, как записали тогда:

Айыу ана кече бла,
Къар агъач ичи бла.
Балачыкъларын алып,
Узакъдан келди салып.

Суу къутургъаннга жетди,
Олтуруп, сагъыш этди.
Къайтайым, деп ойлады,
Балалары къоймады.

Суу алды балаларын.
Жиятды аналарын.
Башын туюкуп сарнады,
Ызына къайтып барды⁸⁵.

Медведица ночной порой
По снежному лесу,
Взяв с собой детенышей,
Издалека пришла сюда.

Она дошла до бушевавшей реки,
Сев там, ушла в раздумье,
Вернусь обратно, она подумала,
Но дети не захотели этого.

Вода унесла ее детенышей,
Заставила плакать их маму.
Она причитала, нанося удары по своей голове,
Она вернулась к себе обратно.

Другими ее вариантами мы не располагаем, за исключением замечательного текста под названием «Медведица», который был опубликован в 1976 г. в солидном сборнике «Песни народов Северного Кавказа» в разделе «Балкаро-карачаевские песни»⁸⁶. Перевод его следует характеризовать как свободный, вольный. В то же время следует отметить, что переводчик старался максимально приблизить ритмику текста к оригиналу. К сожалению, мы не располагаем его фольклорным вариантом на карачаево-балкарском языке. Но, судя даже по этому переводу, не вызывает сомнения тот факт, что данный текст фольклорный. Об этом говорят двойные повторы некото-

рых строк и пантуная композиция, столь характерные для балкаро-карачаевского народного стиха.

Этой песней восхищался с детства Кайсын Кулиев. По воспоминаниям поэта, его мать очень любила исполнять ее. Позже, став взрослым, К. Кулиев напишет свое знаменитое стихотворение на фольклорный сюжет о плаче медведицы. В своем творчестве поэт вновь и вновь будет возвращаться к этой теме, чудесные красочные образы которой глубоко запали в его память с детства.

Данная песня, как и вышерассмотренные монологи-причитания Апсаты и Байдымат, опять-таки сопровождается небольшой легендой. Содержание ее таково: «Когда они дошли до середины реки Къардан*, один из медвежат, громко завизжав, упал в сильную струю течения. Видя это, другой медвежонок поплыл за первым. Их бы не смогла унести вода, если бы не вмешалась Суу Анасы — Мать Воды. Она ослепила им глаза, а затем потянула их к себе. Медведица не смогла им помочь, так как Мать Воды околдовала ее и не могла она двигаться с места»⁸⁷. По рассказу сказителя, песня была довольно длинной. В монологе медведицы содержалось проклятие-каргыш в адрес Матери Воды с обвинением ее в злодействе.

Вернемся к начальным вариантам песни и сделаем экскурс в ее художественно-поэтический мир. Глубина психологического изображения ряда сцен и сюжетной ситуации приближает данную песню к отточенным литературным произведениям. Но при всем этом в ней психологизм фольклорный. Об этом говорят имевшие место в различных вариантах сцены, связанные со сном медведицы, изображением беспокойства природы, недобрым настроем Суу Анасы и т. д. Психологическая интонация сопровождает почти все известные нам народные варианты этой песни. Во всех них река, подобно живому существу, реагирует на действия своего патрона — Суу Анасы, выполняя во всем ее волю.

Первый вариант, исполненный Мукаем Ельмезовым, представляет небольшую песню, состоящую из пяти трехстиший, в которой две строки смысловесные, а третья строка «Былылом, былылом...» не что иное, как звукоподражание слову «балаларым» — «дети мои» и является музыкально-хоровым сопровождением в помощь певцу — эжиу. В нем имеется сюжетная ситуация, подчеркивающая, что одного из медвежат унесла вода, другого охотник подстрелил. Она дополняется монологом медве-

* Къ а р д а н — река в Чегемском ущелье.

дицы о том, что они напрасно пришли в это недоброе для них место, и упоминаются топонимы, где много ячменя.

Первая строфа, построенная на синтаксическом параллелизме, повторяется и во второй строфе. Первая, вторая и пятая строфы начинаются со строк «Бир баламы...» — «Одного моего детеныша...» и «Бир баламы...» — «Другого моего детеныша...» Подобная композиционно-поэтическая структура в традиционных песнях-причитаниях оттачивалась веками. Она вполне соответствует жанровой поэтике этой категории песен, так как посредством параллелизмов, находящихся в начале, середине и конце песни, усиливается художественно-эмоциональная особенность песен-причитаний и возвышается их художественно-эстетическое мастерство. Как видно из текста, она построена на сплошном монологе, выражающем определенные мысли и чувства лирического героя — медведицы.

Другой вариант песни, исполненный Налжан Таппасхановой, помимо внутреннего отличия от первой, имеет также своеобразные художественно-композиционные особенности. Условно его можно разделить на две части. Первая состоит из трех двустуший. В ней передается плач-монолог медведицы о том, как могла случиться такая беда, принеся ей столько горя. Вторая часть текста выражает посмертный монолог медвежат, в котором они посвоему объясняют случившуюся с ними трагедию. Она состоит из одиннадцати строк, которые, в свою очередь, делятся на ряд микросюжетных ситуаций, на которых мы остановимся ниже.

Если в первых двух строках песни внутренняя боль медведицы выражается обычной бытовой лексикой, то в последующих двух строках она передается посредством вопросов «нек?» — «почему?», «жокьму эди?» — «разве не было?», рядом поэтических строк, построенных в форме синтаксического параллелизма, анафоры и эпифоры. Параллелизм выступает здесь главным художественным приемом в передаче переживаний лирического героя, а монолог во всех трех случаях является основной композиционной формой изложения.

Песня, записанная у сказителя Арслан-Гирея Мизиева, на наш взгляд, является наиболее поздним фольклорным вариантом среди известных нам текстов. Об этом говорят кое-какие ее поэтические особенности. Она сочинена в форме традиционного детского стиха, складной, красочной рифмы. От других песен она отличается тем, что повествование ведется от имени автора. По-другому рас-

суждать об ее композиционном изложении мы не можем, так как полный текст песни нам неизвестен.

С помощью таких опорных слагаемых песенного текста, как «кече бла» — «ночной порой», «къар агъач» — «снежный лес», «суу къутургъан» — «бушевавшая река», тесно переплетаются единство художественно-содержательных средств, происходят существенные поэтические координаты песенного мира, в данном случае двучлена: определяемого и определяющего слов.

Теперь перейдем к рассмотрению других мифологических песен-причитаний, представляющих одно из уникальных явлений в народной лирической песенной культуре балкарцев и карачаевцев. Песня «Тау эчкини сарыны» — «Причитание дикой козы» представляет небольшой монолог-причитание, посвященное трагедии, связанной с козлятами дикой козы. Дошедший до нас текст составляет лишь малую часть из некогда бытовавшего полного варианта народной песни:

Балаларымы киришде къойдум,
Кийик сюрююню ызындан болдум.
Къайтханымда бёрю ызла эследим.
Къарадым да балаларымы кёрмедим.
Бёрю ийис урду мени бурнума,
Къызыл къоян чыкъды мени аллыма.
Кёз жашларым таугъа, ташха акъдыла,
Тёгерегимде къызыл къоянла чабдыла⁸⁸.

Детенышей своих на скале оставила,
А сама со стадом коз пошла.
Когда вернулась, следы волка заметила,
Посмотрела и не увидела своих детенышей.
Волка запах почувствовала я,
Красный заяц появился передо мной.
Слезы мои каплют на камни, на скалу.
Вокруг меня красные зайцы бегают.

Она была записана нами в 1983 г. в сел. Булунгу. По рассказу информатора Харуна Аттакуева, в прошлом женщины пели ее на мелодию, близкую к колыбельным песням. Употребляемый в песне метафорический эпитет «къызыл къоян» — «красный заяц» в иносказательном смысле является устойчивой цветовой символикой смерти. Он употребляется только в обрядовых песнях-причитаниях — сарын и традиционных песнях гореваниях — кюй, как устойчивая художественно-поэтическая формула жанровой поэтики этих песен. Песня ценна тем, что показывает

художественно-поэтическую культуру народа, его способность глубоко чувствовать и переживать такие понятия, как добро и зло, суровые законы выживания и т. д.

Существует и небольшая песенка под названием «Эчкини сарыны» — «Песня-причитание козы». Бытование ее связывают с ранней холодной весной. Сюжетная ситуация ее такова: в первом месяце Тотура (марте) коза, обрадовавшись, что со своими козлятами перенесла жестокую зиму, нехорошо отозвалась о первом месяце Тотура:

Тотур айына бармагым,
Балаларымы жаз башына чыгъардым⁸⁹.

Месяцу Тотура мой кукиш,
Козлята мои дожили до весны.

Разозлившись на козу, божество Тотур посылает сильный мороз, от которого погибают ее козлята, после чего коза причитала:

Нек ийдинг, Тотур, Текелиге сууукъланы?
Нек бузлатдың, Тотур, Текелиде улакъланы?
Терилерин чыгыр къушла жыртырла,
Къалгъанларын ач къаргъала ашарла.
Жазбашым къыйын болду, ач болду,
Сууукъ болду, къарлы болду, буз болду⁹⁰.

Почему послал, Тотур, в Текели мороз?
Почему заморозил, Тотур, в Текели моих козлят?
Шкуры их лысые орлы заклёют,
Останки их голодные вороны поедят.
Весна моя суровой, голодной оказалась,
Холодной, снежной, ледяной оказалась

Согласно мировоззрению народа, божество может наказывать человека или животное, если они допустят святотатство. Этот мотив проходит сквозной сюжетной формулой во многих балкаро-карачаевских мифологических песнях. Очевидно, данная песня была сочинена в пастушеском быту среди профессиональных певцов, пожелавших воспеть силу и могущество божества Тотура. В данной песне, как это принято вообще в причитаниях, важнейшую художественно-выразительную роль играет апострофа. К божеству Тотуру дважды обращается коза в своем монологе с упреком, обвиняя его в жестокости. «Апострофа — важное слагаемое поэтической системы, в которой все более реализуется лирическое начало и историческое

развитие песенной поэзии от способа описания к способу самовыражения»⁹¹. Тесно связано с апострофой в данном тексте обращение. С его помощью монолог приобретает возвышенную эмоциональность, четко и свободно выражает мысли и чувства лирического героя, наполненных трагедией. «К обращению то и дело подверстывается картина природы, чаще — картина жизни, т. е. объективированное изображение»⁹², — замечает группа ученых в проблемной статье об исторической поэтике народных песен.

Делая резюме относительно мифологических песен-причитаний, хотим заметить, что время их изначального возникновения как внутрижанровой лирической песни, как типологического явления в мировой песенной культуре уходит в глубь веков⁹³. Собственно, балкаро-карачаевские мифологические плачи-причитания, на наш взгляд, возникли значительно позднее других мифологических песен, возможно, даже позже традиционных обрядовых причитаний-сарынов. Сильный отпечаток наложила на их содержание и всю систему художественных средств временами наступающая и отступающая языческая идеология, поборники мировоззрения которой допускали абсолютную свободу фантазии своих мыслей и поэтического искусства.

По жанровой поэтике, своеобразие художественно-изобразительных средств они ничем не отличаются от сарынов. Однако наблюдается кое-какое различие в их композиции. Оно состоит в том, что традиционные сарыны имеют общий зачин и концовку, трудно отличить в них друг от друга и их внутреннее содержание, тогда как в мифологических причитаниях каждая песня имеет свой зачин и концовку, свое содержание и сюжетную ситуацию. Это свидетельствует о склонности народа к фантазии, мыслить абстрактными художественно-эстетическими принципами, ибо, как заметил А. Н. Веселовский, «условия художественности — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности»⁹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. С. 68.

² Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М., 1982. С. 129.

³ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 136.

⁴ Пропп В. Я. Указ. раб. С. 74.

- ⁵ Къарачай халкъ джырла. М., 1969. С. 122.
- ⁶ Там же. С. 123.
- ⁷ Там же. С. 123.
- ⁸ Там же. С. 123.
- ⁹ Там же. С. 122.
- ¹⁰ Мартынова А. Н. Опыт классификации русских колыбельных песен // Советская этнография. М., 1974. № 4. С. 102.
- ¹¹ Толгуров З. Х. Движение балкарской поэзии. Нальчик, 1984. С. 33.
- ¹² Баласагунский Юсуф. Благодатное знание. М.: Наука, 1983.
- ¹³ Михайлов А. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, С. 59.
- ¹⁴ Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев. Сост. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1988. С. 249. На балк. яз.
- ¹⁵ Там же. С. 190.
- ¹⁶ Мартынова А. Н. Вариативность колыбельных песен // Традиции русского фольклора. М., 1986. С. 129.
- ¹⁷ Налоев З. М. Адыги // Семейно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1985. С. 81.
- ¹⁸ Мартынова А. Н. Опыт классификации русских колыбельных песен // Советская этнография. № 4. С. 108.
- ¹⁹ Архив КБНИИ. Фольклорный фонд, ед. хр. 13, дело № 5.
- ²⁰ Абакарова Ф. З. Соотношение национальных и общих элементов в дагестанских и северокавказских колыбельных песнях с трудовой тематикой // Дагестанский фольклор во взаимосвязях с поэтическим фольклором. Махачкала, 1985. С. 70.
- ²¹ Народное поэтическое творчество. С. 251.
- ²² Там же. С. 250.
- ²³ Там же. С. 251.
- ²⁴ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.
- ²⁵ Мальцев Г. И. Традиционные формулы необрядовой лирики // Русский фольклор. XXI. Л.: Наука, 1981. С. 14.
- ²⁶ Мартынова А. М. Вариативность колыбельных песен // Традиции русского фольклора. М., 1986. С. 128.
- ²⁷ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.
- ²⁸ Народное поэтическое творчество. С. 257.
- ²⁹ Далгат У. Б. Литература и фольклор. М.: Наука, 1981. С. 54.
- ³⁰ Потапов Л. П. Мифы алтая-сайанских народов как исторический источник // Вопросы археологии и этнографии Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1983. С. 102.
- ³¹ Аникин В. П. Традиции русского фольклора // Традиции русского фольклора. М., 1986. С. 22.
- ³² Народное поэтическое творчество... С. 263.
- ³³ Еремина В. И. Ритуал и фольклор // Традиции русского фольклора. М., 1986. С. 22.
- ³⁴ Кулиев К. Джусойты Н. Песни народов гор и степей Кавказа // Песни народов Северного Кавказа. Л., 1976. С. 39—40.
- ³⁵ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Кулиев К. Так растет и дерево. М., С. 288.
- ³⁸ Ортабаева Р. А.-К. Жырчы и духовная жизнь общества // Роль фольклора в формировании духовной жизни народа. Черкесск, 1986. С. 68—96.
- ³⁹ Там же. С. 85.
- ⁴⁰ Ортабаева Р. А.-К. Роль народных певцов в духовной и эстетической жизни тюркоязычных народов Кавказа // Фольклор, литература

тура и история Востока: Материалы III Всесоюзной тюркологической конференции. Ташкент, 1984. С. 310.

⁴¹ Алиева А. И. История записи и публикации фольклора балкарцев и карачаевцев в XIX — начале XX в. // Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях. Нальчик, 1983. С. 17.

⁴² Къарачай халкъ джырла. М., 1960. С. 107—108.

⁴³ Там же. С. 170.

⁴⁴ Там же. С. 170.

⁴⁵ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Ауэзов М. Собрание сочинений. М., 1975. Т. 5. С. 481—526.

⁴⁹ Там же. С. 485.

⁵⁰ Ортабаева Р. А.-К. Указ. раб. С. 309.

⁵¹ Круглов Ю. Г. Об импровизированном характере свадебных причитаний // Вопросы жанров русского фольклора. М., 1972. С. 36.

⁵² Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941. С. 173.

⁵³ Там же. С. 175.

⁵⁴ Корогло С. С. Семейная обрядность гагаузов в XIX — начале XX в. Кишинев, 1980. С. 102.

⁵⁵ Русское народное поэтическое творчество. М., 1986. С. 87.

⁵⁶ Айтматов Ч. Плаха. Алма-Ата, 1987. С. 313.

⁵⁷ Налоев З. Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978. С. 61—82.

⁵⁸ Архив КБНИИ. Балкарская фонотека, кас. 36, п. 14.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Конкка У. Табу слов и закон иносказания в карельских плачах // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 177.

⁶¹ Никифорова О. И. Восприятие метафоры // Учен. зап. 1-го Московского госуд. пед. ин-та иностр. языков. М., 1954. Т. 8. С. 302.

⁶² Архив КБНИИ. Балкарская фонотека, кас. 96, п. 15.

⁶³ Степанова А. С. Метафорический мир карельских причитаний. Л.: Наука, С. 10.

⁶⁴ Архив КБНИИ. Балкарский фольклорный фонд. Кас. 36, п. 14.

⁶⁵ Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть // Советский композитор. 1980. С. 17.

⁶⁶ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Еремина В. М. Поэтический строй русской народной лирики. М.: Наука, 1978.

⁷⁰ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же.

⁷³ Мирский В. В. Русская народная семейная песня: Автореф. канд. дис. М., 1966. С. 5.

⁷⁴ Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. М., 1974. С. 23.

⁷⁵ Круглов Ю. Г. Эпитет в свадебных причитаниях // Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980. С. 37—38.

⁷⁶ Горький М. О литературе // Разрушение личности. М., 1953. С. 49.

⁷⁷ Народное поэтическое творчество.. С. 238—240.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

- ⁸¹ Там же.
- ⁸² Там же.
- ⁸³ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.
- ⁸⁴ Там же.
- ⁸⁵ Там же.
- ⁸⁶ Песни народов Северного Кавказа / Составители: К. Кулиев, Н. Джусойты. М., 1976. С. 199—200.
- ⁸⁷ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.
- ⁸⁸ Там же.
- ⁸⁹ Там же.
- ⁹⁰ Там же.
- ⁹¹ Алиева А. И., Астафьева Л. А., Гацак В. М. (руководитель работы), Кирдан Б. П., Пухов И. В. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор. Поэтическая система. М.: Наука, 1977. С. 101.
- ⁹² Там же. С. 103.
- ⁹³ Фрезер Джеймс Джордж. Золотая ветвь. М., 1984. С. 308.
- ⁹⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 291.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ

В данном разделе монографии будут рассматриваться такие важнейшие вопросы поэтики балкаро-карачаевской обрядовой поэзии, как сюжет, композиция и национальные особенности широко распространенных жанрообразующих художественно-изобразительных средств — метафоры, эпитета, повтора, параллелизма, зачина, антитезы и т. д. Мы ставим главной своей целью с наибольшей полнотой раскрыть проблемы жанровой поэтики обрядовых песен, национальное своеобразие устоявшихся в традиции художественно-поэтических формул, выражающих основные методологические принципы поэтики — художественное отношение песни к действительности.

При работе над главой, наряду с текстами обрядово-мифологической поэзии, мы пользовались материалами и обрядовой лирической песни, так как проблема, связанная с ее изучением, до сих пор остается наименее исследованной.

В качестве сравнительного материала при необходимости мы иногда привлекали тексты необрядовой песенной лирики. Без этого невозможно было раскрыть генетическую связь художественно-поэтической системы обрядовой и необрядовой лирики, жанровую и функциональную близость обрядовых и необрядовых плачей, бытовых любовных песен — ийнаров и традиционных лирических любовных айтышей — состязаний, особенности сюжета и композиции в указанных песнях, чему мы придаем большое значение в своем исследовании.

Здесь будет уместно привести мнение фольклориста Г. И. Мальцева о теснейшей эстетической и функциональной взаимосвязи обрядовой и необрядовой лирики: «Необходимо подчеркнуть, что необрядовая лирика свободна от обряда, но не от обрядового значения. И ее жанровая поэтическая содержательность, вполне автономная, есть результат сложного процесса перекодировки и трансформации значений из различных сфер общесовременной и этнической традиций»¹.

Свои суждения по этой проблеме высказал и С. Г. Ла-

зутин, который не одно десятилетие работал над проблемами жанра и поэтики народной лирической песни: «Случаи отделения обрядовых песен от лирических, выделение их в особый род поэзии не имеют убедительной научной аргументации. Главное назначение обрядовых, как и необрядовых лирических песен — не отражение каких-то жизненных событий, а передача всевозможных мыслей, чувств и настроений»².

Собранный и систематизированный материал по песенной культуре карачаево-балкарского народа дает нам основание полагать, что как вообще по типологическим понятиям, так и по особенностям жанровых принципов в карачаево-балкарской народной лирике существуют две группы песен: песни с элементами сюжета (сюжетной ситуацией) и бессюжетные песни.

Песни с сюжетной ситуацией в обрядовой лирике в основном встречаются в причитаниях — сарынах, где превалируют мифологические мотивы, и в колыбельных песнях. Реже — в традиционных сарынах, обрядовых сатирических «Сандыракъ» и айтышах. В необрядовых лирических песнях более отчетливо сюжетная ситуация выделяется в песнях-гореваниях кюй и любовных песнях — сюймеклик жырла. В других видах необрядовой народной лирики, ийнарах и сатирических песнях, она почти отсутствует. Исключение составляют сочиненные в Карачаево второй половине XIX в. сатирические песни «Солман» и «Жёрме», в которых отчетливо прослеживаются присущие песням слаборазвитые элементы сюжетности.

Проблема сюжетности в лирической поэзии долгое время вызывала различные суждения среди ученых. На эту тему известными фольклористами и литературоведами написан ряд ценных работ, среди которых хотелось бы назвать труды Г. Н. Поспелова³, В. Д. Сквозникова⁴, С. Г. Лазутина⁵, Н. П. Колпаковой⁶, Н. И. Кравцова⁷, Л. А. Астафьевой-Скалбергс⁸ и других.

Почти все они сходятся во мнении, что сюжет в лирической поэзии несет в себе несколько иной оттенок, нежели в других песенно-стихотворных жанрах, например, балладах, историко-героических песнях, где обязательно присутствует конфликт, развитие действия и развязка. «В народной песенной лирике имеется огромное количество песен, в которых фактически совсем нет развития действия, нет поступков персонажей, а дается только сюжетная ситуация»⁹, — замечает Н. П. Колпакова. Интересную мысль высказывает и Н. И. Кравцов: «В бытовых лирических песнях (любовных и семейных) всегда есть

элементы сюжетности, но сюжета со всеми обычными для него ступенями развития действия нет; есть лишь эпизод или (еще чаще) сюжетная ситуация.

Композиционная роль сюжетности в лирической песне весьма велика, несмотря на явную в этом жанре ослабленность сюжетности»¹⁰.

Весьма аргументированно высказывается по этой проблеме и В. П. Аникин, мнение которого мы никак не могли обойти стороной: «Сюжетная ситуация в песне получила обобщенный характер именно вследствие своей свободы от изображения подробностей и тех конкретных действий, которые породили песенно-сюжетную ситуацию. Свойства сюжетных ситуаций в песнях зависят от жанрового назначения народной лирики передать в обобщенном виде чувство так, чтобы каждый мог его принять за выражение и своего сходного переживания»¹¹.

Изучение доступного нам научного материала по караево-балкарской народной лирике, классификация ее национальных внутрижанровых особенностей, своеобразие ее поэтики, как системы художественно-изобразительных и выразительных средств, позволяет нам сделать сравнительный анализ текстов обрядовых причитаний — сарынов и необрядовых песен-плачей кюй. Это даст нам более ясную картину проблемы сюжетности и композиции, преемственности одного вида песен в другой, покажет преемственность и взаимосвязь художественно-поэтического языка этих песен. И не только их, но и близких по жанру и тематике других песен караево-балкарской народной лирики, о которых мы говорили выше.

Работа над многими текстами обрядовых причитаний — сарынов показывает, что они бессюжетны. Среди них почти невозможно найти песни с сюжетной ситуацией. Редко встречаются и тексты, в которых присутствовали бы ярко выраженные элементы нескольких сюжетных звеньев. Сюжетность в них как бы растворяется в тексте конкретного причитания, бессюжетный повествовательный элемент часто выражается лексическим параллелизмом, метафорическими выражениями и апострофой.

«Импровизация — момент индивидуального творчества выступает особенно ярко при описании реальных событий и обстоятельств, связанных со смертью. Следует отметить, что именно повествование о реальных трагических событиях вызывает особенно сильный прилив горестных чувств, которые в этот момент достигают наивысшего накала. Состояние эмоционального напряжения позволяет исполнителю выбирать чрезвычайно точные и яркие изо-

бразительные средства...»¹², — замечает М. Б. Руденко, исследуя похоронные обрядовые причитания курдов.

Бессюжетные причитания следует отнести к наиболее ранним, устоявшимся в композиционном и художественно-поэтическом отношении видам обрядовой народной лирики. Трудно бывает догадаться, кому они посвящены, не поняв каждый конкретный случай трагедии, каждое событие похоронного обряда. Потому они кажутся часто схожими и однотипными.

В песнях-причитаниях разработаны своеобразные элементы фольклорной поэтики: устойчивые словосочетания, отдельные поэтические формулы и художественные представления, употребление которых обусловлено и подчинено традиционным законам жанра.

Но в зависимости от поэтической одаренности исполнительницы, в традиционные схемы импровизации вводились, не нарушая в целом каноны традиционной поэтики, новые поэтические формулы, привнесение которых создавало новый тип текста — причитаний.

Здесь мы считаем необходимым внести ясность в само понятие традиции как художественно-эстетической категории. Специальную работу посвятил этой проблеме В. П. Аникин, который, в частности, пишет: «Традиции — это всегда выраженное в идеях, образах, мотивах, сюжетах, стиле конкретное единство, представляющее в известном многообразии вариации»¹³, — с чем согласны и мы. Однако надо добавить, что у каждого народа есть свойственные ее поэтической культуре национально-художественные формы традиции, которые исторически складывались и эволюционировали веками.

Рассмотрим по стадияльному признаку некоторые сарыны-причитания.

Мы располагаем несколькими текстами, которые записал собиратель карачаево-балкарского фольклора Сагид Шахмурзаев. Судя по содержанию, их исполняли при обряде оплакивания утонувших или умерших от удара молнией людей. На наш взгляд, они передают художественно-поэтические традиции наиболее древних причитаний. Один из текстов, который состоит из двадцати стихотворных строк, разбивается на пять разнострочных строф. Он является монологом матери по утонувшему сыну.

Здесь трудно уловить что-либо из сюжетных звеньев, если не говорить о том, что во всех случаях зачином служит обращение к языческим богам. Пожалуй, это устоявшийся прием в подобных песнях. Указанная песня состоит из трех основных лирических микросюжетных повест-

вований. В первой части мать утонувшего упрекает Суу Анасы — Мать Воды — Донметтира за злодеяние, совершенное ею:

Суу Анасы — Донметтир,
Алып сени чалпытды.
Къара аума кёзлеринге жабышып,
Чиран суугъа сени чакъыртды.

Мать воды, Донметтир,
Сделала тебя беспомощным.
Черная тень затуманила твои глаза,
К ледниковой реке она тебя позвала.

Словосочетания «къара аума» — «черная тень» и «сени чакъыртды» — «тебя позвала» являются метафорическими иносказательными формулами, обозначающими в первом случае «ты перестал видеть», во втором «тебя заставила войти в воду».

Следующим повествовательным элементом в песне служит ряд поэтических формул, выполняющих роль бессюжетных звеньев, которые наделены мифологическими и метафорическими формулами. В них случившееся несчастье плакальщица видит не только в действиях Матери Воды, но и в проклятиях серого и черного воронов.

Ала къаргъа, аман къаргъап бир кюнде,
Тейри уруп, суу ташлагъа атханды,
Къара къаргъа къонду эшик башынга,
Къара къанла жауду жашагъан юй ташынга¹⁵.

Пятнистый ворон жестоко проклял тебя однажды,
Богиня (воды) ударом тебя свалила в реку.
Черный ворон сел над твоей дверью,
Черная кровь капала над твоей саклей.

Мифологические образы древнетюркского языческого культа Черный и Серый Вороны не случайно нашли место в данном тексте. Присутствующий как один из мифологических образов в карачаево-балкарской обрядово-мифологической поэзии и богатырском нартском эпосе Къара Къаргъа (что в интерференции звучит: Черный Ворон) в данном тексте теряет свои мифологические функции и обретает художественно-поэтические. Перед нами типичный пример поэтической формулы превращения, переломного момента перехода от мифологического способа мышления к метафорическому. Постараемся сделать

небольшой научный экскурс в эволюционный процесс по данной проблеме.

Исследователь мифологии сибирских тюрков Н. А. Алексеев¹⁶ в своей монографии не раз обращает внимание на глубокий след культа Черного Ворона в мышлении народов данного региона. «Ворон в мифологии тюрков может нести в клюве души людей»¹⁷, — замечает Л. П. Потапов. «Связь образа черного ворона со смертью может быть доказана многочисленными примерами...»,¹⁸ — пишет Ф. Урманчеев в своей проблемной статье о тюркской мифологии.

В предлагаемом тексте грозный мифологический персонаж карачаево-балкарской мифологии Черный Ворон вследствие последовательного стадийного художественно-эстетического преломления в мышлении людей, потеряв свои древние, мифологические функции, превращается в метафорический образ.

Сложная метафорическая формула «Къара къаргъа къонду эшик башынга» — «Черный ворон сел над твоей дверью» выражает в отвлеченном, метафорическом значении смысловое понятие «Несчастье грозило твоей семье». Другая формула «Къара къанла жауду жашагъан юй ташынга» — «Черная кровь капала над твоей саклей» на эвфемистическом иносказательном языке означает «Несчастье пришло в твою саклю». Правда, в сложных конструкциях языка трудно удастся сконструировать точные метафорические формулы, хотя мы и старались максимально использовать свои возможности, чтобы передать те или иные опосредованные выражения. Отойдя на время от данного текста, перейдем к анализу художественно-поэтических образов других песен, связанных с культом черного ворона. Рассмотрим два контекста, представляющих, по всей видимости, варианты одной и той же песни. Очевидно, в них отразилась трагедия, связанная со свирепствовавшей в XVII и XVIII вв. в Чегемском ущелье холерой, которая унесла жизнь значительного количества людей:

Къара къаргъа эл башына къонганды,
Он бармагъын элибизге салганды.
Адам къалмай дырын болуп жатады,
Мутхуз тангла дорбунлада атады¹⁹.

Черный ворон сел над селом.
Десять пальцев на наше село наложил.

Люди все скошенной травой лежат,
Мрачное утро в пещерах рассветало.

Вторая запись звучит следующим образом:

Къара къаргъа Чегем элге къоннганды,
Он бармагъын Чегем элге салгъанды.
Дырын болуп жатадыла юйлери,
Дорбунладан чыгъады, сыйытлары, кюйлери ²⁰.

Черный ворон сел над селом Чегем,
Десять пальцев на село Чегем наложил.
Скошенной травой лежат в нем семьи,
В пещерах раздаются их вопли и плачи.

Почти все стихи текстов строятся на иносказательных поэтических формулах, что связано с определяющей доминантной ролью словосочетания «къара къаргъа» — «черный ворон». Вокруг данного детерминанта, выступающего в роли основного смысловнесущего ядра произведения, группируются остальные сюжетно-композиционные микроситуации. Попробуем в них разобраться. В обрядовой песенной поэтике формула «къара къаргъа эл башына къоннганды» — «черный ворон сел над селом» в иносказательном смысле выражает понятие «следует ждать чего-то недоброго». В последующих строках идет непосредственное раскрытие содержательных элементов поэтического контекста. Языковое идиоматическое выражение «он бармагъын салгъан» — «десять пальцев наложил» в исследуемых контекстах воплощается в метафорическую обрядовую формулу, смысл которой «пристал с необыкновенной жестокостью». Распространенная фразеологическая конструкция «дырын болуп жатхан» — «лежать скошенной травой» в иносказательном метафорическом смысле означает «люди все разом мертвыми стали». Последняя строка четверостишия «мудхуз тангла дорбунлада атады» — «мрачное утро в пещерах рассветало» в первом случае иносказательно выражает понятие «люди, покинув дома, в пещерах прячутся», а во втором «дорбунладан чыгъады сыйытлары, кюйлери» — «в пещерах прятались и там причитали по своим умершим в селе».

Помимо предвестника смерти, большой беды для общины, в обрядовых песнях черный ворон наделен и свойством распространителя страшных заболеваний, что подтверждается данной строфой:

Къара къаргъа ачы къаргъап учханды,
Элибизге аман ёлет жайгъанды.
Къара тамчы тамды элибизни башына.
Къара кюнле келди жашагъан ташыбызгъа ²¹.

Черный ворон, зло прокляв, взлетел,
На село наше погибель наслал.
Черная капель закапала над селом,
Черные дни пришли в наши каменные

жилища.

Метафорические эпитеты «къара тамчы» — «черная капель» и «къара кюнле» — «черные дни», выражающие индоевропейское смысловое значение «страшное заболевание» и «неисчислимы страдания», порождены опять-таки денотативной формулой «къара къаргъа» — «черный ворон», являющейся главным художественно-поэтическим элементом в подобного рода текстах. Это объясняется, с одной стороны, глубоким укоренением данного образа в памяти людей, с другой — умелым использованием певцами-язычниками позднейших мировоззренческих изменений и использовании их в обрядовых песнях. Близкое к балкаро-карачаевским причитаниям типологическое явление наблюдается и в песенном фольклоре других народов. «Причитание, будучи видом не только обрядовой, но и лирической поэзии, по логике вещей должно было бы сохранить символическое звучание таких распространенных образов, как, скажем, черный ворон...», ²² — пишет В. И. Еремина.

В завершающе части рассматриваемой песни повествовательный сюжетный элемент как бы растворяется в ряде поэтических формул причитаний, монологических упреков и гореваний, в которых довольно четко сохраняются «остаточные моменты мифологического строя мысли в народной лирике» ²³:

Сарын эте, сарнай блай къалгъанбыз.
Суу тубюнден къармакъ бла алгъанбыз.
Сен бараса Жер Тейриге ал болуп,
Жер Тейриге жиламымы айтырса.
Мен, ананг, жилийма, аман таралып,
Кюнюм къалды къаппа-къара къаралып ²⁴.

Совершая оплакивание, оплакивая, мы остались.
Из воды баграми мы тебя вытащили.
Ты идешь к Богу Земли мертвым,
Передай Богу Земли о моем горе.
Я, твоя мать, страдаю, оплакивая тебя,
Мой день почернел, стал черным-пречерным.

Формулы-причитания «оплакивая, остались» и «из воды вытащили» передают лишь внутренний мир плакальщицы, но не какие-то сюжетные звенья. Мать утонувшего хочет, чтобы об ее страданиях знал Бог Земли. Не исключена возможность, что данная мифологическая формула самовыражения была привнесена в причитание, чтобы усилить мифологические мотивы в песне. Метафорическая формула «Мой день почернел, стал черным-пречерным» передает эмоциональное состояние: «я горя полна».

Следующий текст из этого цикла — «Элия уруп ёлгенде айтылгъан сарын» — «Причитание, исполняемое при смерти от удара молнии». Как и в предыдущей песне, зачином в ней служит воспевание силы и могущества одного из языческих покровителей. В данном случае Кёк Тейри — Бога Неба:

Кёк Тейриси от таягъын ийгенди,
Келип санга от таягъы тийгенди²⁵.

Бог неба послал тебе огненную палку,
Подойдя к тебе, поразила огненная палка.

На иносказательном метафорическом языке словосочетание «от таякъ» — «огненная палка» употребляется в значении «молния». Дальше в поэтической строке

Нарт санларынг къаралгъанды, кюйгенди²⁶.

Твой нартский стан почернел, обуглился,—

метафорический эпитет «нарт санларынг» — «твой нартский стан» иносказательно выражает понятие «твое могучее тело». Последующие строки прямо-таки полны различных поэтических формул: перед нами параллелизм, антитеза, метафора, выражающие богатую фантазию народа, его способность глубоко и образно мыслить художественно-эстетическими категориями:

Кёк Тейриси сени зриши кёргенди,
Жер Тейриси сени ариу кёргенди²⁷.

Бог Неба на тебя смотрел злыми глазами,
Бог Земли на тебя смотрел добрыми глазами.

В целом в песне отсутствуют ярко выраженные сюжетные элементы. Только в конце текста наблюдается одно

из сюжетных звеньев — развязка, в которой отражены этнографические ритуалы, имеющие место в период похорон после удара молнии:

Ой, саранча, саранча,
Саранчагъа келгенбиз.
Гюрен туруп, сени обанга баш уруп,
Юйюбюзге кетебиз²⁸.

Ой, саранча *, саранча,
К (обряду) саранча мы пришли.
Став кругом, поклонившись твоей могиле,
Уходим мы домой.

В прошлом, когда хоронили убитого молнией, община устраивала, по преданиям, особые ритуалы: вокруг убитого или над его могилой танцевали, пели песни, в которых выражали свое отношение к Кёк Тейри — Богу Неба. Ритуал, очевидно, носил синкретический характер. Данный текст, на наш взгляд, является интересным источником для поэтического размышления. Изначальное автологическое значение слов «баш» — «голова» и «ур», «уруп» — «поклон», слившись вместе, — образовали распространенное фразеологическое выражение «баш уруп» — «склонив голову» или «поклонившись». В данном художественном контексте же оно выполняет роль метафорического выражения «свершили обряд».

Сюжетная ситуация имеет более развитые формы в цикле сарынов, где объектами причитаний являются звери и мифологические покровители. В этих песнях называется причина смерти, дается объяснение отдельным событиям эпизодам, которые вели к трагедии. В некоторых текстах, например «Плаче медведицы», в присущей лирическим песням слабой форме наблюдается своеобразное сюжетное действие — конфликт, правда, отражающий внутренний мир лирического героя. В данном тексте налицо несколько сюжетных ситуаций, благодаря чему обеспечивается последовательное развитие действия: а) двух ее медвежат унесла вода; б) размышление о том, почему она пришла в местечко Суулу Кьол; в) новая ситуация, выраженная двучастной композицией, в которой в первом случае передается монолог матери, а во втором — монолог медвежат, что они были обмануты Суу Анасы — Матерью Воды.

* Саранча — языческий круговой танец.

Как отмечено выше, в традиционных сарынах-причитаниях редко встречаются тексты с сюжетной ситуацией. Они в основном бессюжетны, повествуют об отдельных моментах и эпизодах. Это присуще почти всем песням-причитаниям. Размеры их, как и сюжетные эпизоды, совершенно разные, что подтверждают слова В. Я. Проппа: «...двух одинаковых плачей нет и быть не может и вариантов плачи не имеют»²⁹, хотя внутренне они и близки друг другу.

Изучение сюжетных эпизодов подтверждает, что в песнях-причитаниях в основном преобладает устойчивая группа художественно-повествовательных сюжетных формул, которые в контексте применяются в зависимости от конкретной ситуации, конкретного случая или трагедии. В них, как правило, учитываются возрастные, семейные, социальные и родственные аспекты, а также обстоятельства смерти. Это такие формулы-причитания, которые являются типичными для большинства карачаево-балкарских обрядовых лирических причитаний, как «сабийлеринг орамгъа тѣгюлдюле» — «дети остались сиротами»; «чигинжибиз аугъанды» — «опора наша рухнула»; «къара къанла жаугъанды» — «несчастье нас постигло», «жан береседуниягъа термиле» — «в муках расстаешься с этим миром»; «жарыкъ кюнле битдиле» — «радостные дни остались позади»; «энди тонунгу ким киер?» — «кто теперь будет надевать твою шубу?»; «энди сени къайдан кѣрейим?» — «теперь где я тебя увижу?»; «жарыкъ жулдузум батханды» — «погасла моя яркая звезда»; «чапхан атынгы арытхан» — «достойный всадник своего коня»; «эгечлеринги жилиятхан» — «сестер заставляющий рыдать»; «жазыкъ анангы сарнатхан» — «мать свою заставляющий причитать»; «чапракъсыз тереклей къалдыкъ» — «мы остались, словно дерево без листьев»; «жууукълары ючюн жан берген» — «ради родственников душу отдавал»; «санга жилийма, жарлы» — «тебя оплакиваю, несчастная»; «сен, факъыр, къайры кирдинг?» — «ты, несчастная, где очутилась?»; «оу, сенден алгъа ёлейим» — «оу, чтобы я раньше тебя бы умерла»; «не мадар этейим?» — «что же мне делать?»; «оу, шау эте къалгъанма» — «я осталась рыдая»; «жарыкъ дуниям батханды» — «светлая жизнь моя погасла»; «къайры къачайым, къайры батайым?» — «куда мне бежать, где мне прятаться?»; «къалай тийди санга бу ауруу?» — «как это болезнь пристала к тебе?»; «арбазын мудах этген» — «двор свой сделал грустным»; «энди башымы кимге салайым?» — «теперь на кого мне опереться».

ся?», которые отражают мгновенный порыв души, боль сердца.

Размышляя о своеобразии фольклорных текстов в системе художественного мышления вообще, известный ученый У. Б. Далгат пишет, что им свойственны «устойчивая традиционность и нормативность поэтических понятий, стереотипия образности художественного языка (тропов и фигур), постоянство сюжетно-поэтических ситуаций и общих мест, отсутствие так называемого тезауруса, т. е. эстетического разнообразия способов выражения одной и той же мысли (т. е. эквивалентности смыслов), являющегося достоянием литературы»³⁰. Эти слова довольно точно передают сложившуюся веками народную традицию мыслить устойчивыми и своеобразными художественно-поэтическими категориями.

Продолжая данную тему, хотим заметить, что в большинстве своем колыбельные песни также бессюжетны, многотемны и разнообразны по содержанию. Сюжетная ситуация же наблюдается в позднесочиненных текстах, на которые оказала влияние поэтика письменной литературы. Хорошо владея приемами устного поэтического стиха и опираясь на традиции письменной поэзии, их сочинители иногда создают поистине высокохудожественные произведения, напоминающие произведения письменной литературы. Мотивы и сюжеты колыбельных песен создаются благодаря наиболее устойчивым традиционным художественно-поэтическим формулам убаюкивания, исключительно присущим особенностям поэтики, содержания и формы музыкального исполнения этих песен. С течением времени колыбельные песни несколько эволюционировали и трудно в них проследить генезис мотивов и сюжетных повествований. Конечно, необходимы серьезные исследования, чтобы разобраться в основе традиционных мотивов колыбельных песен. В этом нам помогут устойчивые формулы убаюкивания, составляющие основное художественно-поэтическое ядро колыбельных песен. Правда, мы не ставим своей целью как-то дифференцировать их по историко-этнографическому и стадильному признакам.

Такими устойчивыми художественно-поэтическими формулами убаюкивания, которые как бы определяют основной композиционный фон и часто переходят из текста в текст в карачаево-балкарской песенной культуре, как показало исследование нескольких десятков песен, являются: «бёлляу, бёлляу, бёлейим» — «бёлляу, бёлляу, запеленаю тебя»; «сенден алгъын ёлейим» — «да помру

я раньше тебя»; «сау кьутулгъун бешикден» — «живым-здоровым покинь колыбель»; «тенглеринге кёл этгин» — «чтобы подбадривал друзей»; «буулань терилеринден кьош этгин» — «чтобы кошары ты строил из оленьих шкур»; «ана жүрекдени бош этгин» — «чтобы материнские сердца успокаивал»; «жылкылада хора тайчыгъын» — «в табуне у тебя пестрый жеребенок»; «кьартлагъа кьуйрукъ кьапдыргъын» — «чтобы стариков ты курдюками угощал»; «жарлылагъа, жашым, сен а жарагъын» — «чтобы бедным, мой сын, ты помогал»; «татлы жукъла» — «сладко спи»; «аллахдан игилик келип кьууангын» — «чтобы радовался посланному богом хорошему»; «жюз жылланы жаша, балам» — «сотни лет живи, дитя мое»; «тогъуз уланлы бол, балам» — «чтобы было у тебя девять сыновей, дитя мое»; «жыйында айтылгъын» — «чтобы ты прославился»; «кертичиге саналгъын» — «чтобы честным тебя считали»; «бешик бауунг — сары алтын» — «перевязь твоя на колыбели из золота»; «сабанларынг саргъалсын» — «чтобы нивы твои поспели»; «жолунг ёр болсун» — «чтобы дорога (жизни) была тернистой»; «ушкогунга бау салгъын» — «чтобы наготове было твое ружье»; «ананг суйгенча айныгъын» — «чтобы ты стал на ноги, как этого бы хотела мать твоя»; сени бермем келген ёлетге» — «я тебя не отдам смерти»; «чабып келсин тенглери бла эшикден» — «чтобы с друзьями прибежал домой»; «сени суймеген аман жилиясын» — «чтобы рыдал тебя не любящий»; «алгъын ариу келинчик» — «чтобы женился на красивой невестке»; «жилямасын анасы» — «чтобы мать его не причитала»; «бир азаплыкъ жетмесин» — «чтобы ты никогда не страдал»; «кьабагъында алтын терек орналсын» — «чтобы золотое дерево росло у тебя во дворе»; «хайырынгы кёрейим» — «чтобы я видела от тебя пользу»; «базыкъ юй болгъун» — «чтобы зажиточным семьянином стал»; «сен аурумагъын, ёлмегин» — «чтобы ты не болел, не умер»; «кьыйынлыкъла кёрмегин» — «чтобы ты не страдал»; «кертичи болсун тенглеринг» — «чтобы друзья были верными»; «башынгдан иги кьаргъа кьычырсын» — «чтобы над тобой прокаркал добрый ворон»; «кьуууанч бла чыкъгъын жайлыкъгъа» — «радостным выходи на пастбища»; «ариу балачыкъ» — «красивое дитя»; «оюлмасын кьаласы» — «чтобы не развалилась твоя крепость» (иносказательно: «чтобы у тебя не умерли родители»); «кьазан кьайнатхан» — «чтобы казаны у тебя кипели»; «болсун жанынг бир Тейриге аманат» — «чтобы душу твою оберегал Тейри»; «татлы жукъла» — «сладко спи»; «бал ашасын тамагъын» — «чтобы ты медом питал».

ся»; «кенг жайылсын кьабагъынг» — «чтобы широко распахнулись твои ворота» (иносказательно: «чтобы имел много потомков»); «жукъла, кийик улагъым» — «спи, мой горный козленок»; «жюрегими инжиси» — «жемчужина моего сердца»; «нюр жаухардан чырагъым» — «блеск ясных лучей»; «малынг кѣп болсун» — «чтобы у тебя было много скота»; «юйюнг къонакъдан толсун» — «чтобы было много гостей»; «элледе суюсюнле» — «чтобы община тебя любила» и т. д.

Хотим заметить, что иносказательные метафорические выражения доставляют нам большую трудность в переводе данных художественных формул, так как без контекста не всегда возможно передать метафорический смысл.

Проблема изучения художественно-поэтических формул — одно из интересных явлений в народной песенной культуре. В широком смысле эта тема до сих пор не нашла своего места в фольклористике, если не считать работу Г. И. Мальцева³¹, в которой автору удалось сделать убедительный научно-теоретический анализ данной проблемы. Исследование показало, что художественные формулы передают функциональные, художественные и лексические особенности конкретного жанра, который они представляют, т. е. каждый жанр обладает присущими его художественным особенностям традиционными формулами. Исследователь верно подмечает, что формулы народной лирики представляют «различные художественные стереотипы, оформляющие ситуации, образы персонажей, их чувства, характеристики, речи и т. д., вплоть до мельчайших стилистических деталей. Эти формулы... не связанные с определенным сюжетом и лежащие в основе всего репертуара традиционных песен, наглядно выявляют такую эстетическую закономерность народной лирики, как художественный канон. Само наличие в разных песнях повторяющихся элементов (от одного слова до целой группы стихов) является фактом очевидным и не требующим никаких доказательств. Но этот факт нуждается в научном объяснении, в специальном анализе»³². Традиционные формулы в карачаево-балкарской обрядовой лирике часто выражаются словосочетаниями, постоянными эпитетами, архаической лексикой, метафорами и сравнениями. Каждому жанру присущ свойственный его эстетическому принципу устойчивый канонический художественный знак, отвечающий особенностям жанровой поэтики определенной группы песен. Например, в колыбельных песнях большое место занимает уменьшительно-ласка-

тельная лексика, тогда как в песнях-причитаниях преобладают метафорические эпитеты. В обрядовых сатирических песнях роль художественного канона выполняет соответствующая поэтическая лексика, личные имена и отдельные эпизоды, вызывающие смех. Заканчивая суждения о роли и особенностях традиционных формул, хочется привести мысли Г. И. Мальцева о том, что «с одной стороны, входя в словесную ткань текста, формула является его интегральной частью, его композиционным компонентом, элементом поэтики текста. С другой стороны, формула есть базовый элемент традиции, категория ее поэтики, не связанная по самой своей природе непосредственно ни с одним конкретным текстом... Она находится на пересечении традиции и текста. Это определяет ее функциональный статус. В силу своей двойной отнесенности формула является посредником между традицией и текстом как двумя сопрягаемыми реальностями. Формулы — это элементы, в которых традиция находит свое наиболее полное воплощение, поэтому, входя в текст песни, формула подключает песню к традиции»³³.

Как отмечено выше, такие обрядовые лирические песни, как сатирические «Сандракъ», «Боз алаша», «Голлу», являются бессюжетными. В них невозможно обнаружить какую-либо сюжетную ситуацию. В содержании этих песен скорее всего преобладают эпизодические микросюжетные повествования, которые очень к месту в этих песнях. Так, в группе песен «Сандракъ» в двенадцати поэтических строках наблюдается несколько сюжетных повествовательных элементов, которые никак нельзя объединить в одно какое-то сюжетное звено или ситуацию. Рассмотрим небольшой поэтический текст из песни «Сандракъ»:

Ой, сандракъ, сандракъ,
Сандракъны санайым.
Къуууанчынга барайым,
Сейиринге къарайым.
Индирисни Махайы,
Бош сасытад хахайы.
Ол Махайын махайлай,
Сыртха чыгып хахайлай.
Билеклеринг булгъана,
Этеклеринг чулгъана,
Аякъларынг абына,
Башынг жерге жабына? ³⁴

Ой, сандрак, сандрак,
Юмор в сандраке я посчитаю.
Пойду на твоё веселье.
Посмотрю на все удивительное.
Сын Индириса — Махай
Напрасно громко кричит.
Он (Индирис) громко повторяет
имя Махая.
Поднявшись в гору, голосит.
Руками он машет,
Полы одежды цепляются,
Ноги спотыкаются,
Головою касается земли.

Правда, в переводе сильно теряется национальный колорит языка и с трудом улавливается юмор. Продолжая проблему сюжетности в данной песне, заметим, что после-

довательное развитие действия передается с помощью таких глаголов, как «перечислю», «пойду», «посмотрю», «кричит», «повторяет», «голосит», «машет» и т. д., которые в словосочетаниях употребляются в роли традиционных сатирических формул, переходящих из одного текста в другой.

Отсутствуют сюжетные ситуации и в песнях-состязаниях «Айтыш». Исполнение может длиться очень долго, иногда и часами, в них бесконечно повествуется о любви, идут насмешки друг над другом. Часто в них поется о достоинствах и недостатках во внешности и поведении самих исполнителей, о прошлом и настоящем, об обычаях и традициях и т. д. Но это множество сюжетных звеньев никак невозможно собрать в одну стройную сюжетную линию.

Мы кратко рассмотрели некоторые проблемы сюжетосложения в карачаево-балкарских обрядовых лирических песнях. Но перед тем как перейти к анализу других художественно-композиционных средств, хотелось бы кратко остановиться на проблеме генетической связи функционально очень близких обрядовых и необрядовых народных лирических песен.

Национальная жанрово-эстетическая природа карачаево-балкарской народной лирики говорит об очень древних ее корнях. Закономерности художественной и функциональной эволюции лирического мышления наводят на мысль, что проблема перерастания обрядовых плачей в художественном отношении на более совершенный необрядовый плач носит в развитии человеческой культуры типологический характер. Как очень древний и широко развитый лирический жанр о скорбном размышлении, «элегия развивалась из причитания, плача над умершим»³⁵, — пишет в своей монографии Л. Г. Фризман.

Делая небольшой экскурс в историческое развитие изобразительно-выразительных принципов русской народной необрядовой лирики, В. П. Аникин пишет, что «лирическая песня нашла поддержку и опору в традициях жанра, который раньше лирики пользовался прямым выражением психологического переживания. Речь идет об обрядовых причитаниях. Их влияние можно считать вторым после воздействия баллады фактором, оказавшим свое действие на самое сложение лирических песен»³⁶.

Мы уверены, что тот же самый путь художественно-культурного развития прошла и карачаево-балкарская народная песня. Если взять близкие по функциональности лирические песни: традиционные причитания — сарыи, при-

читания на мифологическую сюжетность и оторванные от обряда, но тесно связанные с ним песни — горевания кюй, есть все основания полагать, что в этой триаде наиболее древним жанром является сарын. Очевидно, долгим был процесс перерастания одного вида песен в другой. В отличие от экспромтом исполненных сарынов-причитаний, сочиненная в спокойной обстановке песня-кюй представляла большие возможности для художественного мышления. Она в основном представляла личное творение народных сказителей и отличалась яркостью сюжетных компонентов, имела конкретные персонажи и т. д.

Правдиво подметила в своем исследовании М. Б. Руденко, что «в сюжетных причитаниях, созданных, как правило, одним человеком, индивидуальное творчество выступает на первый план в отличие от бессюжетных, где импровизация сочетается с устоявшимися стандартизованными формулами — плодом творчества многих поколений — создателей и исполнителей причети»³⁷.

Изучение проблемы эволюции перерастания обрядовых причитаний в необрядовые показывает, что последние существенно отличаются количеством стихов, сюжетностью, наличием нескольких персонажей, особенностью композиции (двучастной, сложной) и т. д., что связано с законами исторической поэтики. Поэтический язык и традиционные устойчивые формулы в этих песнях весьма близки друг другу. Нам известны целые поэмы-кюй, сочиненные талантливыми, но не профессиональными караево-балкарскими певцами, ранее никогда не обращавшимися к подобной деятельности. Авторы часто называют такие поэмы «Сарынами»³⁸. Это можно объяснить тем, что нередко основные идеи текста закладывались в обряде, а спустя некоторое время авторы возвращались к нему и работали над его совершенствованием.

Рассуждая о подобных песнях-поэмах, в которых отчетливо видны сюжетные звенья, В. И. Чичеров писал: «В таких жанрах, как причеть, сюжет рождается вне прямой связи с уже существующими сюжетными схемами, а выдвигается совершившимся событием. Он традиционен только по мотивам и образам, которые волей создателя произведения переосмыслиются, включенные в повествование»³⁹.

Пронаблюдаем это на примере обрядовой песни — сарын и необрядовой — кюй, исполняющихся от имени конкретного лица, в которых отчетливо наблюдаются особенности сюжетности в подобного рода песнях. В балкаро-карачаевском песенном фольклоре широко распрост-

ранена песня «Гошаях бийчени кюйю» — «Плач-кюй княгини Гошаях». Это лирический монолог о своей горькой судьбе карачаевской княгини, жившей в середине XVII в. в верховьях Баксанского ущелья⁴⁰. Необыкновенной красоты Гошаях, согласно преданиям, в день смерти своего мужа — молодого князя Камгута Крымшамхалова — настолько искусно причитала, что смогла заставить рыдать всю общину селения Эль-Журту и других, пришедших из соседних селений на похороны людей. Спустя какое-то время, согласно канонам левирата, она выходит замуж за младшего брата Камгута, Каншаубия. История их отношений стала легендой в народе. Но и с ним пришлось ей жить недолго, о чем и поется в ее знаменитом плаче-кюй, трагедия и любовь которой тронула сердца многих народов Северного Кавказа, что подтверждается бытованием ее на кабардинском, адыгейском, абазинском и других языках народов данного региона⁴¹. Народная память донесла до нас и обрядовую песню-сарын, исполняемую от имени Гошаях и посвященную смерти ее первого мужа Камгута.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что в данном случае трудно доверяться устным преданиям об авторстве исторической Гошаях на эти тексты, хотя и исполняются они от первого лица. Скорее всего, они были созданы несколько позднее, после ее смерти, талантливыми певцами, восхищавшимися ее красотой, благородством и горевавшими вместе с ней.

Слова песни таковы:

Ушкогунгу тагъып уугъа бармазса.
Атынга минип чаришде чапмазса,
Чалгъынгы алып чалгъы чалмазса,
Сыбызгъынг бла тойда ойнамазса,
Жамычынгы кийип жортуулгъа чыкъмазса,
Жылктыла сюрюп бери аудурмазса.
Энди Басхан тары мудах болуп турмазмы?
Энди Эл-Журтуну айы, кюню къаралмазмы?
Энди кёк кырдыкла, жашил гюлле чагъарламы?
Энди тангларыбыз биз суйгенлей атарламы?
Мен ушайма сюрюуден ажашхан къангкъазгъа,
Мен ушайма уясыз къалгъан агъазгъа,
Мен ушайма сюрюуюн тапмагъан кийик улакъгъа⁴².

Взяв свое ружье, не отправишься на охоту.
Сев на своего коня, не будешь скакать на скачках.
Взяв свою косу, не будешь косить.
Свирелью своей не будешь играть на свадьбах.
Бурку свою надев, не отправишься в поход.
Табун лошадей не пригонишь сюда.

Теперь ущелье Баксана не будет ли грустить?
Теперь солнце и луна Эль-Журта не почернеют ли?
Теперь будут ли цвести зеленые травы и цветы?
Теперь для нас будет ли наступать рассвет таким,
каким бы мы хотели?
Я похожа на лебедя, отставшую от стаи.
Я похожа на ласку, оставшуюся без норы.
Я похожа на дикого козленка, не находящего свое
стадо.

В ней почти невозможно найти какие-либо сюжетные звенья или композиционные элементы. Личное переживание и внутреннее состояние души плакальщицы преобладают над остальными сюжетно-композиционными особенностями текста. Песня состоит из трех содержательных частей. В первой плакальщица говорит, что отныне покойный не будет ходить на охоту, косить сено и т. д. Во второй — родные для него ущелье и село, травы и цветы не будут ли вместе с ней горевать. В последних строках причитания она сравнивает себя со страдающими в своей стихии экзотическими животными, что говорит о позднейшем авторском вмешательстве в текст. Ибо подобный художественно-поэтической формулы мы раньше не встречали в сарынах. Мы склонны считать, что скорее это объясняется несколько поздним обращением профессиональных песнетворцев к созданию песни на основе данного события. А в устном бытовании, согласно законам песенного жанра, оно подверглось существенной трансформации. Здесь впору привести слова В. И. Ереминой: «Фольклор, как известно, расцветает часто именно тогда, когда обряд уже не бытует, забыт или забывается, поэтому всякое возведение фольклорных явлений непосредственно к обрядовой основе (по прямой линии) далеко не всегда оправдано. Фольклорный феномен может возникнуть на базе одной из трансформированных форм, и причем именно той, которая не сохранила начальный обрядовый смысл»⁴³.

Необрядовая песня «Плач-кюй княгини Гошайх» является крупным произведением с относительно развитыми сюжетными элементами, где в какой-то мере принимает участие несколько персонажей, которыми устами лирического героя дается соответствующая художественно-поэтическая характеристика и т. д. Н. П. Тульчинский называл ее даже поэмой⁴⁴.

Рассматривая генетическую связь обрядовой любовной лирической песни «Айтыш» и необрядовой лирической «Ийнар», следует заметить, что помимо функциональной близости у них много общих композиционных, художественно-поэтических формул.

В обрядовых «Айтышах» строки кратки, лаконичны, рифмы в основном перекрестны. В них могут по несколько часов петь о любви, вкрапляя и другие темы. Иногда можно объединить в одно произведение два или три «Айтыша» и представить как одно цельное произведение. Какого-то определенного сюжета в них нет, как нет и сюжетных звеньев. Это тексты, бесконечно повествующие о любви, о высоких чувствах и т. д.

Пожалуй, то же самое можно сказать и об «Ийнарах». Конечно, сочиненная вне обряда, эта песня художественно и эстетически более совершенна. Нет сомнения, что своим появлением как вид жанра любовной лирики «Ийнара» обязан «Айтышу». Тонкими нитями связаны их художественно-эстетические особенности и функционально-бытовая роль. Многие традиции «Айтыша» перешли в «Ийнара» и хорошо прижились здесь. Многие тексты «Ийнара» довольно однообразны, похожи друг на друга, что имеет место и в «Айтыше», жанре более древнем.

Определенный интерес представляет изучение функциональной и художественно-поэтической взаимосвязи обрядовых и оторванных от обряда сатирических песен. Мы постараемся кратко высказать свое мнение по этому вопросу и привести кое-какие тексты, подтверждающие наш взгляд по данной проблеме.

Нет сомнения в генетической связи группы обрядовых сатирических песен «Сандракъ», «Голлу», «Тепена» и необрядовых сатирических песен на самые разные темы.

Перерастание обрядовых песен в более совершенный необрядовый жанр происходило на протяжении значительного временного периода. Данная тема представляет сложное явление для исследования по причине того, что ее еще никто не касался в карачаево-балкарской фольклористике.

Обрядовые сатирические песни балкаро-карачаевцев в основном были связаны с праздничной и бытовой деятельностью семейной и сельской общины. «Тепена» и «Голлу» представляли обрядовые сатирические песни-пляски стариков, которые исполнялись в период массовых народных празднеств, строительства жилища, свадьбы и т. д. «Выход невесты из уллу юй (большого дома) сопровождался танцем стариков-родственников жениха у очага. Этот танец с пением назывался «Тепена»⁴⁵, — пишет балкарский этнограф Ю. Н. Асанов. Как и в большинстве обрядовых песен, в них отсутствуют какие-либо четко выраженные сюжетные и композиционные элементы. Во всех строках,

кроме завершающих, звучат песни, вызывающие смех у присутствующих. В завершающей части обеих песен отражен культ огня и семейного очага, которым балкаро-карачаевцы придавали не только магическое, но и большое жизненное значение. В песне «Голлу» это звучало так:

От жансын тѣгерекде.
От кѣрюнсюн отоуда,
От кѣрюнсюн арбазда,
От кѣрюнсюн жапмада,
От кѣрюнсюн ожакъда.
От кѣрюнсюн хунада⁴⁶.

Огонь пусть будет гореть везде,
Огонь пусть будет виден во дворе,
Огонь пусть будет виден в комнате новобрачных,
Огонь пусть будет виден под навесом,
Огонь пусть будет виден над дымоходом,
Огонь пусть будет виден на каменной ограде.

В большинстве же оторванных от обряда сатирических песен наблюдается выраженная сюжетная ситуация. В них ярко прослеживаются определенные элементы композиции, что, очевидно, связано с литературным влиянием и художественно-поэтическим совершенством данного рода песен.

Мы рассмотрели некоторые вопросы сюжетности в обрядовых песнях и кратко коснулись проблем генетической взаимосвязи функционально близких обрядовых и необрядовых песен.

Переходя к анализу устойчивых художественно-поэтических средств, хотим подчеркнуть, что основной упор в нашей работе будет делаться на те композиционные элементы, которые прочно утвердились в жанровой поэтике караево-балкарской обрядовой поэзии.

Рассуждая о формах композиционного изложения, мы включили в нее несколько структурных элементов. Это — повествование, описание, монологическая и диалогическая формы изложения, что мы и постараемся рассмотреть, тесно увязывая их с текстами обрядово-мифологической поэзии. «Повествование включает в себя все моменты действия, поступки и поведение персонажей, их отношения, то есть сюжет, а если он не развернут, не имеет всех обычных его ступеней действия, то отдельные сюжетные ситуации, мотивы и эпизоды»⁴⁷. Иными словами, речь

идет о сюжетном повествовании в песнях независимо от того, в какой форме он существует. Рассмотрим отдельных его вопросов и рассмотрим одну из проблем повествовательных элементов.

Композиционный принцип цепочного построения в обрядовой лирике присущ в основном дуэтной песне «Айтыш», в которой поэтический материал построен на переходе картин, образов и отдельных эпизодов одних строф в последующие, где, по словам С. Г. Лазутина, «последний образ первой картины песни является первым образом второй картины, последний образ второй картины — первым образом третьей и т. д. Образы как бы вырастают один из другого. Каждый последующий является продолжением и конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа»⁴⁸. Приведем небольшой песенный дуэт, записанный в 1939 г. во время комплексной экспедиции КБНИИ по сбору широкого комплекса материалов по балкарскому фольклору:

Парень:

Кёкде баргъан ала къаз,
Аласын къой да бозун ал.
Анасына къарап къызын ал.
Кёкде баргъан къыртчыгъа.

Летающий на небе пятнистый гусь,
Оставь пятнистого, а выбери серую.
По матери выбери ее дочь,
Летающий в небе сокол.

Девушка:

Кёкде баргъан къыртчыгъа,
Къыртчыгъагъ тузакъ салыма.
Сен айтхан джабагъыдан а,
Санга сайлап башлыкълыкъ алыма⁴⁹.

Летающий в небе сокол,
Соколу силки я поставлю.
Из шерсти, о которой ты говоришь,
Выберу для тебя ткань для башлыка.

Подобный композиционный прием имеет место почти во всех песнях состязаниях «Айтыш», начиная с более ранних ее форм и кончая бытующими в наши дни текста-

ми. Как правило, дуэт длится довольно долго, «пока не дойдет до самого важного образа, выражающего основное содержание песни. Образы такой песни как бы вырастают один в другого. Каждый последующий образ является продолжением и как бы конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа»⁵⁰. Так, известная песня «Сазым ойнай, саз ойнай» — «Играет мой сазым, играет саз» содержит пятнадцать художественно-повествовательных сюжетных элементов. Главный ее содержательный элемент, раскрывающий взаимную любовь между юношей и девушкой, показан лишь в последней строфе песни:

Д е в у ш к а:

Багымчагым сен болуп,
Къарап турган сен болсанг.
Аллахдан ёлюм келип,
Ёлюп кетсем не этерсе?

Если ты сделаешься знахарем
И будешь пользоваться меня,
Аллах ниспошлет смерть
И я умру, что ты сделаешь?

П а р е н ь:

Аллахдан ёлюм келип,
Ёлюп кетген сен болсанг
Акъ кебининг мен болуп,
Чырмалып къалсам не этерсе? ⁵¹

Аллах ниспошлет смерть, если
И ты умрешь, вдруг.
Я превращусь в белый саван
И обернусь вокруг тебя, что ты
сделаешь?

Описание является как бы связующим, объединяющим звеном художественно-повествовательных элементов песни. Составные части текста объединяются между собой по-разному. Это прежде всего зависит от устоявшихся жанровых и художественных особенностей песни. Так, в колыбельных песнях описание совершается повествованием различных образов, видеть своего ребенка счастливым, а порой и необыкновенным, для чего иногда используются гиперболические образы. В песнях-причитаниях и кюй сю-

жетные элементы в основном повествуют о бытовой картине, о внутреннем переживании человека. Что касается песен состязаний «Айтыш» и обрядовых сатирических песен «Сандрак», «Голлу» и т. д., в них мы замечаем множество сюжетных элементов, объединенных в одну стройную поэтическую систему. Главным связующим композиционным звеном в них являются различные образы и картины из жизни сельской общины, смешные бытовые эпизоды, вопросно-ответные формы изложения, где используются иногда картины природы. «К описанию относятся картины природы (пейзаж или пейзажные зарисовки), картины быта или бытовые детали, портреты персонажей, их прямые характеристики, прямая передача внутреннего мира героя, то есть характеристика его мыслей, настроений, душевных состояний, стало быть, статические моменты»⁵², — пишет Н. И. Кравцов. Состояние внутреннего мира покойного, его нежелание быть с живым миром в магической поэзии передается (выражается) с помощью описания, характерной для поэтики древнейшей обрядово-мифологической поэзии: табуированных слов и метафорических словосочетаний. Приведем данный текст полностью:

Аулар-аулар ауларгъа,
Сохан чачдым таулагъа.
Елгенлеге къошугъуз,
Къошулмайды саулагъа.
Кирсин жылы кёрюне,
Барсын тейрисини кёрюне.
Кёмюр болсун къатында,
Ашы болсун башында⁵³.

Обозреть, обозреть, обозреть,
Посеял лук в горах.
К покойным его несите,
С живыми он не может быть.
Пусть заходит в теплую могилу,
Пусть идет к богу могилы (земли).
Пусть угля будут с ним.
Пусть пища будет с ним.

Переходя к рассмотрению таких форм композиционного изложения как монолог и диалог, хотим отметить, что к данной проблеме не раз обращались ведущие русские ученые. В карачаево-балкарской фольклористике она практически не изучалась. Такие лирические обрядовые песни, как сарын и кюй, всецело состоят из монолога лирического героя, в котором раскрывается внутренний мир, различные красочные образы о прошлых воспоминаниях,

трагические картины, тяжелые воспоминания и т. д. Песня-монолог является одной из основных форм композиционного изложения и в карачаево-балкарских колыбельных песнях. В обрядовых сатирических песнях монолог чаще выражается от третьего лица соответствующей лексикой, вызывающей смех.

Если в сарынах поэтический текст монолога носит в основном вопросительный характер, где превалирует метафорический эпитет, то в колыбельных песнях переживание лирического героя в монологе передается образными параллелизмами и сравнениями.

Большую художественно-эстетическую роль монолог, как композиционная форма изложения, играет и в необрядовой народной лирике. Такие виды песен, как кюй, ийнары, любовные песни — сүймеклик жырла, в основном строятся на монологе. Исповедь юноши своей любимой, рассказ горянки о своей тяжелой судьбе, плач девушки, выдаваемой насильно замуж, — все это вмещается в форму лирического монолога.

Песня-монолог ярка и взволнованна, в ней раскрываются самые интимные чувства, самые тонкие переживания души. В то же время в песнях-монологам размышления и раздумья человека не просто выражены вслух, а оформлены так ярко и образно, что переживания лирического героя достигают необыкновенной выразительности. Монолог чаще всего обращен к любимому человеку. Содержание песни раскрывается при помощи образов, взятых из мира человеческого бытия. Поэтические тропы почерпнуты из окружающей природы.

Во многих карачаево-балкарских лирических песнях герои обращаются также к ветру, облакам, солнцу, звездам, птицам, горным речкам, выражая в такой форме свои душевные переживания, свое горе или свою любовь.

В колыбельных, сатирических песнях и причитаниях диалогическая форма почти не встречается. В основном она имеет место в обрядовой лирической поэзии, в мифологических причитаниях и традиционной дуэтной форме исполнения «Айтыш». Диалог как композиционная форма выражения мыслей и чувств лирического героя получил заметное развитие также в необрядовой мифологической поэзии, представляющей наиболее совершенный вид устной песенной традиции балкарцев и карачаевцев.

Как и в айтышах, в ийнарах диалог происходит обычно между девушкой и юношей. Он строится на основе вопросов и ответов. Задаёт вопрос обычно тот, кто влюблен, чаще юноша. Перед слушателем в таких песнях проходит

целая галерея образов. С каждой новой строфой драматизм усиливается. Девушка как бы хочет слиться с природой, раствориться в ней. Образы строятся на параллелизмах, широко привлекается песенная символика, где поэтизируется вся окружающая природа.

Часто перед диалогом может следовать вступление, которое вводит слушателей в основное действие. За вступлением идет диалог героев, который и составляет содержание песни.

Описательная часть обычно представляет собой небольшую картину природы. Отдельные детали пейзажа, не связанные с развитием действия, лишь подчеркивают переживания лирического героя, создают настроение и служат своеобразной экспозицией.

Изображение внешности героя, описание одежды, жилища, предметов являются вспомогательными средствами для раскрытия идейно-художественного содержания песни.

Изложенное выше позволяет признать вполне справедливым заключение о том, «что отдельные принципы и приемы композиционного построения лирической песни существуют не изолированно друг от друга, а находятся в самой тесной связи. Применительно к каждому конкретному песенному тексту можно говорить только о преобладающем значении того или иного композиционного принципа, о ведущей роли тех или иных приемов построения песни»⁵⁴. Этот вывод, как мы считаем, одинаково приемлем для народной лирики всех народов мира.

Перед тем как перейти к анализу художественно-поэтических средств, обратим внимание на некоторые особенности композиции. Предметом нашего исследования будет особенность зачина в народной обрядовой поэзии. В древнем песенном фольклоре он имеет ряд внутренних особенностей, вытекающих из его жанрового своеобразия. Ряд положений по проблеме зачина мы уже коснулись, рассматривая вопросы жанра обрядово-мифологической поэзии. Здесь мы постараемся обобщить наши наблюдения.

Зачин, как один из композиционных способов и приемов, играет существенную роль в жизни обрядовой поэзии. При рассмотрении песен-состязаний «Айтыш», песен-причитаний «Сарын», колыбельных охотничьих и магических песен мы обнаружили, что каждая разновидность обрядового песенного фольклора имеет свойственный ей зачин, который в основном носит устойчивый характер. Если пронаблюдать группу обрядовых сатирических песен «Голлу», «Сандракъ», «Тепена», то заметим, что в них за-

чин в основном выражается в виде обращения. Функция зачина-обращения в основном эмоциональная, передающая чувства и настроение лирического героя.

Зачин в этих песнях начинается в зависимости от песни поэтическими строками:

Ой, сандракъ, сандракъ,
Сандракъны санайым.

Ой, сандрак, сандрак,
(Юмор) в сандраке перечислю.

Или же:

Ойра, Голлу, ой, Голлу,
Ойра, Голлу, ой, Голлу.

Подобный способ композиции наблюдается и в широко известной песне «Тепена»:

Ойра, ойра, Тепена, ойра, Тепена,
Ойра, ойра, Тепена, ойра, Тепена.
Эринчек болсанг — иш болмаз,
Къарт къатында — тиш болмаз.
Атласа — аллын кёрмез,
Ол кишиге бюсюремез⁵⁵.

Ойра, ойра, Тепена, ойра, Тепена,
Ойра, ойра, Тепена, ойра, Тепена.
Если будешь ленивым — работа не пойдет,
У старухи не будет зубов.
Если шагнет, не будет видеть перед собой,
Она никем не будет довольна.

Подобными формулами-обращениями начинаются и песни-причитания «Сарын». Только в одних зачинах обращаются к покойнику, в других к языческим богам, в зависимости от внутрижанровых особенностей текста. Они начинаются с открытого выражения трагедии:

Нек ийдинг, Тотур. Текелиге сууукъланы?
Нек бузлатдынг, Тотур, Текелиде улакъланы?⁵⁶

Почему послал, Тотур, в Текели морозы?
Почему заморозил, Тотур, в Текели козлят?

Таковыми же эмоциями полон зачин в причитании богини Байдымат по ее возлюбленному — Тегею:

Эй, Тегей жигит, ариу кюнню бутагъы!
Энди сени къайда табайым? ⁵⁷

Эй, отважный Тегей, луч яркого солнца!
Теперь где я тебя найду?

Кому бы ни посвящалась песня, причитание в карачаево-балкарских «Сарынах» традиционно начинается с обращения к матери, в которой видится опора и поддержка. Данный прием, на наш взгляд, является устойчивым структурным композиционным знаком в этих песнях:

Ой, анам, ой, жаным къорасын
Ой, ой, ой, бала.
Мени къоюп да не этейенг, къарнашым? ⁵⁸

Ой, мать моя, ой, чтобы души я лишилась.
Ой, ой, ой, дитя.
Зачем ты покинул меня, брат мой?

Эти строки постепенно подводят слушателей к основному содержанию текста, помогая исполнителю в развитии своих мыслей.

В исполнении песни-пляски стариков «Голлу» имел место прием, когда исполнитель самостоятельно вводил слушателей в основное содержание песни, сочинив на ходу новую формулу зачина, совершенно отличную от традиционной:

Кёзюмю чюйге урдум,
Ори ора, да ра.
Бир бек ачыйд, аллахи.
Ори ора, да ра.
Мен чыгъама оюндан,
Ори ора, да ра.
Зат, кёрмейме къарангыдан ⁵⁹.
Ори ора, да ра.

Глазом ударился я об гвоздь,
Ори ора да ра.
Очень больно мне, клянусь,
Ори ора да ра.
Выхожу я из игры,
Ори ора да ра.
Ничего не вижу я,
Ори ора да ра.

лирических и лирических необрядовых песен, исполняющих с одним и тем же поэтическим заданием одни и те же художественные средства»⁶².

В связи с созданием художественного образа или эмоционального отношения к какому-либо событию в карачаево-балкарской обрядовой поэзии нередко встречается такая композиционная организация текста, как антитеза. Он выполняет образную художественную функцию в соединении отдельных содержательных сюжетных элементов песни в объективно-логической последовательности. Так, в обрядовых языческих причитаниях, оплакивая смерть убитого молнией, по отношению к покойному в песне противопоставляют двух богов:

Кёк Тейри сени эриши кёргенди,
Жер Тейриси сени ариу кёргенди ⁶³.

Бог Неба на тебя смотрел злыми глазами.
Бог Земли на тебя смотрел добрыми глазами.

В традиционных песнях-причитаниях посредством антитезы скрепляются отдельные фрагменты текста, которые играют осязаемую роль в содержании:

Ата, ана бла жашагъан,
Къалай насыплы болады.
Атасыз, анасыз къалгъанны,
Жюреги мудахдан толады ⁶⁴.

Кто живет с отцом и матерью,
Какой он бывает счастливый.
Кто остается без отца и матери,
У того сердце бывает печальным.

Перед нами эмоциональная сюжетность, драматическое размышление о двух возможных противоположных картинах: сопоставление жизни и смерти родителей в судьбе их детей. «Сопоставление и противопоставление в качестве композиционных принципов в подавляющем большинстве случаев используется вместе, при этом основное смысловое содержание песни раскрывается с помощью противопоставления, сопоставление же вносит новые детали в развитие темы и способствует главным образом усилению художественной выразительности текста»⁶⁵, — пишет Е. И. Яцунок. Эти слова довольно точно передают эмоционально-композиционную роль антитезы. Они вполне

приемлемы и для поэтики карачаево-балкарской народной лирики.

Антитеза иногда строится на противоречиях в переживании лирического героя. Девушка, обещая выйти замуж за парня, который питал к ней искренние чувства и с которым она дружила много лет, выходит за другого. Он, влюбленный и обиженный, полон противоречивых чувств:

Ол кече алайда мен болсам эди,
Эшикни сакълап турурем.
Сени элтгенни тюз тап танысам,
Тюз да жүрегиндем урурем.

Ол кече алайда мен болгъанлыкъгъа,
Эшигинги сакълап а турмазем.
Айтхан алай этсем да, гажай,
Сени ючюн кишини да урмазем ⁶⁶.

— — —
Если бы в ту ночь я был там,
То охранял бы твои ворота.
И, если бы я узнал, кто тебя увез,
Выстрелил бы ему прямо в сердце.

Если даже в ту ночь я был бы там,
Не сторожил бы я ворота,
Хоть и говорю я так, бесстыдница,
Никого бы не застрелил из-за тебя.

В обрядовой поэзии важную композиционную роль в построении и художественно-поэтическом оформлении песни выполняют повторения. Они бывают разного композиционного типа и формы. Повторяются отдельные слова, группа слов и целые предложения. По форме анафорические и эпифорические. Но встречаются причитания, где в одном тексте совмещаются анафорические и эпифорические повторы:

Къалай бла тийди бу ауруу санга?
Къалай бла жабышды бу ауруу санга?
Къалай бла хорлады бу ауруу сени?
Къалай бла жыкъды бу ауруу сени? ⁶⁷

— — —
Как могла пристать к тебе эта болезнь?
Как могла прилипнуть к тебе эта болезнь?
Как могла одолеть тебя эта болезнь?
Как могла свалить тебя эта болезнь?

Анафорические повторы весьма характерны опять-таки для обрядовых причитаний. Они усиливают драматизм песни, помогают глубже раскрыть внутреннюю трагедию плакальщицы:

Къаллай бир жашадын саулугъунга термилип?
Къаллай бир жашадын эки кёзюнг аллыгы кёрмей?
Сабийлерингден бир игилик кёрмеген!
Сабийлерингден бир игилик тапмагъан! ⁶⁸

Сколько ты жила, страдая от болезни?
Сколько ты жила, глазами не видя?
От детей своих ничего хорошего не видела!
От детей своих ничего хорошего не имела!

Повторение — один из часто встречающихся и наиболее излюбленных художественных приемов и в карачево-балкарских обрядовых сатирических песнях. В Чегемском ущелье издревле существовала следующая песня, высмеивающая тех, кто женился летом — в период активного труда для членов сельской общины:

Къанлы кюзгюде уялмай къатын алгъанла,
Къанлы кюзгюде чалгъы чалалмай къалгъанла,
Къанлы кюзгюде дырынларын жыйалмай къалгъанла,
Къанлы кюзгюде келин отоуда жатханла.
Къанлы кюзгюде уялмай тойларын этгенле,
Къанлы кюзгюде уялмай боза биширгенле,
Къанлы кюзгюде уялмай боза ичгенле ⁶⁹.

В беспокойное лето не стеснясь женятся,
В беспокойное лето не косят сено,
В беспокойное лето не собирают скошенную траву,
В беспокойное лето в комнате новобрачных остаются,
В беспокойное лето не стеснясь свадьбу играют,
В беспокойное лето не стеснясь бузу варят,
В беспокойное лето не стеснясь бузу пьют.

Анафорический повтор «къанлы кюзгю» — в изначальном автологическом значении выражающий смысл «кровавое лето», в современной бытовой идиоматической традиции означает «буйное лето». В данном контексте в качестве материала поэтики он выполняет роль иносказательного художественного образа «беспокойное лето».

В балкаро-карачаевской обрядовой лирической песне «Айтыш» и необрядовой — «Инар» постоянной художественной формулой является денотат «гокка» — «цветок» — символ красоты. Приведем строфу, встречающуюся в обоих лирических песенных жанрах:

Къап къарангъдан къайнап чыгъалла,
Бурулуп чыммакъ булутла,
Атынг да Гокка, кесинг да гокка,
Гокка, сёзюнгю унутма ⁷⁰.

Из мрачной темноты буйно wypлывають
Белые-пребелые облака.
И имя Цветок, и сама ты цветок,
Цветок, не забудь свои слова.

Здесь будет к месту привести слова А. Н. Веселовского о том, что «поэтический символ становится поэтическою метафорой; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, розе, ручью, но развитие идет далее в ко-
ляях человеческого чувства, роза распускается для вас, она вам отвечает или вы ждете, что она отзовется»⁷¹.

Иногда данная формула в «Айтыше» употребляется в демунитивной форме:

Ой, ариу гоккачыкъ сени
Мен эртден сюме.
Алай аны, ариу гоккачыкъ,
Сен къайдан билесе? ⁷²

Ой, красивый цветочек, тебя
Я давно люблю.
Но как, красивый цветочек,
Ты могла догадаться об этом.

В охотничьей обрядовой поэзии балкаро-карачаевцев более развит эпифорический повтор. Он часто используется певцами, чтобы воспеть красоту чего-либо. Одна из таких песен звучит так:

Хар атхандан тийдирген таулу ушкогум,
Керексизге таууш этмеген таулу ушкогум,
Хар заманда тенглик этген таулу ушкогум,
Танг атхынчы жерленген таулу ушкогум,
Юйюне хайыр этген таулу ушкогум,
Таудан, тюзден юлш алгъан таулу ушкогум ⁷³.

С каждого выстрела попадающее — мое балкарское ружье.
Без нужды не вызывающее шум — мое балкарское ружье.
Всегда мне опорой служившее — мое балкарское ружье.
До рассвета уже заряженное — мое балкарское ружье.
Приносящее в дом достаток — мое балкарское ружье.
С гор и равнин добро добывающее — мое балкарское ружье.

Если в целом рассмотреть данную песню, она прошла заметное эволюционное развитие, в котором индивидуально-творческое начало является господствующим

а архаические мотивы значительно ослаблены, хотя в начальных ее строках наблюдается культ Апсаты, ибо, эдиционная работа показала, что встречающаяся в охотничьей обрядовой поэзии формула «таулу ушкогум» — «мое балкарское ружье» в древних ее вариантах отсутствует.

В таких обрядово-мифологических песнях, как «Тепена», «Голлу», «Чоппа», «Элия», «Аймуш», «Тотур» и т. д., повторяемость является одним из важнейших композиционных приемов, без которых немисливо их музыкальное исполнение. Имена божеств в этих текстах повторяются в конце каждой песенной строки, как бы подчеркивая особую их значимость в судьбе язычников. Исследование показало, что для каждого песенного жанра характерны свои особенности повтора. Если в обрядово-мифологических песнях часты повторения имен языческих персонажей, то обрядовым сарынам-причитаниям характерна анафорическая особенность композиции, начинающаяся с повторения «нек?» — «почему?», выражающего согласно жанровой поэтики этих песен сочувствие, жалость и горе.

Перейдя к анализу места параллелизма в карачаево-балкарской обрядовой песне, хотим заметить, что процесс стадильно-эволюционного развития и изменения данного вида композиционного приема был сложным.

Исследование показало, что параллелизм приспосабливается к жанровой поэтике не только устоявшимся видам обрядово-мифологической поэзии, но и внутрижанровым особенностям обрядовой лирической песни. То есть каждой из разновидностей данных песен присущ отвечающий ее эстетическим принципам параллелизм: в причитаниях он выражает скорбь, в колыбельных песнях — чувства и мысли матери по отношению к своему ребенку, в сатирических песнях — смех, в любовных айтышах и ийнарах — интимные, а порой и возвышенные чувства молодых людей.

Параллелизм в карачаево-балкарской обрядовой лирике имеет ряд устойчивых формул, которые выражаются сравнениями, эпитетами, символами, метафорами, различными повторами и т. д. В то же время каждый из видов формульного параллелизма в зависимости от употребления в жанрах лирики имеет свойственную ему художественную лексику и песенный композиционный строй стиха. Сопоставление образов, действий, а порой замена одной параллели другой — обычное явление в данном художественном приеме. Так, в одной из обрядовых песен-айтышей в первой части четверостишия проводится

параллель между летающей птицей и скачущим всадником, а во второй — между нарядным фаэтоном и нарядными лошадьми. Приведем данный отрывок:

Кёкде учады къанатлы,
Жерде барады кёк атлы.
Файтонну ариуун алырма,
Атланы ариуун жегерме⁷⁴.

На небе летает крылатая (птица),
На земле скачет всадник на сером коне.
Нарядный фаэтон подберу,
Нарядных лошадей запрягу.

Параллель здесь проведена следующим образом: «къанатлы» — «летающая» (птица) и «кёк атлы» — «серый всадник». Словосочетание «кёк атлы» — «серый всадник», употребляющееся в качестве устойчивого фразеологизма, в данном поэтическом контексте иносказательно выражает понятие «всадник на сером коне», как мы его и перевели в стихотворной строке. Во второй же части четверостишия параллелизм, логически продолжая содержание начальных строк, выражает будущее и желание лирического героя привести свою невесту на нарядном фаэтоне, в который запряжены нарядные лошади. Весьма обоснованы суждения А. Н. Веселовского, что «параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия, что все остальные предметные созвучия держатся лишь в составе формулы и вне ее часто теряют значение»⁷⁵. Данный параллелизм в качестве формульного художественно-композиционного знака употребляется и в карачаево-балкарских необрядовых песнях, что подтверждает стадияльно-генетическую преемственность в употреблении одних и тех же поэтических средств в функционально близких народных песнях. В обрядовой сатирической песне «Сандракъ» параллелизм, чтобы вызвать смех, приобретает сквозную композиционную роль. По существу, это формула невозможно, выражающаяся рядом пожеланий друг к другу:

Тютюн этсин юйюгюз,
Къартыгъзыны туйюгюз.
Жар эрнинде жатыгъыз,
Жардан кетсин жартыгъыз⁷⁶.

Чтобы дымился ваш дом,
Чтобы вы своего старика избили,

Чтобы на краю обрыва отдыхали,
Чтобы часть от вас с обрыва свалилась.

Большую художественно-композиционную роль играет параллелизм в колыбельных песнях. На нем лежит эмоциональная тональность песни и определенная функциональная роль самой сюжетной ситуации, которая выражается рядом устойчивых композиционных формул, в частности внутреннего монолога — пожелания матери:

Чабып келсин мени жашым бузладан,
Алып келсин мени жашым кызладан.
Кызла кирсин, мени жашым, кьойнунга,
Кыыз чёргенсин, мени жашым, бойнунга.
Иги жаш болуп а, тенглеринге баш болгъун,
Анангы ыразы этген а да жаш болгъун.
Эгечлеринге жибек жаулукъла байлатхын,
Къарындашларынга тай хорала сайлатхын.
Оулмасын бу баланы къаласы,
Таралмасын бу баланы анасы⁷⁷.

Чтобы мой сын возвращался с катка,
Чтобы мой сын привез невесту.
Чтобы девушки были, мой сын, в твоих
объятых,
Чтобы девушка, мой сын, обняла тебя за шею.
Чтобы ты был лучшим среди друзей,
Чтобы ты был послушным сыном у матери.
Чтобы дорогие платки дарил своим сестрам,
Чтобы гнedyх жеребят дарил своим братьям.
Чтобы была прочной крепость у этого ребенка,
Чтобы не горевала его мать по нему.

В колыбельных песнях и причитаниях слово «къала» — «крепость» обычно употребляется в двух метафорических значениях: в первом имеется в виду пожелание прочности дому, в котором проживает лирический герой, во втором — это слово в качестве отвлеченной метафорической формулы в контексте обычно выражает понятие родителей — матери и отца, что имеет место и в данной песне.

Особое распространение параллелизм, как композиционный прием, получил в карачаево-балкарских обрядовых плачах-сарын. Нет почти ни одной песни, где бы не присутствовал параллелизм, выражающий самые трогательные эмоциональные чувства и переживание лирического певца и слушателей скорбного причитания. Амебейная композиция, как правило, в сарынах выражается анафорическими и эпифорическими параллелизмами, играя

существенную роль в художественно-эстетическом оформлении целого ряда песен. Приведем текст, записанный в Большом Карачае в 1982 г.:

Ой, бизни Мусосча ким болур эд дуньяда?
Аны сийдиги тирмен айландыргъан,
Аны киштиги тюлюк тутхан,
Ол жер тюбю бла жюрюген,
Ол ташдан суу чыгъаргъан,
Ол жууукъларына эс тапдыргъан⁷⁸.

Ой, кто мог быть таким, как наш Мусос?
Его моча могла мельницу крутить,
Его кошка могла лису поймать.
Он мог под землей ходить,
Он мог из камня воду выжать,
Он мог быть добрым к родственникам.

Помимо анафорического параллелизма, мы здесь замечаем несколько иносказательных, абстрактных, поэтических, ассоциативных знаков, где с помощью устоявшихся метафорических формул, в иносказательном, переносном смысле, выражаются определенные признаки оплакиваемого. Метафорические формулы «сийдиги тирмен айландыргъан» — «его моча могла мельницу крутить», «киштиги тюлюк тутхан» — «его кошка могла лису поймать», «жер тюбю бла жюрюген» — «он мог под землей ходить», «ташдан суу чыгъаргъан» — «он мог из камня воду выжать» иносказательно выражают такие черты человека, как необыкновенную находчивость, смелость, из ничего могущего сделать многое. Здесь мы никак не могли обойти мысли А. Н. Веселовского о том, что «выделение песни из обряда дало возможность заменить древнюю песню другою. Является невольным вопросом, насколько та или другая песня связана содержательно с обрядом и как давно установилась эта связь. Дело в том, что некоторые обрядовые песни, еще и поныне находящиеся в обрядовой связи, являются также и в виде песен свободных, отрешенных от обряда»⁷⁹.

Выражая свою солидарность ученым, хочу подчеркнуть, что нами в исследовании параллелизма рассматриваются несколько таких народных лирических песен, оторванных от обряда, но не потерявших своей обрядовой роли.

Способы построения параллелизмов в карачаево-балкарской лирике разнообразны. Параллельно могут идти две первые строки с последующими двумя строками:

Ой анам, мен Петербурггъа барлыкъма,
Кемисханнга кѣп алтын саугъа аллыкъма.
Ой анам, Петербурггъа барсам а,
Кемисханнга да бир алтын саугъа иерме⁶⁰.

О, матушка, я поеду в Петербург,
Кемисхан куплю много подарков.
О, матушка, если я поеду в Петербург,
Кемисхан pošлю золотые подарки.

Параллельно могут быть расположены и несколько строк подряд:

Ай, суйюп келсенг, мен сен ариуну аллыкъма.
Ай, суймез болсанг а мен сени алмайма зор бла.
Къайтып келирми да эки кетген айыбыз?
Этда чыгъармы да бизни бюгече батхан кюньююз?
Ой, къайтып келирми да бизни быйыл кетген кюзююз?⁶¹

Если ты выйдешь по любви, я женюсь на тебе, красавица,
Если ты не полюбишь, то я не женюсь насильно.
Вернутся ли ушедшие те два месяца?
Вернется ли ушедший сегодняшний день?
Вернется ли осень, ушедшая в этом году?

Как видим, первые две строки играют роль отрицательного параллелизма, а в последующих строках выражается сожаление об ушедших временах, которые больше не вернутся. «Чередование положительного параллелизма, с его прозрачною двойственностью, и отрицательного, с его колеблющимся, устранившим утверждением, дает народному лиризму особую, расплывчатую окраску. Сравнение не так суггестивно, но оно положительно», — замечает А. М. Веселовский, анализируя типологию народной лирики.

В карачаево-балкарской обрядовой поэзии встречаются различные параллелизмы в препозиционной, интерпозиционной и постпозиционной формах, на проблеме которых мы не имеем возможности останавливаться подробно.

Синтаксический параллелизм — то есть повторение аналогичных синтаксических форм в одном и том же произведении, в карачаево-балкарской обрядово-мифологической поэзии является одним из распространенных. Более характерен он для магической поэзии. Рассмотрим это на примере заговоров змен. Один из архаических его вариантов звучит:

Ариу жилиян, уф, жилиян,
Аскеринги тиз, жилиян,
Тохананга кир, жилиян.
Бир къарасанг — акъ зурнук,
Бир къарасанг — акъ къангкъаз,
Бир къарасанг — буу белли,
Бир къарасанг — арслан кёллю.
Белинг эки жарылсын,
Бийченг санга таралсын⁸³.

Красивая змея, уф, змея.
Свое войско построй, змея,
В свою комнату зайди, змея.
Раз глянешь — ты белый журавль,
Другой раз глянешь — ты белый лебедь.
Раз глянешь — у тебя оленья спина,
Другой раз глянешь — у тебя львиный нрав,
Чтобы спина твоя треснула пополам,
Чтобы твоя царица над тобой причитала.

Построенный на синтаксическом параллелизме, заговор полон иносказательных, метафорических формул, которые выполняют основную художественно-изобразительную функцию в данной песне.

Близок по основным художественно-композиционным особенностям к ней и другой заговор змеи, представляющий, на наш взгляд, опять-таки наиболее архаичный пласт данного вида словесного искусства:

Кет, былайдан, кет,
Омакъ къаланга жет.
Къушду — сени барыуунг,
Бёрюд — сени къабыуунг,
Окъду — сени садагъынг,
Отду — сени тылпыуунг⁸⁴.

Уйди, отсюда, уйди,
До своей нарядной крепости дойди.
Твой полет — орел.
Твой укус — волк,
Твоя стрела — пуля,
Твое дыханье — огонь.

Как видно, параллелизм здесь строится на повторах, а метафора выражается сравнительными формулами. Реальный персонаж в сравнительной иносказательной художественной форме сопоставляется с характерными для песен-заговоров образами орла, волка, пули и огня, которые соответственно ассоциируются с грациозным поле-

том, сильным вкусом, быстрым движением и огненным дыханием.

Исследование параллелизма в данном разделе показало, что он как композиционный прием строится в совокупности с различными художественно-поэтическими средствами, где необходимо особо отметить повторяемость, иносказательные приемы, выражающиеся одушевленными и неодушевленными ассоциативными образами, которые, органически соединяясь в песенных строках, образуют устойчивый художественно-композиционный структурный элемент. Каждому песенному жанру обрядовой поэзии присущ свойственный особенностям его художественного языка и поэтического содержания параллелизм.

Перейдя к рассмотрению иносказательных художественно-поэтических систем в балкаро-карачаевской обрядовой поэзии, хотим подчеркнуть, что в устах народа издревле существовали специальные термины, выражающие загадочные формулы. Общими терминами, подчеркивающими всякую иносказательность на балкаро-карачаевском фольклорном языке, служили словосочетания «жаз тил» и «жалгъан тил», что в интерференции звучат: «тайный язык» и «скрытый язык». Кроме того, были специальные термины, дифференцирующие табуированный язык некоторых песенных жанров обрядово-мифологической поэзии балкарцев и карачаевцев. В лексике охотников и исполнителей заговоров употреблялись словосочетания «уучу тил» — «охотничий язык» и «жилян тил» — «змеиный язык» или «змеиная речь». Применение этих терминов в балкаро-карачаевской среде носило субэтнический характер, что было связано, очевидно, с неравномерностью распространения языческих культов и верований в ущельях Балкарии и Карачая. Кроме того, в некоторых заговорах формулы невозможного несли основную художественно-поэтическую нагрузку.

Охотничьему языку народов Северного Кавказа в прошлом посвятили свои работы Башир Далгат⁸⁵, А. М. Дирр⁸⁶, Г. М. Цоголов⁸⁷, Д. Техов⁸⁸, Д. Гулия⁸⁹ и др. Позже заметный вклад в изучение этой проблемы внесли Ш. Д. Инал-Ипа⁹⁰, И. М. Шаманов⁹¹, А. Т. Шортанов⁹², М. И. Мижаев⁹³, Х. М. Думанов⁹⁴, Б. Х. Бгажников⁹⁵ и др. Много интересных работ написано об особенностях иносказания охотничьей поэзии и мифологии тюркоязычных народов России. «Имена промысловых животных были запретны, чтобы не отпугнуть этих животных и скрыть от них намерения охотника. Позднее

развились словесные запреты, связанные с орудиями и обстановкой производства, т. е. развились промысловые охотничьи языки — в качестве условия, обеспечивающего удачу промысла»⁹⁶, — пишет Д. К. Зеленин, исследуя особенности табуированной лексики народов Европы и Азии.

Табуирование имеет место почти во всех жанрах обрядово-мифологической поэзии балкарцев и карачаевцев. В охотничьих песнях оно распространено на промысловых животных, хищников, орудия добычи и т. д. В архаичных вариантах «Песен об Апсаты» подвергаются табуированию слова «тау эчкиле» — «дикие козы», «жугъ-тур» — «тур», «ушкок» — «винтовка», «уучу» — «охотник», «бёрю» — «волк», «бычакъ» — «нож» и т. д., соответственно заменяясь в контекстах эвфемизмами «Апсатыны кызылары» — «дочери Апсаты», «тогъайбашлы» — «кольцеголовый», «темир боюнсa» — «железное ярмо», «сары тангны тауугъу» — «птица желтого восхода», «жаллы» — «хищник», «жанкезлик» — «холодное оружие» и т. д. Рассмотрим это на примере одного из текстов охотничьих песен:

Гемир боюнсасы бойнунда да,
Кюйген гыржын кесек кюйнунда...
Эй, жашла, танг атады, барайыкъ.
Тогъайбашладан юлюш алайыкъ...
Апсатыны сары чачлы кызылары,
Бизге анг болду басхан ызылары...
Апсатыны кёпдю кызылары,
Берир болса, барды ызылары⁹⁷.

Железное ярмо у него на шее,
Пригоревший чурек у него за пазухой...
Эй, ребята, настает рассвет, двинемся,
Постараемся добыть кольцеголовых...
Желтоволодые дочери Апсаты,
Нам повезло с их следами...
У Апсаты много дочерей,
Если он наградит, следы их обнаружены.

Много случаев эвфемизации на табуированное название животных и предметов домашнего быта наблюдается в заговорах. Так, в одном из них, посвященном оберегу оставшемуся на улице животному, произносится:

Бут кюйлагъа кирмесин,
Бут аланы кёрмесин!...
Кийиз къамчи беригиз,
Тёгерекге айланайым,
Келип къамчини жерге урайым,
Атайтмазны бери келмезча этейим⁹⁸.

Чтобы бут не зашел к овцам,
Чтобы бут их не заметил!..
Дайте кнут из войлочной плети,
Посмотрю все вокруг,
Приду и ударю им о землю,
Сделаю так, чтобы имя неназываемый не
приходил сюда.

В данном контексте эвфемизмами, заменяющими запретное название волка, являются иносказательные формулы «бут» и «атайтмаз».

Слово «бут» никак невозможно перевести или объяснить с карачаево-балкарского языка. Мы склонны считать (это мы отметили в первой главе монографии) его древнейшей, огузской формой слова «курт» или «кюрт», обозначающего волка и несколько переосмысленного в карачаево-балкарском языке, в процессе развития его исторической лексики. Другой эвфемизм «атайтмаз» — «имяненазываемый» в отличие от первого встречается не только в заговорах, но и в охотничьей обрядовой поэзии.

Подобные иносказательные формулы, отвечающие особенностям художественно-поэтического языка этой группы песен, наблюдаются и в заговорах змеи. Один из таких текстов звучит:

Къууфуу жилин,
Уу жилин,
Тешигинге кир, жилин.
Жел аты, жел къамичиси,
Жел атына минип,
Жетегейге кетип...⁹⁹

Кууфуу змея,
Ядовитая змея,
Уползи в дыру, змея,
У нсе ветреная лошадь, ветреная плеть.
Сев на ветреную лошадь,
Долетит до Большой Медведицы...

Как и в заговорах других тюркоязычных народов, здесь свободно употребляется слово «жилян» — «змея». Чем же это можно объяснить? По этому вопросу интересны суждения исследователя тувинского фольклора Ш. Ч. Сат: «Название чылан в тюркских языках когда-то являлось эвфемизмом, лишь позднее оно стало наименованием змеи: чыл — ползать + ан (словообразующий аф-

фикс) чылан — ползущий = змея»¹⁰⁰. Эти мысли ученого существенно проясняют данный вопрос. Четвертый стих песни «Жел аты, жел къамчиси» — «У нее ветреная лошадь, ветреная плеть» заменяет иносказание «У нее быстрое движение, у нее мгновенный укус».

Встречаются заговоры, где из-за скрытости их содержания невозможно проследить ни эвфемизмы, ни метафоры, ни символы. Так, в одном из текстов, записанных в Большой Балкарии, есть такие слова:

Алтынса да къайтырса,
Кюмюшсе да кюлюрсе,
Жарлыгынгы билирсе,
Акъ къоула сояrsa,
Алгын жиягын акъ бийчеге къояrsa.
Мамукъ жаяrsa жолуна,
Кюмюш къуяrsa къолуна¹⁰¹.

Раз ты золото — вернешься,
Раз ты серебро — засмеешься.
Знаешь, что ты изранишь.
Зарежешь белых ягнят,
Нижнюю челюсть оставишь белой княгине.
На дорогу ее постелишь вату,
Серебром осыплешь ее ладонь.

Вообще эпитет «акъ» — «белый» довольно широко распространен в заговорах змей, что объясняется, на наш взгляд, символической, иносказательной содержательной функцией данного тропа, разгадать который очень трудно. Изучение данной проблемы наталкивает нас на мысль, что царица змей представлялась язычникам в образе данной цветовой символики, являющейся доминантой в определении ее внешности.

Зафиксированные в Большой Балкарии заговоры, на наш взгляд, более архаичны, чем бытующие в другой балкаро-карачаевской субэтнической среде, что подтверждается содержательными элементами и данной песни:

Еблягъа тебрегенди,
Акъ аты бла,
Акъ кийимле бла
Жалын гяур, жалын.
Жалынмасанг да къоймам.
Жалгъан жанынгы
Жаннган отха салырма¹⁰².

Ебляга двинулся
На белом коне,

В белой одежде.
Умоляй гяур, умоляй.
Если и не будешь умолять, не оставлю в покое.
Твою неискреннюю душу
К горящему огню поднесу.

Данный заговор уникален тем, что в нем наблюдается своеобразная художественно-поэтическая доминанта: с начала до конца пугают рептилию таинственным, грозным Ебляга *, который имеет белого коня и белую одежду, и диктуют ей свои условия. Подобный образ мышления, когда колдун «приписывает себе и всем людям способности, которые мы назвали бы сверхъестественными», ¹⁰³ — Фрэзер, как известно, относил к наиболее древней стадии человеческого мышления.

Перейдя к анализу метафоры, хотим подчеркнуть, что в данной работе мы постарались рассмотреть некоторые специфические проблемы, связанные с национальными художественно-поэтическими особенностями карачаево-балкарской обрядово-мифологической и лирической поэзии. Метафора, как поэтический троп, в древней песенной культуре имеет в основном свойственное ее жанровой поэтике устойчивые формулы и образы, которые как отвлеченные образные системы в художественном мышлении народа вырабатывались веками. Изучение метафоры показало, что различным жанрам обрядовой поэзии присущи свои иносказательные образы, выражающие их внутрижанровые, художественно-эстетические особенности. В этом мы убедились, рассмотрев несколько десятков песен по изучаемой нами проблеме, которые напоминали нам слова В. М. Гацака о том, что поэтика художественно-поэтического историзма... «как раз и есть совокупность реальностных художественных координат, обладающих свойством принципиальной исторической и социальной знаковости»¹⁰⁴.

В одном из обрядовых алгышей, традиционно воспевающих хмельную бузу, встречаются следующие формулы-заклинания, весьма богатые метафорами:

Муну этгенни он бармагъындан бал тамсын,
Чырдысындан жау тамсын.
Аны сюймегенни эки кёзюнден къан тамсын.
Аны сюймегенни да

* Слово «ебляга», видимо, заимствовано из кабардинского языка, где еблагъэ (в русской транскрипции: ебляга) означает буквально «будь гостем» и часто употребляется для подчеркивания благожелательного отношения говорящего к собеседнику.

Къамчи уругъа бели болмасын,
Аллахдан тилеги болмасын
Атха минерге буту болмасын... 105

У ее исполнителя, чтобы из десяти пальцев мед тек,
Чтобы с чердака ее масло капало.
Кто ее не любит, чтобы с обеих глаз кровь капала.
Кто ее не взлюбит,
Чтобы на спине не было места попасть плети,
Чтобы Аллах не исполнил его просьбу,
Чтобы подняться на коня, ноги у него не было.

Распространенные в современном карачаево-балкарском языке лексические идиоматические выражения «бармагъынгдан бал тамсын» и «чырдагъынгдан жау жаусун», в интерференции звучащие «чтобы из десяти пальцев мед тек» и «чтобы с чердака масло капало», в данном контексте выполняют роль развернутой метафоры, выражая смысловое значение «чтобы дом был полон богатства и изобилия». Другой фразеологизм «къамчи уругъа бели болмасын» — «чтобы на спине не было места попасть плети» иносказательно выражает понятие «чтобы был слабым, худым». Поэтике подобных алгышей присущи пожелания добра и благополучия отдельным людям, определенной семье, конкретному селу и т. д. Обычно они выражаются глаголами повелительного наклонения, которые с помощью понудительных, словообразовательных суффиксов *-сын*, *-сун* переводятся словоформами «пусть», «чтобы», «да будет» и т. д., выражая благопожелание или проклятие.

Заговорам змеи присуща своя метафорическая образность, отличающая эту группу заговоров и определяющая ее жанровую специфику. Во всяком случае, характерные для этой группы заговоров традиционные формулы мы не встречали в других поэтических текстах обрядово-мифологической поэзии балкарцев и карачаевцев. Приведем небольшой текст, в котором происходит перенесение признака пресмыкающегося на свойственный для человеческой жизни образ:

Бёлек атлы — сени къоруулай,
Алтын тонунг — кюнде жылтырай.
Сен айыуну, бёрюню тохтатхан,
Дарманынгы биргенге элт,
Жасалгъан къаланга жет¹⁰⁶.

Группа всадников тебя защищает,
Золотая шуба твоя на солнце блестит.

Ты, останавливающая медведя и волка,
Унеси с собой свое лекарство.
Дойди до своей нарядной крепости.

Метафора «бёлек атлы» — «группа всадников» индизказательно выражает понятие «много змей». Метафорический эпитет «алтын тон» — «золотая шуба» передает качественный оттенок «красивая кожа». Третий стих индизказательно подчеркивает силу укуса пресмыкающегося, который может остановить, т. е. убить крупных зверей. Выраженная существительным, метафорическая формула «дарман» — «лекарство» в данном контексте означает «яд». Встречающаяся много раз в этой группе песен формула «къала» — «крепость» главным образом выполняет роль определительного элемента — воспеть обиталище рептилии с тем, чтобы она не причиняла людям зла.

Исследование показывает, что метафора, как троп, основана на отвлеченной ассоциативной связи двух логических содержательных формул, двух объектов суждения, один из которых индизказательный, ибо «следует признать наиважнейшим компонентом метафорической образности само отношение воспроизводимого предмета к воспроизводящему образу»¹⁰⁷.

Метафора — одно из активных употребительных средств и в балкаро-карачаевской обрядовой лирике. Здесь она употребляется не меньше, чем другие художественно-изобразительные средства.

Более широкое развитие метафора получила в сарынах-причитаниях и колыбельных песнях, хотя нередко ее можно встретить и в других жанрах народной обрядовой лирики.

Метафора, пожалуй, самое сложное и противоречивое явление среди всех видов изобразительных и выразительных средств народной поэзии, так как она не стандартна ни в своем образовании как поэтического тропа, ни в своей индизказательной функции. Не всякий балкарец и карачаевец поймет индизказательное значение метафоры с первого раза, услышав ее в песне, если он не знает национальных особенностей индизказательных формул народной поэзии, настолько они бывают загадочными для слушателей. Во многих песнях-причитаниях содержатся сложные лексические конструкции языка, выраженные как бытовыми фразеологическими оборотами, так и мифологическими народнопоэтическими терминами карачаево-балкарского языка, которые в конкретном контексте перерастают в научную, художественно-поэтическую метафору.

В причитаниях мифологического содержания метафора употребляется для того, чтобы глубже выразить внутренний трагический монолог лирического героя. Так, в «Песне-причитании козы» есть двустилие, которое сполна передает драматизм голоса лирического персонажа:

Текелиге мурдар къяа атарма,
Эл башында жилий, сарнай жатарма? ¹⁰⁸

Текели я назову скалой-убийцей,
Рыдая и плача, буду грустить над селом.

«Мурдар къяа» — «скала-убийца» метафорическая перифраза, которая выражает понятие «недобрая скала», скорее всего покоится на проклятии. По содержанию текста, опасаясь после смерти своих козлят очередной раз допустить словесное святотатство по отношению к бо-жеству Тотур, «убийцей» коза называет скалу, а не бо-жество. В целом удачное сочетание в тексте данной песни апострофы и указанной метафорической перифразы «Текели — скала-убийца» усиливает эмоциональное выра-жение песни, ее лиризм. На наш взгляд, метафорическим выражением является и сочетание во второй строке дву-стиший «эл башында жатарма» — «буду лежать над се-лом». В иносказательном смысле оно обозначает понятие «буду горевать на скале», подчеркивая еще раз раз-ыгравшийся драматизм в горах.

Другая песня на мифологическую тему «Байдыматны сарыны» — «Причитание Байдымат» имеет своеобразные художественно-композиционные особенности, где не по-следнюю роль играет метафора:

Эй, Тегей жигит — ариу кюнню бутагъы!
Энди сени къяйда табайым?
Кир туманла тегерекни жапдыла,
Тегей жигитни жаш жүрегин кяпдыла.
Элия бутагъынлай, тау жарытхан,
Жюрек тамырдан сёз чыгъаргъан ¹⁰⁹.

Эй, храбрый Тегей — луч ясного солнца!
Где теперь я тебя найду?
Грязные туманы все вокруг окутали,
И храброго Тегея молодое сердце похоронили.
Словно крылья Элии, освещающие горы

(Тегей).

Выговаривал он слова из корней сердца.

Первая же строка песни начинается с образного сравнения, в котором персонаж лирической песни ассоциируется с лучами солнца. Перед нами пример метафорической перефразы: «Тегей жигит ариу кюнню бутагъы» — «Храбрый Тегей — луч ясного солнца», в которой эмоционально-оценочный момент выражается опорным словосочетанием «кюн бутакъ» — «луч солнца» и эпитетом «ариу» — «ясный». Подобные народнопоэтические формулы в основном присущи обрядово-мифологической поэзии. Наличие же их в народной лирике, очевидно, объясняется, по словам А. Н. Веселовского, тем, что «изучение стиля лирики приводит нас к одному результату, который я формулирую таким образом: наш язык, как бы мы его ни рассматривали, есть не что иное, как несколько измененный, в духе нашей психики, язык мифа»¹⁰⁹. Во второй строфе двустушия метафорические формулы «кир туманла» — «грязные туманы» употреблены в значении «недобрые вести». Другая метафорическая формула «жаш жүрегин къапдыла» — «молодое сердце похоронили» выражает понятие «похоронили молодого человека». Содержание метафоры во второй строке вытекает из первой. Если в первой строке мы наблюдаем выраженную форму метафорического эпитета, во второй имеет место утвердительная глагольная метафора. Они эмоционально и функционально очень связаны между собой, так как выполняют **общую художественно-поэтическую** роль в передаче разыгравшейся трагедии.

В последней строфе песни иносказание присутствует опять-таки в обеих строках двустушия. В первом стихе нами **наблюдается ряд сложных поэтических конструкций**, в которых надо разобраться. Художественно-поэтическая формула «Элия бутагъынлай, тау жарытхан» — «Словно крылья Элии, освещающие горы» представляет первый стих двустушия. Он состоит из двух композиционных конструкций: ассоциативно метафорического выражения «элия бутагъынлай» — «словно крылья Элии», где обаяние оплакиваемого Тегея сравнивается с божеством Элия. Присутствующий в контексте другой метафорический **образ «тау жарытхан»** — «освещающий горы» по содержанию соответствует понятию «был любим в горах всеми».

Анализ данной песни показал, насколько сложна, многообразна и загадочна метафора как поэтический троп, научные **размышления вокруг которой** в мировой науке продолжались долго. Хорошо сказал по этому поводу английский ученый Дональд Девидсон: «Ни одна теория

метафорического значения или метафорической истины не в состоянии объяснить, как функционирует метафора. Язык метафор не отличается от языка предложений самого простого вида — и в этом мы убедились на примере сравнений. Что действительно отличает метафору — так это не значение, а употребление, и в этом метафора подобна речевым действиям: утверждению, намеку, лжи, обещанию, выражению недовольства и т. д.»¹¹⁰.

Пожалуй, здесь никак нельзя обойти вниманием замечательную обрядовую лирическую песню, которую исполняли вокруг убитого молнией. Песня-пляска, очевидно, носила не только культовый, но и синкретический характер. Метафора в ней играет существенную художественно-поэтическую роль в повышении образно-эстетической функции песни:

Жер Тейриси жарыкъ этсин кёрюнгю,
Муну анасы таукел этгин кёлюнгю.
Сыбызгыбыз керти согъуп тапдырды,
Анасына жилиау оту къапдырды¹¹¹.

Пусть Бог Земли светлым сделает твою могилу,
Пусть мать его утешит свое горе.
Свирель наша, точно сыграв, его нашла.
Мать его заставила глотнуть огни рыдания*.

В данном четверостишии мы наблюдаем помимо художественной также скрытую логическую метафору. Отвлеченная, иносказательная формула «жарыкъ этсин кёрюнгю» — «пусть светлым сделает твою могилу» выражает пожелание покойнику, чтобы «внимательным был Бог Земли к нему». Другая метафорическая формула «жилаяу оту къапдырды» — «заставила глотнуть огни рыдания» соответствует понятию «она обречена на горевание». В автологическом значении «от» употреблялся как «огонь». В сочетании же со словами «жилаяу» — «рыдание» они образовали узкожанровую научную метафору «жилаяу от» — «огни рыдания», которая употреблялась в контексте обрядовых лирических песен-причитаний, посвященных убитому молнией. Опорное слово «от» — «огонь» в данном контексте, перерастая в метафору, чтобы показать наступившую смерть оплакиваемого именно от удара молнии, выполняло, очевидно, скрытую иносказательную функцию, понятную только ее исполнителю. На наш взгляд, ближе к истине именно такое суждение, так как художественно-поэтические обороты в древних

* Ее исполняли и у тела утопленника.

обрядовых песнях часто оставались загадочными для слушателей и собирателей песенного фольклора.

«Лирическую песню подготавливали обрядовые и особенно игровые и хороводные песни»¹¹², — пишет Н. И. Кравцов, размышляя о взаимовлиянии и историческом развитии фольклорных жанров. Эти слова известного фольклориста нам необходимо было привести, приступая к художественно-поэтическому анализу от более ранних хороводных песен-причитаний к собственно песням-причитаниям сарын. Пожалуй, более широкое развитие метафора получила в этих песнях. Здесь мы наблюдаем целый спектр самых разных метафорических образований, который придавал этим песням особую эмоциональную окраску. Выделение метафорических типов тесно связано с употреблением их в различных жанрах обрядовой песенной лирики, так как внутренняя структура этих тропов формируется из художественно-национальных принципов метафоры, как иносказательного словесно-художественного знака. Мы имеем в виду входящие в метафорическую группу метафорические эпитеты, образные сравнения и символы¹¹³, на проблеме которых подробно не останавливаемся.

В карачаево-балкарских песнях-причитаниях, на наш взгляд, по художественно-композиционным особенностям выделяются две группы песен. К первой мы отнесли бы произведения с устойчивыми художественно-поэтическими формулами, присущими жанровой поэтике только этих песен. В них более ярко прослеживаются передающиеся из поколения в поколение постоянные художественные образы и устойчивые композиционные элементы. Они во многом однотипны и, очевидно, относятся к более древним жанрам обрядовой лирики. В этих песнях почти не упоминается имя оплакиваемого, а указывается лишь степень родства: брат, сестра, мать, отец и т. д.

Вторую группу песен-причитаний представляет индивидуально-творческая исполнительская деятельность отдельных талантливых исполнителей. Были случаи, когда слушавшие запоминали их как молитву, как хорошую песню, настолько они трогали людей. В их репертуаре почти не заметно употребление устоявшихся в традиции художественных средств, присущих древним формам песен-причитаний. Во многие такие тексты метафорические образы привносятся из бытовых фразеологических выражений, которые в конкретных контекстах метафоризируются в реальный поэтический образ, обогащая эстетическое художественное мышление в целом всего народного пе-

сенного искусства балкарцев и карачаевцев. На сближение целого ряда проблем поэтики и лингвистики давно обратили внимание наши крупнейшие ученые А. А. Потебня¹¹⁴ и В. М. Жирмунский¹¹⁵. Глубоко аргументированно высказался по этому вопросу В. М. Жирмунский: «Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает лингвистика»¹¹⁶.

Рассмотрим эти проблемы на конкретных примерах, которые представляют определенный интерес в карачаево-балкарской фольклористике. Хотя каждое причитание считается личным творением его исполнителя, все же древние формы этих текстов значительно меньше подвергались активному воздействию со стороны исполнителей сарынов по сравнению с причитаниями, которые были записаны нами в 1980—1990 гг. Однако могло иметь место и исключение. Рассматривая особенности метафоры в сарынах, исходя из характера текстов и этических соображений, иногда мы не будем называть фамилии причитательниц. В 1973 г. у семидесятилетней жительницы сел. Верхний Баксан Кабардино-Балкарской Республики Насмат Гулиевой научный сотрудник КБНИИ А. М. Теплеев записал два варианта сарына, посвященных оплакиванию старушкой смерти своего брата. Тексты очень схожи между собой. Нас заинтересовало употребление разных метафорических образов в этих причитаниях. Приведем неполный текст первого варианта:

Сыртындан жарылсын эгечинг, дейме.
Ол кетмеди да, сен кетдинг, дейме.
Оу, оу, оу болгъан жанынг, дейме.
Жарыкъ дуньям батханды, дейме.
Алтын ондургъум ууалгъанды, дейме.
Жарыкъ жаннган жулдузум ёчюлгенди, дейме¹¹⁷.

Чтобы треснула вдоль спины твоя сестра, говорю.
Не он бы ушел, а ты бы ушла, говорю.
Оу, оу, оу, несчастная твоя душа, говорю.
Светлая моя жизнь утонула, говорю.
Золотая моя кровать развалилась, говорю.
Ярко сияющая звезда угасла, говорю.

Теперь посмотрим текст второго варианта причитания. Это внесет определенную ясность в содержание данной песни:

Оу, онгмагъан келиним,
Санга жилийма, жарлы.
Юйюнгю башы тюшгенди, къурурукъ.
Отжагъанг бир аман суугъанды, къурурукъ.
Оу, оу, оу ¹¹⁶.

Оу, невезучая, невестка моя,
Тебя оплакиваю, несчастная.
Крыша твоего дома рухнула, чтобы ты исчезла.
Очаг твой очень остыл, чтобы ты исчезла.
Оу, оу, оу.

В первой песне-монологе, обращаясь к своему брату, плакальщица говорит о своем внутреннем горе, выражая это различными иносказаниями и ассоциативными формулами. Во втором монологе со своим горем она обращается к жене покойного «келин» — «невестке», где старается растрогать ее чувства, пробудить в ней слезы, а следовательно, и песню-причитание. Это обычное явление в ритуале оплакивания покойного, когда родственники умершего своим искусным словесным причитанием побуждают к плачу самых близких родственников покойного: мать, дочь, жену.

В обоих текстах метафора играет главную художественную роль в воспевании семейной трагедии. Употребляемые в первом варианте песни кодированные словесные формулы «сыртындан жарылсын эгечинг» — «чтобы развалилась вдоль спины твоя сестра», «ол кетмеди да, сен кетдинг» — «не он бы ушел, а ты бы ушла», «оу болгъан жанынг» — «несчастливая твоя душа», «жарыкъ дуньям батханды» — «светлая моя жизнь утонула», «алтын ондургум ууалгъанды» — «золотая моя кровать развалилась», «жарыкъ жаннган жулдузум ёчюлгенди» — «ярко сияющая моя звезда угасла» на иносказательном метафорическом языке в данном контексте выражают следующее значение «убита горем твоя сестра», «лучше бы она умерла», «многострадальный ты человек», «жизнь моя стала грустной», «моей надежной опоры не стало», «прекратил дышать мой брат». Скрытую метафорическую нагрузку несет и эпифорическая фигура «дейме», в автологическом значении выражающая понятие «говоря», во втором, иносказательном, смысле материализуется в понятие «скорблю», «грущу» и т. д. Беспредельное горе сестры в ее монологе выражается рядом ассоциированных формул: «жарыкъ дуньям» — «светлая моя жизнь», «алтын ондургум» — «золотая моя кровать», «жарыкъ

жаннган жулдузум» — «ярко сияющая моя звезда», с которыми она сравнивает своего покойного брата. В данном контексте они призваны подчеркнуть степень необычайного возбуждения и глубины переживаний лирического героя.

Во втором варианте причитаний исполнительница, размышляя о горе, постигшем свою невестку, употребляет метафорические формулы, которые являются традиционными в текстах устоявшихся, более древних форм са-рынов:

Юйюнгю башы тюшгенди, кьурурукъ,
Отжагъанг бир аман суугъанды, кьурурукъ¹¹⁹.

Крыша твоего дома развалилась, чтобы ты исчезла,
Очаг твой очень остыл, чтобы ты исчезла.

Перед нами широкий, развернутый метафорический образ, требующий определенных научных размышлений. Когда он перерос в узкожанровую иносказательную формулу, потеряв свое автологическое значение в песнях-причитаниях? Могло ли одновременно присутствовать номинативное и переходное метафорическое переосмысление в текстах причитаний художественных формул «юйюнгю башы» — «крыша твоего дома», «отжагъанг» — «очаг твой», выражающих понятия «глава семьи», «хозяин семьи»? К сожалению, мы не располагаем текстами таких материалов, которые дали бы нам возможность рассмотреть эти проблемы в развитии.

Однако размышления над этими и другими текстами причитаний убеждают нас в древности бытования данных метафорических формул. Во всяком случае, в пользу этого говорят результаты ряда исследований, проведенных нами с долгожителями некоторых ущелий Балкарии, в которых мы старались изучить историю художественно-поэтического языка балкаро-карачаевского песенного фольклора.

Эпифорическую метафору «кьурурукъ» — «чтобы ты исчезла» исполнительницы песен-причитаний обычно применяют, обращаясь к жене покойного. Употребляясь в иносказательном значении «постигло тебя горе», она придает не только заметный художественный эффект контексту, но и обладает узкожанровой поэтической особенностью, используясь в такой роли только в песнях-причитаниях.

Появление в текстах самых разных, а порою и неожиданных метафорических образов убеждает нас в верности суждения, что «метафора в поэтическом тексте — это та нить, конец которой уходит в неназванный центр собственного семантического комплекса метафорически употребленного слова. Найти это неназванное, установить место, занимаемое в его семантическом комплексе данным словом, — значит понять тот смысл, который поэт сообщает слову в не свойственном ему в общем языке употреблении»¹²⁰. Эти слова вполне применимы и к таинственности поэтического языка песенного фольклора.

Основная часть причитаний-сарын была записана нами в обрядовом исполнении в 1970—1990 гг. Несколько сарынов рассказали научной экспедиции КБНИИ носившие их в своей памяти пожилые люди. Эти песни составляют бесспорную ценность для нашей поэтической культуры. В употреблении метафорических образов большинство этих текстов отличаются друг от друга, что говорит о большой степени авторской самостоятельности их исполнителей. В них прослеживаются богатейшие метафорические образы, не совсем характерные для ранних форм песен-причитаний сарын. Нет сомнения, что они были привнесены в поэтический язык их авторами из бытовой образной лексики и фразеологизмов, которыми так богата разговорная речь балкарцев и карачаевцев.

В сарынах нередко встречается целый ряд метафорических перифраз, когда «прямое сходство сменяется образным замещением»¹²¹. В одной из песен наблюдается типичный случай, когда происходит смещение реального образа на художественно-условные образы, т. е. происходит художественно-образная материализация кодированных словесных формул.

Рассмотрим поэтические особенности текста, записанного нами в 1987 г. в Верхней Балкарии:

Баууру бла сюрелип келиучю къарындашым,
Хар къыйынлыгъымы бойнуна алыучю къарындашым.
Лячин болуп жетиучю къарындашым,
Ат болуп жортуучю къарындашым.
Сауулгъан ийнекча, ырысхы жаудургъан, къарындашым.
Къош тутханча, маллары болгъан, къарындашым.
Жылкты кютгенча, атлагъа минген,
Жер несича, сабанла сюрген,
Кишиге аман айта билмеген,
Кишини ызындан къара сабан сюрмеген¹²².

На своей печени приползающий ко мне, мой брат.
Мои работы на свою шею берущий, мой брат.

Соколом прилетающий к мне мой брат,
Конем скакавший ко мне мой брат,
Словно дойная корова, избылдя он был полон,
Словно владелец кошары, скотиной владел,
Словно табунщик, на конях ездил,
Словно владелец земли, огороды копал,
Никому плохое не мог говорить,
Никому вослед не вспахивал черную борозду.

Почти вся песня строится на метафорической перифразе, носящей сравнительный характер. Выражение «баууру бла суйрелип келиучю», начальное автологическое значение которого «на своей печени приползающий», в данном контексте приобретает второй, иносказательный смысл — «обязательно навещал сестру». Покуда поэтическое творчество подчиняется определенным законам художественной эстетики, посмотрим, как меняется смысл слов в контексте, когда они переходят из одного художественного состояния в другое. Во втором стихе поэтическая конструкция «кыйынылыгымы бойнуна алыучу», прямое автологическое содержание которой «мои заботы на свою шею берущий», в данном контексте приобретает переосмысленный художественно-метафорический образ — «очень заботился обо мне». Исследуя дальше монолог-причитание, видим, что в основе сравнительных метафорических формул «лячин болуп жетиучю» — «соколом прилетающий», «ат болуп жортуучу» — «конем скакавший» в данном контексте лежат языковые перифразы, в которых особо прослеживаются иносказания, означающие «быстро меня навещал», «часто меня посещал». Употребляемые в последующих строках сравнительные метафорические перифразы, построенные на анафорических параллелизмах, как бы подтверждают сложившиеся веками национально-художественные достоинства карачаево-балкарской обрядовой лирической песни. Наличие же в контексте ряда бытовых ассоциаций: «сауулгъан ийнекча» — «словно дойная корова», «кьош тутханча» — «словно владелец кошары», «жылкы кютгенча» — «словно табунщик» и т. д. — призвано показать степень исключительно теплых родственных отношений в прошлом между братом и сестрой.

Здесь необходимо остановиться на употребляемом в данном контексте иносказательном художественном образе «къара сабан сюрмеген», прямое номинативное значение которого «черная борозда им не вспахивалась». Данный поэтический троп, перед тем как стать метафорой, прошел, очевидно, определенный путь в образном

мышлении людей. По крайней мере, как фразеологический оборот словосочетание «къара сабан сюрген» в бытовой речи карачаево-балкарского языка иносказательно выражает понятие «способен на подлость». В данном контексте же, выполняя роль метафоры, он выражает понятие «не делал никому подлости». Композиционная конструкция данного трехчленного поэтического тропа такова: эпитет «къара» — «черный» и опорное слово «сабан» — «борозда», объединившись с глаголом «сюрген» — «вспахать» образовали глагольный метафорический эпитет, который во всей полноте используется с художественной заданностью в карачаево-балкарских обрядовых лирических песнях.

Делая заключение относительно художественно-поэтических особенностей рассматриваемого нами текста, хотим подчеркнуть, что мыслительная операция, которая закладывается в образном сознании, выполняет как бы акт перенесения определенного признака с одного предмета на другой, в последующем вызывая образную ассоциацию с определенными явлениями. Думаем, что здесь будет к месту привести слова английского ученого Джона С. Серля: «Необходимо с самого начала подчеркнуть, что проблема метафоры затрагивает отношения между значением слова и предложением, с одной стороны, и значением высказывания или значением говорящего — с другой. Многие авторы пытаются обнаружить метафорические элементы метафорического высказывания в произнесенном предложении или выражении. Они считают, что значение предложения бывает двух типов — буквальное и метафорическое. Однако предложения и слова имеют только те значения, которые они имеют. Метафорическое значение — это всегда значение высказывания говорящего»¹²³.

Существует большая группа карачаево-балкарских сарынов, посвященная оплакиванию смерти матери, в которой метафорические замены носят в текстах устоявшийся характер. Весьма кратко касаясь особенностей их поэтического языка, следует отметить, что в этих текстах, как правило, семантическое опорное слово замены состоит из отглагольных основ. Они органически вписываются в ритуал прощания и оплакивания матери ее детьми. Ими являются постоянно употребляемые в сарынах такие семантические опорные слова замены, как «ёсдюрген» — «вырастившая», «табхан» — «родившая», «бёлеген» — «пеленавшая», «тебретген» — «убаюкивающая», «айнытхан» — «выкормившая» и т. д. Имеются и тексты,

в которых основными метафорическими заменами являются двусоставные конструкции, являющиеся постоянными художественно-поэтическими формулами в этой группе песен: «къарнынгда жюрютген» — «носившая в утробе», «къанатынга сакълагъан» — «под крылом укрывавшая», «палахдан сакълагъан» — «от несчастий оберегавшая», «жел урдурмагъан» — «от ветра защищавшая», «жауун къакъдырмагъан» — «от дождя оберегавшая», «сют берген» — «молоком кормившая» и т. д.

Хотя их и немного, встречаются также авторские причитания, по своей композиции и наличию иносказательных формул не характерные для художественного оплакивания умершего. Они строятся на анафорических параллелизмах, в которых метафорические перифразы настолько кодифицированы, что долгое время остаются понятными только узкому кругу людей, что говорит о своеобразии и характерных особенностях изучаемого явления. Рассмотрим одну из таких песен.

По сообщению информатора Исмаила Отарова, в 1942 г. одна из жительниц сел. Кёнденен, оплакивая смерть своего мужа, причитала:

Мени гидам, аман гидат,
Мени гидам, тийген терегин аудурат,
Мени гидам, тийген терегин къобарат,
Мени гидам, къара къанла жаудурат.
Мени гидам, бушуулары туудурат.
Мени гидам, палахлары болдурат ¹²⁴.

Моя страсть — недобрая страсть,
Моя страсть — ломает дерево, с которым соприкасается.
Моя страсть — вырывает дерево, с которым соприкасается.
Моя страсть — черную кровь вызывает.
Моя страсть — горе порождает.
Моя страсть — несчастье порождает.

Данная песня может показаться несколько странной, так как причитательница, судя по ее содержанию, в смерти своего мужа обвиняла собственную страсть. Скорее всего это не совсем так. Мы уверены, что данный текст является одним из вариантов ее многочисленных причитаний, где она старалась выразить свое личное горе, а в момент наивысшего стрессового состояния употребляла различные метафорические формулы, не совсем характерные для традиционных сарынов. Таковыми являются иносказательные выражения «тийген терегин аудурат» — «ломает дерево, с которым соприкасается», «тийген тере-

гин кьобарат» — «вырывает дерево, с которым соприкасается», метафорический эквивалент которых «страсть моя убивает человека», строго кодифицирован для восприятия.

Мы выше отметили, что полевые научные сборы по песенному фольклору показали, что подобные тексты исполнялись в ряде сел Балкарии и Карачая. Но не располагая возможностью в данной работе останавливаться на их художественных особенностях.

На этом мы завершим краткое рассмотрение некоторых проблем художественно-изобразительных средств обрядово-мифологической и обрядово-лирической поэзии балкарцев и карачаевцев, которые до настоящего времени в науке оставались почти не затронутыми.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики: К изучению эстетики устно-поэтического канона // Русский фольклор. Л., 1981. Т. 21. С. 34.

² Лазутин С. Г. Русские народные лирические песни, частушки и пословицы. М., 1990. С. 83.

³ Поспелов Г. Н. Лирика. М., 1976. С. 189.

⁴ Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы. М., 1964. С. 210.

⁵ Лазутин С. Г. Композиция русской народной лирической песни // Русский фольклор. М.; Л., Т. 5. С. 205.

⁶ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962. С. 143.

⁷ Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. М., 1974. С. 38.

⁸ Астафьева-Скалбергс Л. А. Символика в русской народной лирической любовной песне: Автореф. кан. дис. М., 1971. С. 9—10.

⁹ Колпакова Н. П. Указ. раб. С. 148.

¹⁰ Кравцов Н. И. Указ. раб. С. 38.

¹¹ Аникин В. П. Генезис необрядовой лирики // Русский фольклор. Л., 1971. Т. 12. С. 8—9.

¹² Руденко М. Б. Курдская обрядовая поэзия. М., 1982. С. 33.

¹³ Аникин В. П. Традиции русского фольклора // Традиции русского фольклора. М., 1986. С. 5.

¹⁴ Архив КБНИИ. Фольклорный фонд, ед. хр. 13, дело № 5.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Алексеев Н. А. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980. С. 50, 72, 99, 103.

¹⁷ Потапов Л. П. Мифы алтая-сайанских народов как исторический источник // Вопросы археологии и этнографии Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1983. С. 105.

¹⁸ Урманчиев Ф. Золотая волчья голова на знамени // Советская тюркология. Баку, 1987. № 3. С. 70.

¹⁹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Еремина В. И. Историко-этнографические аспекты общих мест причитаний // Русский фольклор. Л., 1981. Т. 21. С. 71.

²³ Она же. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.

С. 13.

²⁴ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность // Русская литерату-

ра. М., 1963. № 3. С. 77.

³⁰ Далгат У. Б. Литература и фольклор. М., 1981. С. 8.

³¹ Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики // Русский фольклор. Л., С. 13—46.

³² Там же. С. 13.

³³ Там же.

³⁴ Балкарские народные песни. Нальчик, 1969. С. 192.— На кар.-балк. яз.

³⁵ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. М., 1973. С. 7.

³⁶ Аникин В. П. Генезис необрядовой лирики // Русский фольклор. Л., 1971. С. 10.

³⁷ Руденко М. Б. Курдская обрядовая поэзия. М., 1982. С. 16.

³⁸ Минги Тау (Эльбрус). Нальчик, 1995. № 4. С. 215—219.— На балк. яз.

³⁹ Чичеров В. И. Традиции и авторское начало в фольклоре // Советская этнография. М., 1946. № 2. С. 33.

⁴⁰ Лайпанов Х. О. Указ. раб. С. 26—28.

⁴¹ Асанов Ю. Н. Каншаубий. Нальчик, 1996.

⁴² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 14, дело № 4.

⁴³ Еремина В. И. Обряд соумирания в фольклорной и литературной традициях // Русский фольклор. Л., 1989. Т. 25. С. 76.

⁴⁴ Тульчинский Н. П. Поэмы, легенды, песни, сказки и пословицы горских татар Нальчикского округа Терской области // Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях. Нальчик, 1983. С. 222.

⁴⁵ Асанов Ю. Н. Очаг балкарского жилища (XIX — начало XX в.) // Вестник КБНИИ. Нальчик, 1972. Вып. 6. С. 158.

⁴⁶ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.

⁴⁷ Кравцов Н. И. Указ. раб. С. 13.

⁴⁸ Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. М., 1989. С. 56.

⁴⁹ Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1962. С. 113.

⁵⁰ Лазутин С. Г. Там же.

⁵¹ Карачаевские народные песни. М., 1969. С. 109.— На кар.-балк. яз.

⁵² Кравцов Н. И. Там же.

⁵³ Народное поэтическое творчество балкарцев и карачаевцев / Сост. Т. М. Хаджиева. Нальчик, 1988. С. 211.— На балк. яз.

⁵⁴ Лазутин С. Г. Композиция русской народной лирической песни // Русский фольклор. М.; Л., 1960. С. 213.

⁵⁵ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Колпакова Н. П. Варианты песенных зачинов // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966. С. 203.

- ⁶¹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр., 13, дело № 1.
- ⁶² *Круглов Ю. Г.* Русские обрядовые песни. М., 1982. С. 168.
- ⁶³ Архив КБНИИ. Там же.
- ⁶⁴ Там же.
- ⁶⁵ *Яцунок Е. И.* Антитеза в хороводных песнях // Фольклор как искусство слова. М.: МГУ, 1975. Вып. 3. С. 159.
- ⁶⁶ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.
- ⁶⁷ Там же, дело № 3.
- ⁶⁸ Там же.
- ⁶⁹ Там же.
- ⁷⁰ Балкарские народные песни. Нальчик, 1969. С. 174.— На кар.-балк. яз.
- ⁷¹ *Веселовский А. Н.* Указ. раб. С. 181.
- ⁷² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 5.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ Там же.
- ⁷⁵ *Веселовский А. Н.* Указ. раб. С. 147.
- ⁷⁶ Балкарские народные песни. Нальчик, 1969. С. 192.— На балк. яз.
- ⁷⁷ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.
- ⁷⁸ Там же, дело № 1.
- ⁷⁹ *Веселовский А. Н.* Указ. раб. С. 431.
- ⁸⁰ Карачаевские народные песни. М., 1969. С. 101.— На кар.-балк. яз.
- ⁸¹ Там же.
- ⁸² *Веселовский А. Н.* Указ. раб. С. 189.
- ⁸³ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 2.
- ⁸⁴ Там же.
- ⁸⁵ *Далгат Б. К.* Первобытная религия чеченцев // Терский сборник. Владикавказ, 1893. Вып. 3. Кн. 2. С. 41—132.
- ⁸⁶ *Дирр А. М.* Божества охоты и охотничий язык у кавказцев // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1915. Вып. 44. Отд. IV. С. 1—16.
- ⁸⁷ *Цаголов Г. М.* Охотничий язык и обряды у осетин // Терские ведомости. 1895. № 53.
- ⁸⁸ *Техов Д.* Охотничий язык у осетин // Известия Юго-Осетинского НИИ. Цхинвали, 1971. Вып. 18. С. 121—137.
- ⁸⁹ *Гулия Д.* Божество охоты и охотничий язык у абхазов // К этнографии Абхазии. Сухуми, 1926.
- ⁹⁰ *Инал-Ипа Ш. Д.* Абхазы. Сухуми, 1965. С. 189.
- ⁹¹ *Шаманов И. М.* Методика изучения охоты и охотничьих обрядов // Вопросы методики этнографических и этносоциологических исследований. М., 1970. С. 105—113.
- ⁹² *Шартанов А. Т.* Адыгская мифология. Нальчик, 1982. С. 113—116.
- ⁹³ *Мижаев М. И.* Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов. Черкесск, 1973. С. 59—73.
- ⁹⁴ *Думанов Х. М.* Некоторые обычаи и традиции, связанные с охотой у кабардинцев в XIX—начале XX века // Этнография народов Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1977. С. 36—47.
- ⁹⁵ *Бгажноков Б. Х.* Тайные и групповые языки // Там же. С. 108—129.
- ⁹⁶ *Зеленин Д. К.* Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии. Л., 1926. Ч. 1. С. 10.
- ⁹⁷ Народное поэтическое творчество... С. 224.— На балк. яз.
- ⁹⁸ Там же. С. 193.
- ⁹⁹ Там же. С. 192.

- ¹⁰⁰ Сат Ш. Ч. Табу и эвфемизмы в тувинском языке // Советская тюркология. Баку, 1981. С. 43.
- ¹⁰¹ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ¹⁰² Там же.
- ¹⁰³ Фрэзер Джеймс Джордж. Указ. раб. С. 97.
- ¹⁰⁴ Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени. М., 1989.
- С. 39.
- ¹⁰⁵ Народное поэтическое творчество... С. 170.— На балк. яз.
- ¹⁰⁶ Архив КБНИИ. Там же.
- ¹⁰⁷ Аникин В. П. Метафора в загадках // Художественные средства русского народного поэтического творчества. М., 1981. С. 53.
- ¹⁰⁸ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.
- ¹⁰⁹ Там же.
- ¹¹⁰ Веселовский А. Н. Указ. раб. С. 414.
- ¹¹¹ Девидсон Дональд. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 187.
- ¹¹² Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 3.
- ¹¹³ Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора М., 1972.
- С. 92.
- ¹¹⁴ Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978. С. 57.
- ¹¹⁵ Потехня А. А. Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966.
- ¹¹⁶ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- ¹¹⁷ Там же. С. 28.
- ¹¹⁸ Архив КБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 1.
- ¹¹⁹ Там же.
- ¹²⁰ Там же.
- ¹²¹ Григорьева А. Д. Слово в поэтическом контексте // Серия литературы и языка. М., 1976. Т. 35. № 3. С. 255—256.
- ¹²² Еремина В. И. Указ. раб. С. 57.
- ¹²³ Архив КБНИИ. Там же.
- ¹²⁴ Джон Р. Серль. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 309.
- ¹²⁵ Архив КБНИИ. Там же.

К ПРОБЛЕМЕ СИСТЕМНО-АНАЛИТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЭТИКИ

Пояснение

Данная проблема, по существу, является новым направлением в исследовании поэтико-изобразительных средств в фольклористике. Впервые к ней обратилась в середине 1970-х гг. группа ученых сектора по изучению народного поэтического творчества ИМЛИ им. М. Горького А. И. Алиева, Л. А. Астафьева, В. М. Гацак, Б. П. Кирдан, И. В. Пухов¹, в которой «Составление программы и написание сводного итогового текста на основе выводов, выработанных сообща, принадлежат В. М. Гацаку»².

В отличие от традиционных форм исследования теоретической поэтики здесь главным образом делается акцент на «фольклорные произведения в их цельности... Тем самым традиционный вопрос о свойствах того или иного поэтического феномена преобразуется в вопрос о мере и интенсивности его качественных проявлений — выяснению качественных соотношений и подчинены статистические подсчеты»³. В целом выход данной работы явился заметным шагом в переходе к изучению проблемы тезауруса в российской фольклористике.

Заметным шагом в развитии этого направления в фольклористике явилась монография В. М. Гацака «Устная эпическая традиция во времени»⁴, где автор на обширном материале славянских, тюркских, романских и других эпосов впервые в российской фольклористике проводит фундаментальное системно-аналитическое и структурно-историческое исследование «поэтико-изобразительных констант, присущих каждой формации эпоса. Это непосредственно перекликается с задачей изучить «исторический словарь» эпических общих мест и формул, которую выдвигал еще А. Н. Веселовский...»⁵. По исследуемой проблеме им составлена статистическая таблица. «Это наиболее типизированный слой — константы, соединяющие в себе вербальные и композиционно-сюжетное начало»⁶, — пишет В. М. Гацак.

Позже был издан труд Ф. М. Селиванова⁷, в котором впервые в русской фольклористике отобраны и система-

тизированы формулы сравнения эпических песенных жанров: былин, баллад и исторических песен. Им дан подробный художественно-поэтический указатель, наделенный соответствующими цифровыми индексами.

Подобные публикации привели к комплексному исследованию проблем тезауруса в российской фольклористике, что подтвердилось изданием ИМЛИ им. Горького РАН в 1994 г. коллективного сборника «Фольклор. Проблемы тезауруса»⁸. Остановимся кратко на содержании данной книги.

На примере различных жанров фольклора ученые проводят в ней современную научную систематику поэтико-стилевых средств, ставят ряд ценных и интересных проблем по разработке и изучению теории художественных констант. Издание данной работы, на наш взгляд, — заметное явление в исследовании и развитии современной фольклористики. Из опубликованных в сборнике работ для нас представляют особый интерес исследования С. Е. Никитиной⁹, А. В. Кудиярова¹⁰, Ф. М. Селиванова¹¹, В. М. Гацака¹² и З. Д. Джопуа¹³. Опираясь на опыт зарубежного и отечественного системно содержательного количественного анализа в составлении тезаурусных таблиц и словарей, указанные авторы внесли заметный вклад в квантитативное изучение устно-поэтического творчества.

Наша цель, исходя из существующего материала, провести системно-аналитическое исследование поэтико-изобразительных констант, где основной акцент делается на метафору, эпитет и сравнение. По данным поэтико-стилевым константам составлена таблица с указанием количественных показателей.

Поскольку мы приступаем к изучению квантитативной проблемы художественно-поэтических систем обрядово-мифологической поэзии, постараемся как можно ближе рассмотреть ее национальные внутренние особенности, характерные исключительно для древнейшего песенного фольклора балкарцев и карачаевцев. А потому, круг изучаемых средств, в отличие от эпических текстов, где одним из важнейших вопросов является проблема сюжетного круга и мотивов, предметом нашего исследования будут формулы указанных нами стилизованных констант. К тому же исключительная ограниченность круга опубликованных теоретических работ по данной теме о песнях несколько затрудняет нашу работу, которая, по существу, является относительно новой проблемой в фольклористике.

Согласно композиции монографии, указатели поэтико-стилевых констант нами составлены по каждому песенному жанру — магическим, охотничьим и календарно-обрядовым в отдельности. На наш взгляд, это поможет внести ясность в системно-аналитическом представлении художественно-поэтических констант. В этом вопросе мы солидарны с С. Е. Никитиной, что «тезаурусы должны создаваться для каждого жанра в отдельности, поскольку у жанров есть свои системы традиционных значений...»¹⁴. Исходя из наших возможностей, мы сочли приемлемым остановиться на тезаурусном описании исследуемой проблемы, которая несколько отличается от тезаурусов — словарей. «Различие в названиях — это различия в смысловых акцентах: тезаурус — вид словаря, т. е. определенная форма представления материала, а тезаурусное описание — форма исследования, включающая в себя набор исследовательских процедур и приемов»¹⁵, — пишет об этих двух формах системно-аналитического исследования С. Е. Никитина. Исходя из вышеизложенного, наша цель — наметить лишь «некоторые пути тезаурской разработки словесно-поэтической образности»¹⁶ обрядово-мифологического песенного фольклора.

В данном случае, как бы давая оценку своего первого опыта этнокультурологического исследования, мы бы высказались словами В. М. Гацака: «Будучи лишь первой публикацией по результатам разработки темы, книга (в данном случае — «Приложение». — Х. М.) естественно, не претендует на исчерпывающее освещение затрагиваемых вопросов»¹⁷. Во всех трех Указателях, согласно их жанровому принципу, даются цифровые индексы основным художественно-стилевым константам: сравнениям, метафорам и эпитетам, порядковые цифровые номера которых устанавливаются по составленному нами «Указателю текстов и вариантов...», которые публикуются в конце каждого раздела. В них мы отмечаем количество вариантов в тексте и его внутрижанровую особенность. Поскольку во многих текстах в карачаево-балкарском фольклоре отсутствуют названия, а звучат они лишь по определению жанра, «Указатель текстов и вариантов...» мы начинаем с первого смыслонесущего предложения каждой песни, условно закрепив за ним название песенно-стихотворного произведения.

Во всех случаях в раздел «Сравнение» мы включаем и параллелизмы, выражая свою солидарность с А. А. Потемной¹⁸ и Ф. М. Селивановым, который пишет: «Семантическое родство сравнения, параллелизма и отрицатель-

ного параллелизма как изобразительно-выразительных приемов позволяет объединить их под термином «сравнение — сопоставление...»¹⁹.

Если в определенном тексте имеются два и больше разных поэтических констант, мы отмечаем это следующим образом (2.2; 3.2), то есть вторая цифра указывает на количество вариантов.

Рассматривая особенности квантитативного изучения обрядовых лирических песен, мы ограничились количественным текстологическим анализом таких поэтико-стилевых констант, как метафорические группы и эпитеты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Алиева А. И., Астафьева Л. А., Гацак В. М., Кирдан Б. П., Пухов И. В. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 42—105.

² Там же. С. 43.

³ Там же. С. 42—43.

⁴ Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени. М., 1989.

⁵ Там же. С. 7.

⁶ Там же. С. 231.

⁷ Селиванов Ф. М. Художественные сравнения русского песенного эпоса. М., 1990.

⁸ Фольклор. Проблемы тезауруса. М., 1994.

⁹ Никитина С. Е. Тезаурус языка фольклора в машинном ракурсе // Там же. С. 27—47.

¹⁰ Кудияров А. В. Художественная образность: опыт систематизации и толкования // Там же. С. 84—123.

¹¹ Селиванов Ф. М. Художественные сравнения в русских народных духовных стихах // Там же. С. 181—217.

¹² Гацак В. М. Эпическое знание: синоптический разбор двух записей (учитель — ученик) // Там же. С. 238—270.

¹³ Джопуа З. Д. Систематизация текстов абхазского нартского эпоса // Там же. С. 218—237.

¹⁴ Никитина С. Е. Указ. раб. С. 36.

¹⁵ Там же. С. 27.

¹⁶ Кудияров А. В. Указ. раб. С. 84.

¹⁷ Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени. М., 1989. С. 4.

¹⁸ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 222—223.

¹⁹ Селиванов Ф. М. Художественные сравнения русского песенного эпоса. М., 1990. С. 4.

поэтико-изобразительных констант к главе
«Магическая поэзия»

2. Қызыл будай ётмек кибик,
Узун жиян, кенг жиян.

Подобная хлебу из красной пшеницы,
Длинная змея, толстая змея.

4. Сюйрелип бараса, жип кибик,
Аман къабаса, ит кибик.

Растягиваешься ты, словно веревка,
Кусаешь ты больно, словно собака.

5. Тешигинге кир, жилин,
Тешигингден чыкъ, жилин,
Ауанача, къур, жилин.

Вползи в свою дыру, змея,
Выползи из своей дыры, змея,
Исчезни, как тень, змея.

7. Къол аяздан,
Къош къулакъдан.

С ладони руки,
С места кошары.

10. Ууунгу ал, жилин, уху жилин,
Ууунгу алмасанг, ёлюп кълалгын сен, жилин,
Къууукълай атылгын сен, жилин.

Забери обратно свой яд, змея,
Если не заберешь свой, умри, змея,
Лопни, словно мочевой пузырь, змея.

12. Къушду — сени барыуунг,
Бёрюд — сени къабыуунг,
Окъду — сени садагъынг,
Отду — сени тылпыуунг.

Словно орел твой полет,
Словно волк твой укус,
Словно пуля твой выстрел,
Словно огонь твое дыхание.

16. Тау жели сени тенгиздеде кѣмсюн,
Тейринг сени Кюн Тейриге берип кюдюрсюн,
Аман желча, думп болгъун тѣгерекден.

Пусть ветер гор на дне морей тебя похоронит,
Пусть твоя богиня отдаст тебя богу Солнца испепелить.
Чтобы, как злой ветер, ты исчезла с этих мест.

20. Къзыл эмен туюнде,
Къзыл шекер эритирме,
Ийнек сютлей чачарма.

Под красным дубовым деревом,
Я растворю красный сахар.
Обрызгаю им, словно коровьим молоком.

25. Тейринг сени энди жыкъмасын,
Бу жумуртхалай чачылсын ауруунг, талауунг.

Пусть отныне твой Тейри тебя не поразит,
Пусть, как это яйцо, разобьется твоя болезнь.

II. Метафорические группы

- ## 2.1. Къан элия — къамичинг, Къамичинг бла ургъанса.

Кровавая молния — твоя плоть,
Плечью своей ты ударила (поразила).

- 2.2. Акъ дарийден — кёлегинг,
Ызынгдан жюриюдю атлы бёлегинг.**

Из белого шелка твоя рубашка,
За тобой следуют несколько всадников.

4. Юсюнгде — кишмир кёлегинг,
Биргенге — атлы бёлегинг.

Одежда твоя — из шелка,
За тобой следует группа всадников.

6. Жел кьамичинги ал, жилиян,
Жел жамычынги кий, жилиян,
Жел атынга мин, жилиян,
Жел тешикке кир, жилиян.

Ветровую плеть возьми, змея,
Ветровую бурку накинь, змея,
На ветрового коня садись, змея,
В ветровую дыру уползи, змея.

7. Жел. аты, жел кьамичиси,
Жел атына минип, Жетегейге жетип.

Ветровая лошадь, ветровая плеть (у нее),
Сев на ветровую лошадь, долетев до Большой Медведицы.

11. Аскеринги тиз, жилиян,
Тохананга кир жилиян,
Бир кьарасанг — акъ зурнук,
Бир кьарасанг — акъ кьангкъаз,
Бир кьарасанг — буу белли,
Бир кьарасанг — арслан кёллю.

Выстрой свое войско, змея,
В свою нарядную комнату войди, змея.
Раз смотришь — белый журавль,
Другой раз смотришь — белая лебедь.
Раз смотришь — с шеей оленя,
Другой раз смотришь — с гордостью льва.

12. Кет, былайдан, кет,
Омакъ кьаланга жет.

Уйди отсюда, уйди,
До своей нарядной крепости дойди.

13. Алтынса да — кьайтырса,
Кюмюшсе да — кюлюрсе.

Раз ты золото — покаешься (о содеянном).
Раз ты серебро — засмеешься (будешь доброй).

15. Дарманыгы биргенге элт,
Жасалгъан къаланга жет.

Возьми с собой свое лекарство,
Дойди (доползи) до своей нарядной крепости.

30. Агъач ити кёрюнмесин,
Бизден кери кетсин.

Пусть не показывается лесная собака (волк),
Пусть уйдет прочь от нас.

III. Элитет

2. Кызыл будай ётмек кибик,
Узун жиян, кенг жиян.

Словно хлеб из красной пшеницы,
Длинная змея, толстая змея.

- 3. Алтын Иссаны-гусасы,
Тукъумуну-гусасы,
Уубаш къан къамичи.**

Золотого Иissy-гуса,
Своего племени-гуса,
Ядоголовая, кровавая плоть.

4. Қылын хансдат жатыуунг,
Бек аманды кыбыуунг.

В густой траве ты отдыхаешь,
Очень больно ты кусаешь.

5. Уусуз болуп сызгыргын,
Берген ууунгу бу харипден алдыргын.

Неядовитой став, свисти,
Свой яд с этого несчастного убери.

6. Апу жиян, супу жиян,
Кертейленген керти жиян.

Ловкая змея, быстрая змея,
Настоящая, истинная змея.

8. Куба жилин, уу жилин,
Секирсенг — кекир, жилин.

Куба змея, ядовитая змея,
Если прыгнешь, чтобы ты (кровью) харкала.

9. Иннана къан тал талауат,
Уафи жалал жалауат.

Иннана красная ива, чтобы тебя настигла,
Уафи жалал жалауат *.

10. Къапсам аман къабарма,
Дарман, дарыусуз уууму жаярма.

Если укушу, больно укушу,
Лекарство свое, всесильный яд пушу.

11. Ариу жилян, уф жилян,
Омакъ жилян, сакъ жилян.

Красавица змея, уф, змея.
Нарядная змея, осторожная змея.

13. Акъ кѣзула сояrsa,
Алгын жыгын акъ бийчеге кѣояrsa.

Зарежешь белых ягнят,
Нижнюю челюсть оставь белой княгине.

14. Еблягъа тебрегенди,
Акъ аты бла,
Акъ кийимле бла.

Еблягъа двинулась
На белом коне,
В белой одежде.

15. Бёлек атлы — сени кьоруулай,
Алтын тонунг — кюнде жылтырай.

Группа всадников, тебя охраняя,
Золотая твоя шуба на солнце блистая.

* Данная строка не переводится.

16. Шуууй, шуууй, аман эмина,
Келме бери.
Тау башында жүрү сен.

Шуууй, шуууй, страшная холера,
Не приближайся к нам,
На вершинах гор ты находишься.

18. Сабанларын кызыл ёгюз отласын,
Дыдай бизни ичибизден къорасын.

Пусть на ее нивах пасутся красные быки,
Пусть Дыдай покинет наше тело.

19. Жети кызыл киши келдиле,
Жети кызыл жамычы кийдиле.

Семь красных мужчин пришли,
Семь красных бурок одели.

20. Бизге бир кызыл киши келгенди,
Кызыл чарыкчалары, кызыл меслери.
Кызыл кенчеги, кызыл кёлеги,
Кызыл бөркю, кызыл автондюю.

К нам пришел красный мужчина,
Красные тапочки, красные сапоги у него.
Красные брюки, красная рубашка,
Красная шапка, красная пуговица у него.

21. Бир Тейрини аты бла башлайма:
Акъ къой башы, къара къой башы.

Начинаю именем единого Тейри:
Белого барана голова, черного барана голова...

22. Тейри, Тейриден тилегим:
Сабанчыла сары жауунну
Шишге салып, шишлегинчин...

Тейри, просьба моя у Тейри:
Пока хлеборобы из желтого дождя
Не сделают шашлык на вертеле...

23. Къызыл элек бла суу алгынчы,
Къумда будай битгинчи,
Кёз тиймесин.

26. Къара къулакъ, акъ ирикни соярбыз,
Кёк Тейриси, юлүшюнгю къоярбыз.

28. Кийиз къамичи беригиз,
Төгереке айланайым.

31. Чычхан, чычхан,
Ол аман тишни берсенг,
Мен санга бу иги тишни береме.

32. Дыдайны хыны жашлары,
Папайны буз ташлары.

Дыдайа беспокойные сыновья,
Папайа ледяные камни.

УКАЗАТЕЛЬ
текстов и вариантов к главе
«Магическая поэзия»

Номер и название текста	Кол-во вари- антов	Внутрижанровая особенность
1	2	3
1. Бар, эмина, кир, эмина, Гезамгъа... ----- Уйди, холера, зайди, холера, в Гезам...	1	Заговор холеры
2. Къан элия — къамичинг... ----- Кровавая молния — твоя плоть...	2	Заговор змеи
3. Арраумыса, бугъоумыса?... ----- Аррау ли ты, кандалы ли ты?..	1	Заговор змеи
4. Бисми-ллахи, бир жилиян... ----- Бисми-ллахи, одна змея...	1	Заговор змеи
5. Уф, жилиян, куф, жилиян... ----- Уф, змея, куф, змея...	3	Заговор змеи
6. Апу жилиян, супу жилиян... ----- Быстрая змея, ловкая змея...	1	Заговор змеи
7. Къууфу жилиян... ----- Кууфу змея...	2	Заговор змеи
8. Куба жилиян, уу жилиян... ----- Куба змея, ядовитая змея...	1	Заговор змеи
9. Иннана къал тал — талауат ----- Иннана кровавая ива, чтобы тебя настигла	1	Заговор змеи
10. Созулуп барама, жип кибик... ----- Растягиваясь, как веревка, ползу...	2	Заговор змеи

1	2	3
11. Ариу жилиян, уф, жилиян... ----- Красавица змея, уф, змея...	1	Заговор змеи
12. Кет, былайдан, кет!.. ----- Уйди, отсюда уйди!..	1	Заговор змеи
13. Алтынса да — къайтырса... ----- Раз ты золото — вернешься...	2	Заговор змеи
14. Еблягъа тебрегенди... ----- Ебляга двинулся...	2	Заговор змеи
15. Бёлек атлы — сени къоруулай... ----- Группа всадников тебя охраняет...	1	Заговор змеи
16. Шуууй, шуууй, аман эмина, келме ----- бери... Шуууй, шуууй, проклятая холера, не приходи сюда...	2	Заговор холеры
17. Даует бичагъын билейди... ----- Даует точит свой нож...	1	Заговор оспы
18. О, Дыдай, Дыдай... ----- О, Дыдай, Дыдай...	1	Заговор черной оспы
19. Жети кызыл киши келдиле... ----- Семь красных мужчин пришли...	1	Заговор кори
20. Бизге бир кызыл киши келгенди... ----- К нам пришел один красный мужчина...	1	Заговор кори
21. Бир Тейрини аты бла башлайма.. ----- Начинаю именем единого Тейри...	3	Заговор от сглаза
22. Тейри, Тейриден тилегим... ----- Тейри, просьба моя у Тейри...	2	Заговор от сглаза

1	2	3
23. Генжепиль, къарампиль... ----- Имбирь, гвоздика...	3	Заговор от сглаза
24. Жукъла бала, жукъласанг а... ----- Засыпай, дитя, спи же...	1	Заговор для усыпления ребенка
25. Тейринг сени энди жыкъмасын... ----- Пусть отныне твой Тейри тебя не поразит...	2	Заговор у боль- ного, упавшего с лошади
26. Чоппа, Чоппа, жокку тебе болгъанбыз... ----- Чоппа, Чоппа, скучились мы вместе...	2	Заговор Луны
27. Мен, тейри адамы... ----- Я, божий человек...	6	Клятвенные формулы
28. Бут къойлагъа кирмесин... ----- Пусть бут в стадо овец не войдет...	2	Заговор волка
29. Жалмыса, къалмыса... ----- Зверь ли ты, беспощаден ли ты...	1	Заговор волка
30. Агъач ити кёрюнмесин... ----- Чтобы лесная собака не показалась	3	Заговор волка
31. Чычхан, чычхан... ----- Мышь, мышь...	3	Заговор при выпадении зубов
32. Дыдайны хыны жашлары... ----- Дыдайа беспокойные сыновья...	1	Заговор с целью приостановить силу стихии

УКАЗАТЕЛЬ

поэтико-изобразительных констант к главе «Охотничья поэзия»

1. Сравнение

- 2.1. Богъурдакъ кесдиргин, челеклей,
Къабыргъасын тешдиргин, элеклей.
-

Позволь перерезать его словно ведро (огромное) горло,
Позволь сделать дырки словно сито его ребрам.

- 2.2. Аны къарелдиси барды, жар кибик,
Аны къарын жауу акъды, къар кибик.
-

Его тень, словно обрыв,
Его жир белый, словно снег.

- 3.1. Мараучунг болур эди тангны тауугъу,
Ай, кюйген къалач мараучуну зауугъу.
-

Твои охотники, словно птицы желтого рассвета,
Ай, пригоревший чурек их лакомство.

- 3.2. Берир кюнюнг болуучу эди сени сют кибик,
Ай, бермез кюнюнге къыстагъаненг ингирге дери къыллап,
Ол заманда мен хариппи, ит кибик.
-

Твой щедрый день был приятным, словно молоко,
Ай, когда не хотел давать, прогонял до вечера
Тогда меня бедного, словно собаку.

9. Аны боюну — томуроулай,
Аны мюйюзлери — турукълай,
Аны мюйюзлери — жарты айлай,
Аны кёкюреги — челеклей.
-

Его шея — словно бревно,
Его рога — словно деревья,
Его рога — словно полумесяц,
Его грудь — словно ведро.

22. Тыпырынг Темиркъазакъ жулдузча бегисин,
Тейринг берсин Апсатыны малындан игисин, кёбюсюн.
-

Чтобы двор твой был крепок, словно Полярная Звезда,
Чтобы Тейри послал из стада Апсаты хороших и много.

23. Атхан огъу жазмасын,
Огъу тиймей, къалмасын,
Марагъан кийиги жыгъылсын...

Чтобы выстрел его был без промаха,
Чтобы пуля его всегда попадала,
Чтобы намеченная жертва всегда поражалась...

II. Метафорические группы

- 2.1. Танг болады, жашла, туругъуз!
Ажаллыгъа сауут — саба къуругъуз,
Ажаллынг тюбесин аллыма.

Настает рассвет, ребята, вставайте!
Приносящую смерть — снарядите.
Пусть будущая жертва (дичь) встретит меня.
- 2.2. Аллыбызгъа келсин — тогъайбаш.
Тогъайбашладан — юлюш алайыкъ.

Пусть к нам подойдут — кольцеголовые,
У кольцеголовых — мы возьмем свое.
3. Ой, мараучуну, дейди, эй.
Темир боюнсаны бойнунда, ой!

Ой, у охотника, говорят, эй.
Железное ярмо (винтовка) на шее, ой!
12. Таулу ушкогум кече бла тургъанды,
Кѣп турмайын, аллын Сыргъа бургъанды.
Танг атаргъа Дюгюр Сыртха жетгенд,
Кюн чыгъаргъа къайгъы, мадар этгенед.

Мое балкарское ружье ночью встало,
Не медля, отправилось в сторону Сыра.
К рассвету оно достигло Дюгер Сырта,
К восходу солнца принялось за дело.
15. Акъ сакъалдан семиз доммай тилейбиз,
Доммайчыкъны жаныбыздан сюебиз.

У белобородого жирного зубра просим,
Зубренка любим больше своей жизни.
17. Ахшы Тейри, огъуму жаздырма,
Бай Тотур, сызгыргъанны терс жанына бардырма.

Благородный Тейри, чтобы пуля моя попала,
Бог Тотур, свистящую (пулю) не позволь полететь не в ту сторону.

19. Хамза уугъа жүрюр,
Тюз быргъысын жүрютюр.
Жүтю кюлакълыны кырыр.
-

Хамза будет ходить на охоту,
Свою ровную трубу (ружье) будет носить.
Остроухих (волков) будет истреблять.

21. Байрым, Байрым, сау жүрютгюн баламы,
Тотур, Тотур, кыялада айлануучу кыаламы.
-

Байрым, Байрым, оберегай моего ребенка,
Тотур, Тотур, оберегай на скалах мою крепость (сына).

III. Э п и т е т

2. Аны кыаласы — темир эшикли,
Аны баласы — алтын бешикли,
Бешик бауу — алтын билезик.
-

У его крепости — железные двери,
У его ребенка — золотые колыбели,
Привязи колыбели — из золотого украшения.

3. Кюйген кыалачын — сары майгъа булгъатхын,
Ай, жугъутурланы, дейди, эй...
-

Пригоревший чурек дай обмакнуть в желтый жир,
Ай, туров, говорят, эй...

4. Ай, мараучула болур маргал маталлы,
Ай, жугъутурунг болур окъа сакъаллы.
-

Ай, охотники бывают (быстры), словно менгрелы,
Ай, туры бывают серебребородые...

5. Бетден-бетгед кыара ушкокну, ой, атыуу,
Мени жаным, орайда,
-

С одной видимости в другую бьет черное (превосходное) ружье.
Душа моя, орайда.

6. Тау кёкледэ бизни, ой,
Мараучудан жазыкъ жан болмаз.
-

На синих вершинах гор, ой,
Несчастнее охотника никого нет.

9. Барды сени сансыз малларынг,
Барды сени семиз улакъларынг,
Барды сени тогъайбашларынг.
-

Есть у тебя бесчисленные стада,
Есть у тебя жирные козлята,
Есть у тебя кольцоголовые.

10. Ай, аман жашла, танг болгъанды, туругъуз,
Жугъутурну, кекелине алтынлыдан уругъуз.

Ай, недобрые ребята, рассвело, вставайте,
В бороду тура стреляйте из золотоствольного.

11. Ай, алтын кьулакълым,
Алтын жазулу таулу ушкогум мени къайда кьалгъанды

Ай, золотоствольное мое,
Позолоченное мое ружье, где оно осталось?

12. Къарт ушкогум ишин тамам битдирди,
Кюн чыгъаргъа эки теке тюшюрдю.

Мое старое ружье сполна выполнило свое дело —
К восходу солнца двух козлят подстрелило.

14. Алыс таудан Сары Чууну кьаласын эсегенек,
Ой, бек бийикди Сары Чууну кьаласы.

С далекой горы крепость Сары Чуу заметили,
Ой, очень высока крепость Сары Чуу.

15. Къара къаргъа ойнасын,
Бизге палах кьоймасын.

Пусть черный ворон парит,
Пусть не подпускает к нам беды.

20. Гобулуланы кёбин бер,
Апсатыгъа хапар бер.

Пошли нам много благородных зверей,
Дай знать об этом Апсаты.

25. Акъ ажирни сояйыкъ,
Агъач бийбизни сыйлайыкъ.

Зарежем белого жеребца,
Угостим нашего лесного царя.

УКАЗАТЕЛЬ

текстов и вариантов к главе «Охотничья поэзия»

Номер и название текста	Кол-во вариантов	Внутрижанровая особенность
1	2	3
1. Орайда! Тау башында да ююю болур уучуну... ----- Орайда! На вершинах горы жилища охотника...	1	Гимническая песня охотников
2. Орайда, кюнюм а кыйнатхын... ----- Орайда, мой день тяжел...	1	Гимническая песня об Апсаты
3. Ой, мараучуну, дейди, ой... ----- Ой, у охотников, говорят, ой...	2	То же самое
4. Ой, Апсатыны малы кеп да, кюю жокъ... ----- Ой, у Апсаты много стада, да мало мощи...	1	То же самое
5. Ой, бир анагъа жангыз бала туумасын... ----- Ой, пусть ни одна мать не родит только одного ребенка...	3	То же самое
6. Ах, ой, мараучула болур маргал маталлы... ----- Ах, ай, охотники (быстры) словно менгрелы...	2	То же самое
7. О-о-райда-ра! Бизни кюнлерибизни къоратхын... ----- О-о-райда-ра! Дай укоротить наши дни...	1	То же самое
8. Орайда, жугътурну ауанасы жар кибик... ----- Орайда, тень у тура словно обрыв (большая)...	3	То же самое

1	2	3
9. Барды сени сансыз малларынг... ----- Есть у тебя бесчисленные стада...	2	То же самое
10. Ай, аман жашла, танг болгъанды, туругъуз... ----- Ай, недобрые ребята, вставайте, рассвело...	2	То же самое
11. Ай, алтын кѳулакълым... ----- Ай, золотоствольное мое...	1	То же самое
12. Таулу ушкогум кече бла тургъанды... ----- Мое балкарское ружье ночью встало...	1	То же самое
13. Мен бюгече бир тюшкѳргенме, Апсаты манга бир зат берикди. ----- Мне сегодня сон приснился, Апсаты мне добычу отпустит	1	То же самое
14. Ой, уугъа бара да ахшы умутла эткенек... ----- Ой, отправились мы на охоту с хорошими намерениями...	1	То же самое
15. Садакъланы кѳурайбыз... ----- Стрелы свои готовим...	1	Песня охотников на зубра
16. Уой, жарлы айыу... ----- Уой, бедный медведь...	1	Песня об охоте на медведя
17. Ахшы Тейри, огъуму жаздырма... ----- Благородный Тейри, чтобы пуля моя попала	1	Песня охотника на барса
18. Тотур ташда, Аш-Тотур ташда... ----- У камня Тотур, у камня Аш-Тотур...	3	Гимническая песня о Тотуре
19. От тилейбиз, Аш-Тотур... ----- Огня просим, Аш-Тотур...	1	То же самое

1	2	3
20. Сен Апсатыны сакъчысыса... ----- Ты — исполнитель воли Апсаты...	1	То же самое
21. Байрым, Байрым, сау жюрютгюн баламы... ----- Байрым, Байрым, оберегай моего ребенка...	1	Песня сопровож- дала первый выход на охоту
22. Умай бийче, Тотур... ----- Богиня Умай, Тотур...	1	То же самое
23. Атхан огъу жазмасын... ----- Чтобы выстрел его был без промаха...	1	Песня по случаю первого успеха охотника
24. Башыбызда кёк Тейриси... ----- Над нами Бог Неба	1	Песня по случаю первого дня Тотура
25. Жангыз кёзю — Агъач Киши... ----- Одноглазый Лесной Человек...	1	Песня, посвящен- ная лешему

УКАЗАТЕЛЬ поэтико-изобразительных констант к главе «Календарно-обрядовая поэзия»

I. Сравнение

2. Къзынг жүнле тарасын,
Тейринг ахши къарасын.
Жазгъы кюнюнг болсун огъурлу,
Сабанынг болсун мирзеуден толу.

Чтобы дочь твоя шерсть пряла,
Чтобы Бог твой был добр к тебе,
Чтобы весна твоя была доброй,
Чтобы нива твоя была урожайной.
3. Кырдык киби к юленингин,
Малынг, жылынг къайнасын,
Сабийлеринг жанкъоз киби жылтырасын.

Чтобы, как трава, ты размножалась.
Чтобы богатым был твой год и тучны стада,
Чтобы, как подснежники, сияли твои дети.

6. Чыгыгызыз, чыгыгызыз,
Буу кибик малла,
Къуу болуп туралла...

Выходите, выходите,
Животные, словно олени,
Стали тощими...

22. Была да джелден дженгил джюрюйле,
Ассыры семизден чирийле.

Они двигаются быстрее ветра,
Они гнивают от тучности.

27. Сабанлада къылкъы кибик,
Хар заманда тулукъ ашлыкъ алайыкъ...

Сколько усиков у колосьев,
Столько мешков ячменя, чтобы мы всегда собирали.

II. Метафорические группы

8. Ойра, Голлу, сен берекетли къоллу,
Ойра, Голлу, сен мирзеу кёллю.

Ойра, Голлу, ты — с добрыми руками,
Ойра, Голлу, ты — всей душой с урожаем.

- 10.1. Деулерияги жек, Дауле,
Ашлыгынгы сеп, Дауле.

Могучих своих (быков) запряги, Дауле,
Зерно свое посеи, Дауле.

- 10.2. Бир бюртюкню минг этгин,
Буэну, ташны тюк этгин,
Ырысхыны бизге жюк этгин.

С одного зерна — сделай тысячу,
Лед и камень — преврати в зерно.
Изобилием награди нас.

15. Эй, къынгырны ташха билегиз,
Тейриден къалын кырдык тилегиз.

Эй, кривую (косу) точите бруском,
У Тейри просите густую траву.

III. Эпитет

3. Боза берген — боз кьой кютсюн,
Ачытхы берген — ачий кьалсын.

Кто бузой угостит, чтобы серых овец пас,
Кто квасом угостит, чтобы тот пострадал.

7. Элия ариу кёрсюн,
Жаш бетинги жарытсын...

Чтобы Элия смотрел добрыми глазами
Чтобы лицо твое молодое сияло.

13. Боз туманла, чачакъ туманла,
Суулагъа киригиз, туманла.

Серые туманы, кудрявые туманы,
Окунитесь в воду, туманы.

16. О, Аллах, чалгъычыла огъурлу кюнде чыгъыгъыз,
Чалгъан кырдыгъыгъыз кьалын болсун, бек болсун.

О, Аллах, чтобы в счастливый день косари начали работу,
Трава, которую вы будете косить, чтобы была густой.

22. Ой, джаным, кёсюм, къара тууарла!
Бетлерин, кьолларын балда джууарла,
Была бир насыплыгъа тууарла...

Ой, душа моя, светочи мои, черные быки,
Лицо и руки свои в меду омывают.
Они рождаются для счастливых (людей).

23. Джахшы кишиден аман ул тууса,
Юйде къатынлагъа чачын таратыр.

Если от хорошего отца родится плохой сын,
Будет ссориться в своем доме с жещинами.

26. Сыйлы Эрирей, чомарт Эрирей,
Кёп бергин!

Благородный Эрирей, добрый Эрирей,
Дай нам богатый (урожай).

29. Чоппабыз бай мирзеу берсин,
Бизни ариу кёзден кёрсюн.

Пусть Чоппа пошлет нам богатый урожай,
Пусть смотрит на нас добрыми глазами.

30. Къара къаргъа жол нёгерлик этерикди, Элия.
Хапар берге санга айланып кетерикди, Элия.

Черный ворон будет нам попутчик, Элия.
С вестью к тебе полетит он, Элия.

34. Алтын мюйюзлю акъ къочхар Аймуш,
Кёл аллында да не тохтар Аймуш.

Золоторогий белый баран Аймуш,
На берегу озера останавливается Аймуш.

35. Маржа, узун сакъаллы, Маккуруш,
Маржа, чубур къуйрукълу, Маккуруш.
Маржа, жютю мюйюзлю Маккуруш,
Маржа, женгил аякълы Маккуруш.

Маржа, длиннобородый Маккуруш,
Маржа, короткохвостый Маккуруш,
Маржа, осторогий Маккуруш,
Маржа, быстроногий Маккуруш.

43. Биринчи Тотур айынг — сууукъ айынг,
Экинчи Тотур айынг — жумушакъ айынг,
Хычауман айынг — жылы айынг.

Первый твой месяц Тотур — холодный месяц,
Второй твой месяц, Тотур, прохладный месяц,
Твой месяц Хычауман — теплый месяц.

УКАЗАТЕЛЬ

текстов и вариантов к главе «Календарно-обрядовая поэзия»

Номер и название текста	Кол-во вариантов	Внутрижанровая особенность
1	2	3
1. Шертменчиле, «Шертмен» айта келебиз... ----- Исполняя «Шертмен», мы ходим...	3	Исполнялась в первый день весны
2. Кырдык кибик юйленнгин... ----- Как травы, размножься...	1	Исполнялась при вскоде подснеж- ников

1	2	3
3. Озай а, Озай а, келдик сизге... ----- Озай, Озай, прииди к вам.	3	Воспевался день весеннего равно- денствия
4. Сабан чыпчыкъ, сабан чыпчыкъ... ----- Жаворонок, жаворонок...	2	Посвящалась прилету жаворонка
5. Сабан чыпчыкъ, сау кел! ----- Жаворонок, с возвращением!	1	То же самое
6. Чыгыгыгыз, чыгыгыгыз... ----- Всходите, всходите...	1	Воспевалась первая трава
7. Элия ариу кёрсюн... ----- Чтобы Элия смотрел добрыми глазами...	1	Посвящалась пер- вой весенней вспашке
8. Ойра, Голлу, сен берекетли къоллу... ----- Ойра, Голлу, ты — с добрыми руками...	2	Воспевался Бог земледелия и изобилия Голлу
9. Амма богъа дуб... ----- Амма богъа дуб...	1	Воспевалась весна
10. О Дауле, сабан, сабан... ----- О Дауле, пахота, пахота	2	Посвящалась празднику пахоты
11. Мен тунгучма, тунгучма... ----- Я первенец, я первенец...	3	Исполнялась при вызывании дождя
12. Чоппа, Чоппа, жау, жау... ----- Чоппа, Чоппа, дождь, дождь	2	Исполнялась при вызывании дождя
13. Боз туманла, чачакъ туманла... ----- Серые туманы, кудрявые туманы...	1	Исполнялась при засухе
14. Жашна, жашна, туманла... ----- Освешайтесь, освещайтесь, облака...	1	То же самое

1	2	3
26. Сыйлы Эрирей, чомарт Эрирей... ----- Благородный Эрирей, добрый Эрирей..	1	Исполнялась при завершении уборки урожая
27. Сабанлада кылыкы кибик... ----- Сколько усиков у колосьев...	1	То же самое
28. Ойра, Чоппа, ойра, Чоппа... ----- Ойра, Чоппа, ойра, Чоппа...	2	Воспевался Бог изобилия Чоппа
29. Тейри Чоппа сен жашат... ----- Бог Чоппа, позволь нам существовать...	1	То же самое
30. Кёкге къарап, нарт батырла жырайдыла, Элия... ----- Смотрев на небе, богатыри-нарты поют, Элия..	2	Посвящался богу грома и молнии Элие
31. Элия да, Чоппа да тилеклерибизни алдыла... ----- Элия и Чоппа приняли нашу просьбу...	2	Воспевалась осенняя страда
32. Къойла тюкю болсунла... ----- Пусть овцы будут шерстисты...	3	Воспевалась осен- ней стрижке овец
33. Малла тюкю болсунла... ----- Пусть скот имеет богатый приплод...	2	Исполнялась при случке овец
34. Жангыз Терекге минмеген Аймуш... ----- На Жангыз Терек* не влезавший Аймуш.	2	Воспевался по- кровитель овец — Аймуш
35. Маржа, узун сакъаллы Маккуруш... ----- Маржа, длиннородый Маккуруш...	1	Воспевался по- кровитель коз — Маккуруш
36. Ажамны башы — жалынды... ----- Голова у Ажама — пламя...	1	Посвящался по- кровителю ура- гана Ажаму

* Жангыз Терек — священное дерево в Карачае.

1	2	3
37. Қыш чиллеле, огъур была келигиз... ----- Зимние чилле, с добром приходите...	1	Посвящалась хо- лодным зимним дням
38. Токълу тоймаз тогъуз кюн... ----- Барашки, не насытившиеся девять дней...	3	Посвящалась дням зимнего солицистояния
39. Анда бол да мында бол... ----- Будь там, будь здесь...	4	Посвящалась фев- ральским дням
40. Жел жашы Гылан... ----- Сын ветра Гылан...	1	Воспевался Бог ветра Гылан
41. Нарт — гурт! ----- Нарт — гурт!	1	Исполнялась в первые дни марта
42. Тѣнгѣре, тѣнгѣре... ----- Крутись, крутись...	2	Исполнялась деть- ми, когда они иг- рали с юлой
43. Биринчи Тотур айынг — суукъ айынг... ----- Первый твой месяц, Тотур — холодный месяц...	2	Воспевалась весна
44. Қъозу — гитче, къой — арыкъ... ----- Ягнята — маленькие, овцы — тощие...	1	Пелась об апреле пастухами
45. Токълу семиз, къойла токъ... ----- Ярки жирны, овцы тучны...	1	Пелась пастухами в октябре
46. Тотур айына базынма... ----- Не надейся на месяц Тотур...	2	Так характеризо- вался февраль

Стремясь к возможно полному охвату исследуемого материала, нами проделан необходимый текстологический анализ и научная систематизация привлекаемого для написания монографии материала. В контексте настоящей работы по всем трем жанрам обрядово-мифологической поэзии составлены соответствующие Указатели, в которых

дифференцируется тезаурусное описание количественных художественно-поэтических слагаемых. Согласно данным Указателей, получены соответствующие цифровые результаты. Они выглядят следующим образом. Количество рассматриваемых текстов, включая и варианты, по жанрам составили: «Магическая поэзия» — 57, «Охотничья поэзия» — 34, «Календарно-обрядовая поэзия» — 75. Общий объем текстов обрядово-мифологической поэзии, не включая лирические песни, составил 166 единиц различных произведений древнейшего песенного фольклора балкарцев и карачаевцев, а с лирическими — 318.

Указатели поэтико-изобразительных констант дали следующие результаты статистического исследования по жанрам: 1. «Магическая поэзия». Количество наиболее высокочастотных поэтико-стилевых формул: сравнение — 9, метафора — 10, эпитет — 23; «Охотничья поэзия»: сравнение — 7, метафора — 8, эпитет — 13; 3. «Календарно-обрядовая поэзия»: сравнение — 5, метафора — 4, эпитет — 12.

Во всех случаях высокую частоту показали различного рода эпитеты, в которых более активно употребляются цветные эпитеты.

Они, как правило, связаны с художественным мифологическим предметным миром обрядовой поэзии, которая хорошо приспособилась к песням, воспевающим такой древнейший общинный труд людей, как охота, земледелие и скотоводство. Так, в охотничьих песнях высокочастотным эпитетом является словосочетание «къара ушкок» — «черное ружье», где доминантный эпитет «къара» — «черный» и опорная определяемая словоформа «ушкок» — «ружье» образуют метафорический эпитет «къара ушкок» — «черное ружье» в значении «прекрасное ружье», «меткое ружье».

В заговорах змеи активно применяемым доминантным эпитетом является художественно-поэтическая формула «акъ жиян» — «белая змея», в контексте употребляемая в значении «красавица змея», что мы выразили бы термином В. М. Гацака «топос оценочной передачи».

В календарно-обрядовой поэзии часто употребляемыми поэтико-стилевыми константами являются цветные эпитеты «къара кьой» — «черная овца», «акъ кьой» — «белая овца», «къара ёгюз» — «черный бык», где перечисленные определения «къара» — «черный» и «акъ» — «белый» составляют основную доминантную формулу художественно-поэтической лексики.

Рассматривая особенности квантитативного изучения поэтико-стилевых констант обрядовой лирики, мы ограни-

чимся выделением наиболее высокочастотных изобразительных средств: метафорических групп (метафорических эпитетов, образных сравнений, метафор-символов, данный термин впервые применялся В. П. Андриановой-Перетц *) и круга эпитетов.

Опорные словоформы, которые характеризуются В. М. Гацаком как «опорные понятийные узлы текста» ** в метафорических эпитетах и определяемые слова в жанровых эпитетах, «в данном случае свойственные лишь этим песням»***, будут выделяться отдельно и приводиться в поэтических константах с сопутствующими им эпитетами и определяющими словами, сочетание которых традиционно создает в фольклорных текстах устойчивые внутрижанровые художественно-поэтические формулы, характерные как в целом для поэтики фольклора, так и жанровой поэтики обрядовых песен.

Метафорические эпитеты: чыракъ — свет, нюр жаухардан чырагъым — дивный светоч мой; терек — дерево, алтын терек — золотое дерево; ат — лошадь, хан ат — волшебная лошадь; ушкок — ружье, алтынлы ушкок — золотое ружье; къуш — орел, хан къуш — волшебный орел; жамычы — бурка, алтындан ишленген жамычы — золотом отделанная бурка; ондурукъ — кровать, алтын ондурукъ — золотая кровать; аума — тень, къара аума — черная тень; къан — кровь, къара къан жауады — черная кровь капает; тамчы — капель, къара тамчы — черная капель; кюн — день, къара кюн — черный день; тыякъ — стрела, от тыякъ — огневая стрела; кюз — осень, къанлы кюз — кровавая осень (беспокойная осень); саугъа — подарок, алтын саугъа — золотой подарок; къая — скала, мурдар къая — убийца скала; жулдуз — звезда, жарыкъ жаннган жулдуз — ярко сияющая звезда (о любимом человеке); лячин — сокол, кёк лячин болуп жетиучю — сизым соколом прилетающий (о близком человеке); ат — конь, тор ат болуп жортуучу — гнедым конем прискакавший; сабан — поле, къара сабан сюрген — вспахивать черное поле (кому-то делать подлость); къан — кровь, къара къан жауду — капала черной кровью (о большом горе); гинжи — зрачок, кёзлерими гинжиси — зрачок моего глаза (о ребенке); инжи — жемчужина, жүрегими инжиси — жемчужина моего сердца.

Образные сравнения: накъут-налмаз жашчыгъым —

* Андрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947. С. 10, 80.

** Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени. С. 37.

*** Кравцов Н. И. Эпитет в лирических бытовых песнях // Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980. С. 57.

алмазу подобный мой мальчик; гокга ханслай жашчыгъым — цветку подобный мой мальчик; къара къундузлай — словно черная ворона; назы тереклей ёсюучу — стройна словно ель; томурулай чачылды — разбился словно бревно; Элия бутагъынлай — словно крылья Элии; сарыуеклени чал къабанлай ёкюртген — драконов, словно вепрей, заставляющих рычать; мен ушайма къангкъазгъа — я похожа на лебедь; мен ушайма агъазгъа — я похожа на ласку; мен ушайма улакъгъа — я похожа на козленка; Элия бутагъынлай, тау жарытхан — словно крылья Элии, освещающие горы; кирпичкери къуш къанатынлай — ресницы, словно крылья орла; кёзлери акъ сюте къара дугъум атханлай — глаза его (красивы), будто на дне белого молока черные смородины; нюрю — бузла эрите — обаяние его, словно льды заставляет растаивать; ырыхсы дуньягъа сыйынмазча эд — состояние его было больше, чем богатство всего мира; санлары тауча бийик — телом высок, словно горы; назы терекча субайды — стройна, словно ель; жүреги жауча эриди — сердце растаяло, словно масло; мудах жүреги — тауча бийик болду — горестное его сердце стало, словно горы высоким (радость его масштабов — достигло высоты гор); нарт санлы — стан, как у нарта.

Метафоры-символы: кийик улагъым — мой горный козленок (о малыше); ариу кюнню бутагъы — луч ясного солнца (о любимом человеке); атынг да Гокка, кесинг да гокка — имя твое Цветок, и сама ты цветок (о любимой девушке); «къызыл къоян» — «красный заяц»; «къызыл ёгюз» — «красный бык»; «къара къаргъа» — «черный ворон»; «кёксюл сюлесин» — «сери-бурая рысь».

Эпитеты: кёз — глаз, тум къара кёзле — черные-пречерные глаза; ариу кёзле — красивые глаза; тон — шуба, кишиу тон — кошачья шуба; кюн — день, сууукъ кюн — холодный день; бёрю — волк, бёрю тон — волчья шуба; къаргъа — ворон, огъурлу къаргъа — благородный ворон; ала къаргъа — пятнистый ворон; къара къаргъа — черный ворон; кёз — глаз, жютю кёз — зоркий глаз; бала — дитя, ариу бала — красивое дитя; къатын — женщина, къаракъаш къатын — чернобровая женщина; жол — тропа, ёр жол — тернистая тропа; ол — он, ол — жарытхан жарыкъды — он — сияющее светило; аууаз — голос, ариу аууаз — красивый голос; жыр — песня, ариу жыр — красивая песня; кюн — день, оу кюнум — несчастный день; дунья — жизнь, жарыкъ дунья — светлая жизнь; жулдуз — звезда, жарыкъ жулдуз — яркая звезда; жер — земля, къара жер — черная земля; туман — туман, кир туман — грязный туман; кёк — небо, кёк жарыкъ — ясное небо; ёлю — смерть,

ачы ёлю — горькая смерть; суу — река, къутургъан суу — разбушевавшаяся река; танг — утро, мутхуз танг — мрачное утро; хахай — крик, сасытхан хахай — громкий крик; гюл — цветок, жашил гюл — зеленый цветок; къаз — гусь, ала къаз — пятнистый гусь, боз къаз — серый гусь; кебин — саван, акъ кебин — белый саван; кёр — могила, жылы кёр — теплая могила, жарыкъ кёр — светлая могила, терен кёр — глубокая могила; къарам — взгляд, ариу къарам — добрый взгляд; къарангы — темнота, къаппа къарангы — кромешная темнота; булут — облако, чыммакъ булутла — пребелые облака; гокка — цветок, ариу гокка — красивый цветок; атлы — всадник, кёк атлы — гнедой всадник (всадник на гнедом коне); тай — жеребенок, хора тай — гнедой жеребенок; жаш — парень, жигит жаш — храбрый парень; дунья — жизнь, жарыкъ дунья — светлая жизнь; къуш — коршун, къарт къуш — старый коршун.

Таким образом, исследование 152 текстов обрядовой лирики выявило 90 наиболее используемых художественно-стилевых констант, которые встречаются по нескольку раз в поэтических текстах. Согласно цели нашего исследования приведем количественные показатели их тезаурусного описания. По отдельности они выявили следующие результаты: метафорические эпитеты — 22, образные сравнения — 20, метафоры-символы — 7, эпитеты — 38, каждая из которых является самостоятельной знаковой художественно-поэтической формулой.

Понятие смерти в балкаро-карачаевской обрядовой лирике ассоциируется или символизируется с образом красного зайца, красного быка, черного ворона и серо-бурой рыси. Это нашло выражение в таких определительно-метафорических и эпитетических сочетаниях, как «къызыл къоян» — «красный заяц», «къызыл ёгюз» — «красный бык», «къара къаргъа» — «черный ворон», «кёксюл сюлесин» — «серо-бурая рысь», где опорные слова и эпитеты носят доминантный поэтико-стилевой характер.

Опираясь на материалы данного исследования, нам необходимо будет подвести здесь обобщающую количественную характеристику основным художественным средствам. Они выглядят следующим образом. Анализ 318 обрядовых песен выявил 159 наиболее употребительных поэтико-стилевых констант, где, не указывая их число в вариантах и различных контекстах, формулы сравнения составили 41, метафорические группы — 29, эпитеты — 86 единиц изобразительных средств.

Как видно из слагаемых показателей, важное место

среди изобразительных средств отводится эпитету, что напомнили нам слова В. П. Аникина: «...следует указать на то, что поэтическая мысль народа была устремлена к полной смысловозначительной и поэтической оправданности в использовании эпитетов, но это положение следует понимать лишь как проявление сильной тенденции, а не как выражение завершенного во всем процесса»*.

Как и в целом, поэтико-стилевые системы обрядовой поэзии, художественно-определяющие сочетания в ней имеют разную степень частотности. Завершая наше исследование, кратко остановимся на формуле «къара къаргъа» — «черный ворон», которой, как одной из активных стилистических категорий в поэтике древнейших песен, отводится особая роль.

В архаических текстах она встречается шесть раз: трижды в песенном нартском эпосе и столько же в обрядовой лирике. В первом случае, являясь детерминантной композиционной конструкцией, она выполняет роль эпического помощника нартских богатырей в одерживании победы над своими врагами:

Къара къаргъа жол нёгерлик этерикди, Элия,
Хапар берге санга айланып кетерикди, Элия**.

Черный ворон будет нашим спутником, Элия,
С вестью к тебе полетит он, Элия,—

или

Элия болсун бизге кюч берлик,
Ойра, рирара, ра.
Къара къаргъа болсун бизге жол берлик,
Ойра, рирара, ра***.

Пусть Элия нам силы ниспошлет,
Ойра, рирара, ра.
Пусть черный ворон нас в путь-дорогу благословит,
Ойра, рирара, ра.

Как известно, в мифологических и обрядовых причитаниях данный образ является носителем зла, ниспосылающим проклятие и горе, а иногда ассоциирующимся со смертью. В весьма скупо представленном мифологическом

* В. П. Аникин. Эпитет в загадках // Эпитет в русском народном творчестве. М., 1980. С. 116.

** Нарты.— Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 285.

*** Там же. С. 287.

песенно-стихотворном тексте «Қырт қыушну сарыны» — «Причитании старого коршуна» сохранились следующие поэтические строки:

Қыра қыргыа қыргыағынлай болғынма,
Қыс кенгінде учарғыа сукыланама.
Қынатларым оқы тийгенлей болдула,
Мені тутмай тот турукыға урдула *.

Я стал как будто проклятый черным вороном,
Я хотел бы в небесных просторах летать.
Крылья мои, словно пораженные пулей стали,
Не выдержав меня о высохшее дерево ударило.

Нет сомнения, что на примере данного мифологического образа мы имеем дело с ассоциативной формой выражения, где в отвлеченном образе старого коршуна раскрывается внутренний монолог беспомощного пожилого человека.

Имеют место случаи, когда в поэтических текстах ряд определительных сочетаний встречается только в единичных случаях. Это связано, на наш взгляд, не их непопулярностью или слабым эстетическим воздействием на людей, а утратой в памяти поколений многих сокровищ словесной песенной культуры.

Встречающийся весьма редко в народной поэзии такой художественно-изобразительный прием, как оксюморон, удачно нашел свое место в одном из текстов-причитаний сарыи. Здесь он выражается метафорическими определительными формулами «ачы бал» — «горький мед» и «исси буз» — «горячий лед». Утерав свое номинативное значение, оксюморон превратился в иносказательную художественно-стилистическую константу эпитета — метафору, в которой превалирует оценочно-абстрактный смысл противоположных ассоциативных определяемых и определяющих словоформ:

Елет жели Бызынғыдан аугыанды,
Аллыи, бетин Чегем элге бургыанды.
Кей турмайын кесин бизге танытды,
Ачы балла, исси бузла қыпдырды **.

Ветры холеры подули из Безенги,
Своим лицом они к аулу Чегем повернулись.
Вскоре она (холера) ознакомила нас с собой,
Горький мед, горячие льдины заставила нас глотать.

Нет сомнения, что данное изобразительное средство, встречающееся в единственном случае в наиболее древнем

* Архив ҚБНИИ. Ф. ф., ед. хр. 13, дело № 4.

** Там же, дело № 2.

причитании — сарын, берет свои духовно-эстетические корни из мифологии, хотя мы и не располагаем прямыми фактами об этом. Ибо мы солидарны с В. И. Ереминой, «чтобы понять, с чем связано появление метафоры — этой определяющей и образной системы лирики категории стиля, необходимо выяснить ее истоки, строй мыслей, непосредственно ей предшествующий. Начало народной поэзии вообще, и лирики в частности, скрыто в поэтическом мышлении, которое находит свое отражение в мифе»*.

В данной песне, опять-таки в единственном случае, встречается весьма интересное художественно-образное переломление, связанное, по всей видимости, с определенными закономерностями развития исторической поэтики:

Халкъ къалмайын, таугъа, агъачха къачханды,
Сууукъ болуп, ач болуп къыйналгъанды.
Жайылдыла, кызыл отну жыйдыла,
Дорбунлада къайнатып, уртладыла.

Люди бежали в горы и леса,
От холода и голода страдали.
Разошлись и собрали кызыл от.
В пещерах кипятили ее и пили.

Словосочетание «кызыл от»,** в интерференции звучащее «красное пламя», в данном контексте, утерав функции определительной поэтико-стилевой константы, выражает название травы, которую использовала община в лечебных целях. Почему же придается траве образ пламени, утерав в данной формуле свое номинативное значение? На наш взгляд, на определенном этапе этноязыкового становления лексики карачаево-балкарского языка произошло ассоциативно-образное, символично-метафорическое переломление в образе мышления людей. При кипячении данной травы жидкость становилась ярко-красной, которой придавали большое исцелительное свойство. А в воображении людей при ее употреблении, как в огне, в красном пламени должны были сгореть внутренние и внешние болезни человека.

Таковы в целом весьма скромные наши суждения о количественной, тезаурусной, художественно-аналитической проблеме обрядово-мифологической поэзии балкаро-карачаевцев, которая требует в будущем серьезного изучения.

* Еремина В. И. Поэтический строй... С. 4.

** Марёна.

ИСТОЧНИКИ ПЕСЕННЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ

1. Эски къарачай джырла. Микоян-Шахар, 1940.
2. Лайпанов Х. О. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957.
3. Къарачай поэзияны антологиясы. Ставрополь, 1965.
4. Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1962.
5. Малкъар поэзияны антологиясы. Нальчик, 1958.
6. Малкъар халкъ жырла. Нальчик, 1962.
7. Эски къарачай-малкъар джырла. Черкесск, 1958.
8. Къарачай халкъ джырла. М., 1969.
9. Малкъарлыланы бла къарачайлыланы халкъ поэзия чыгъармалары. Нальчик, 1988.
10. Карачаево-балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях. Нальчик, 1983.
11. Песни народов Северного Кавказа. Л., 1976.
12. Архив КБНИИ. Фольклорный фонд., ед. хр. 13. Дело № 1—5.
13. Архив КБНИИ. Балкарская фонетика, кас. № 1—64.
14. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нами рассмотрены наиболее характерные для обрядово-мифологической поэзии балкарцев и карачаевцев магические, охотничьи и календарно-обрядовые песни. По их художественно-эстетическим особенностям можно будет судить о древнейшей песенной культуре народа.

Отдельно рассматривались обрядовые лирические песни, которые по функциональным особенностям и времени зарождения также примыкают к архаической поэзии. К тому же ряд жанров обрядовой лирики содержит в себе яркие следы мифологического характера, которые мы постарались осветить в данной работе.

Заключительную часть монографии составляет исследование художественно-поэтических традиций жанров обрядового песенного фольклора. Здесь мы старались рассмотреть его наиболее характерные особенности, которые до настоящего времени оставались вне поля внимания ученых.

Нами основательно изучены все рукописные и фонографические архивные материалы КБНИИ и КЧНИИ с 1958-го по 1995 г., а также все публикации по интересующей нас теме в XIX—XX вв.

Проблему жанра мы старались решить, исходя из внутренних национальных особенностей обрядовых песен, в научно-теоретическом плане, опираясь на богатейшие российские и мировые традиции в фольклористике, о чем мы упомянули во введении. Исследование показало, что в многожанровой поэзии балкарцев и карачаевцев обрядовые песни различаются между собой как по функциональным, так и по художественно-изобразительным особенностям, т. е. в каждом жанре доминирующую роль играют те или иные традиционно-функционирующие в нем поэтические формулы, которые преобладают в жанровой поэтике определенной группы песен.

Так, магические песни, в отличие от других обрядово-мифологических песен, в которых также превалируют заклинательные функции, исполнялись почти во все времена года. В этом и состоит одна из важнейших их жанровых особенностей, как древнейшей песенной культуры балкарцев и карачаевцев. Художественно-поэтическому языку ма-

гических песен, в отличие от других обрядово-мифологических песен, в высшей степени присущи абракадабры, архаизмы и кодированные метафорические формулы, понять содержание которых часто невозможно.

Исследование показало, что охотничья обрядовая поэзия балкарцев и карачаевцев, хорошо сохранив древнейшие архаические варианты (где умиляют покровителя охоты и лесных зверей Апсаты), вместе с тем сильно трансформировалась, осовременилась, что в целом наложила свой отпечаток как на содержание этой группы песен, так и на их поэтику. Здесь впервые вводится в научный оборот много ценных материалов, что, на наш взгляд, значительно расширит представления читателей об охотничьей обрядовой поэзии балкарцев и карачаевцев. В данном разделе мы постарались подробно остановиться на особенностях сюжета, композиции и художественно-изобразительных средств, благодаря которым песня формируется как жанр.

Календарно-обрядовая поэзия балкаро-карачаевцев несколько неоднотипна по своим сюжетно-композиционным и художественно-изобразительным особенностям. Это связано, как нам кажется, с такой ее национальной спецификой, как своеобразие художественно-поэтической лексики и всей художественно-образной системы весенне-летних и осенне-зимних календарных песен. На это было обращено серьезное внимание в исследовании, что привело к выделению в самостоятельные параграфы весенне-летних и осенне-зимних календарно-обрядовых песен. Эти песни представляют разнообразный и богатый раздел древнейшей поэзии, в них мы ощущаем не только любовь общинников к пастушьему и земледельческому труду, но и умение создавать высокохудожественные поэтические творения.

В разделе «Лирическая поэзия» дана классификация ее внутрижанровых особенностей. Здесь мы останавливались на функциональных, композиционных и художественно-изобразительных проблемах каждой песни отдельно. Исследование показало, что каждый жанр обрядовой лирики выполняет присущую ей определенную эмоциональную роль в передаче в определенном обряде человеческих эмоций, человеческих переживаний. По-своему это делается в обрядовом оплакивании покойника («Сарын»), в колыбельных песнях («Бешик жыр»), в любовных обрядовых песнях-состязаниях («Айтыш»), в обрядовых сатирических песнях («Сандрак», «Голлу», «Телена») и т. д. Каждому из них свойствен в основном свой художественно-поэтический язык, своеобразная компози-

ция, свои специфические сюжетные элементы и художественно-поэтическая лексика. Исследование выявило, что художественно-поэтический уровень многих сарынов, исполняемых в импровизации, не уступает в эстетическом плане развитым формам других жанров обрядовой поэзии, что свидетельствует о прекрасном поэтическом таланте, кроющемся в народной среде.

Последний раздел работы посвящен исследованию художественно-поэтических традиций различных жанров обрядового песенного фольклора, в котором мы постарались рассмотреть такие наиболее характерные ее проблемы, как сюжет и композиция, зачин и повторы, параллелизм и метафора и т. д., в целом увязывая их с типологическими особенностями фольклора кавказских, славянских и тюркоязычных народов. Здесь мы попытались объяснить, благодаря каким художественно-изобразительным средствам достигаются устойчивые жанровые формы в той или иной конкретной песне обрядово-мифологической поэзии. Так, для сарынов и колыбельных песен характерны различного рода повторы и параллелизмы, тогда как охотничьим и календарно-обрядовым свойственны устойчивые табуированные, иносказательные формулы. Серьезное внимание уделено нами исследованию процесса формирования метафоры как тропа, ее месту и роли в обрядовых песнях, перехода бытовых идиоматических выражений в иносказательную поэтическую формулу.

В данной главе нами исследована генетическая взаимосвязь функционально близких обрядовых плачей «Сарын» и необрядовых плачей «Кюй», обрядовых любовных «Айтышей» и необрядовых «Ийнар», а также обрядовых и необрядовых сатирических песен.

К сожалению, не во всех главах монографии нам удалось в должной мере отразить проблему варианта и инварианта, показав текстовые, исполнительские и субэтнические особенности и соотношения разных записей.

В «Приложении» рассматриваются вопросы системно-аналитического исследования обрядово-мифологической поэзии, где в составленных нами небольших указателях затрагиваются проблемы количественного, тезаурусного описания таких поэтико-стилевых констант, как сравнение, метафора и эпитет. Как известно, данная проблема является относительно новой в фольклористике. Специальные исследования по материалам эпических памятников ей посвятили В. М. Гацак, Ф. М. Селиванов, З. Дж. Джопыуа, а в 1994 г. ИМЛИ им. А. М. Горького РАН выпустил сбор-

ник статей по проблеме тезауруса (Фольклор. Проблемы тезауруса. 1994.).

Анализ показал, что по количеству употребления поэтико-стилевых констант во всех жанрах обрядово-мифологической поэзии балкарцев и карачаевцев доминирующая роль принадлежит эпитету, что напомнило нам слова А. Н. Веселовского: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания, от его физиологических начал и их выражений в слове до их закрепощения в ряды формул, наполняющих содержанием очередных общественных мирозерцаний» (Собр. соч. Т. 1. С. 58).

Содержание исследуемого материала показало, что все же основными духовными, идеологическими и художественными предпосылками в формировании собственно балкаро-карачаевской песенной культуры явились весьма развитые формы тюркской устной традиции. Достаточно сказать, что главные по значимости и могуществу языческие персонажи тюрко-монгольской мифологии Тейри (Тенгри) и Умай в балкаро-карачаевском эпосе «Нарты» и обрядово-мифологических песнях представлены весьма достойно.

Значительную роль в этом сыграл исторический территориальный фактор на Северном Кавказе, связанный с падением Большой Орды. Имеющиеся у нас научно достоверные материалы свидетельствуют с том, что прямые тюркоязычные прашуры балкаро-карачаевцев были оторваны от тюркоязычного мира и оттеснены со степей Северного Кавказа в ущелья Большого Кавказского хребта значительно позднее, чем это утверждают некоторые современные историки.

Древний фольклор народа также впитал в себя немалую часть культуры автохтонных кавказских и индоарийских народов, что способствовало значительному обогащению словесного и музыкального искусства. При этом сложилась самобытная богатая духовная культура с развитыми жанровыми формами музыкально-поэтического искусства.

С Л О В А Р Ъ

- Апсаты* — покровитель охоты и благородных зверей.
Акъ сакъал — второе, возможно, тайное имя Апсаты.
Алтынлы — название охотничьего ружья.
Агъач Киши — леший.
Аймуш — покровитель овец.
Айгыш — дуэтная форма лирических песен-состязаний, построенная на пантуной композиции.
Алтын Терек — образ мирового дерева, воплощающий в себе богатство и изобилие.
Атыл — имя одного из сыновей Апсаты.
Алгыш — как и в народной поэзии многих тюркоязычных этносов, в карачаево-балкарском песенном фольклоре означает заговор. Подразделяется на ряд разновидностей. Со временем приобрел и функции магического благопожелания, который традиционно исполняется на свадьбе, встрече и проводе гостей, а также по случаю крупных общинных мероприятий: выходе на сенокос, завершении осенней страды и т. д.
Ажам — один из покровителей зимних ветров.
Аштотур Таш — св. камень в Чегемском ущелье, которому обычно поклонялись молодые охотники.
Балдражюз — девять холодных дней зимы. Обычно с 26 февраля по 6 марта.
Байдымат — имя одной из дочерей Апсаты.
Байчомарт — второе, возможно, тайное имя Апсаты.
Байрым или *Мариям* — св. Богородица, покровительница семьи и материнства.
Бешик жыр — колыбельная песня.
Болатчы — имя матери рептилии в заговорах змеи.
Бут — очевидно, огузская форма названия волка «кюрт». В заговорах выполняет роль эвфемизма или метонимии.
Гери-Гери — один из покровителей ветра.
Голлу — общенародный праздник весны, имя покровителя урожая и урожая.
Гильдор — место фалического культа в Чегемском ущелье.
Гылан — сын покровителя ветра.
Гутан — праздник весенней борозды, проводившийся в Чегемском ущелье.
Данметтир — покровитель воды.
Дауэт — мифологический противник покровителя оспы.
Дауле или *Даулет* — покровитель земли и растущего на ней богатства.
Дебеу — мифологический персонаж, помогающий больным от сглаза.
Дыдай — покровитель черной оспы, а иногда и владыка стихийных бедствий.
Доммай Сырт — очевидно, мифологический топоним.
Жаз тил или *жалгъан тил* — тайный язык язычников, которыми они пользовались при исполнении различных заговоров.
Жанарих — мифологический топоним.
Жиян тил — тайный язык змеиных заговоров.
Жукъ Анасы — Мать Сна.

Жер Иеси — Жер Анасы — покровитель земли.

Инай или *Онай*, *Анай* — трудовая песня, сопровождавшая валяние войлока. Данные словоформы включали в себя и имена персонажей войлочного изделия.

Ийнар — лирический любовный песенный жанр с краткой строкой и неопределенной сюжетной ситуацией.

Кюй — оторванные от обряда песни-горевания.

Кюн Тейри — Бог Солнца.

Мажюсю сарынла — языческие песни-причитания.

Мажюсю тартыула — наигрыши, исполняемые в период язычества.

Мант, *гунт*, *жут* — так называли 13 холодных дней, наступающих после балдражюзов.

Малихан — имя женщины. Встречается в весенних обрядовых песнях.

Маккуруш — покровитель коз.

Озай — детская весенняя хороводная песенка, напоминающая русские колядки.

Папай — малоизвестный мифологический персонаж, покровитель стихийных бедствий.

Сарын, *Сыйыт*, *Сарнау* — обрядовая песня-причитание, наделенная рядом внутрижанровых особенностей. «Древние тюрки соблюдали ритуальный плач по умершему, с причитаниями, с ритуальным самоистязанием (вырывание волос, надрезы на лице и т. п.). Из памятника в честь Кюльтегина следует, что ритуальное оплакивание у древних тюрков называлось терминами «сыгыт» (сыйыт.— Х. М.) и «йуг» (кюй.— Х. М.)» (*Потопов Л. П.* Умай — божество древних тюрков // *Тюркологический сборник*. М., 1973. С. 267).

Саранча — общинный обряд оплакивания покойного.

Сандракъ — сатирическая обрядовая песня, исполняемая пастухами в кошарах, в период ночного отдыха.

Сары Исса — очевидно, Иисус Христос.

Сары Чуу — мифологическая крепость высоко в горах божества Апасаты.

Сабан той — весенний земледельческий праздник в Чегемском и Хуламо-Безенгийском ущельях.

Суу кюй — музыка, исполняемая при язычестве, в обряде поиска утопленника.

Тейри или *Тенгри* — верховное божество в тюрко-монгольском и балкаро-карачаевском языческом пантеонах.

Тымбыл — покровитель оспы.

Тёре — всенародный парламент, наделенный большой властью.

Тёре антла — клятвенные формулы, исполняемые членами Халкъ Тёре перед общиной.

Тёре адамла — члены всенародного парламента Халкъ Тёре.

Тегей — благородный охотник, возлюбленный дочери Апасаты — Байдымат.

Тотур или *Аштотур* — покровитель волка и охоты на благородных зверей. Следы его культа более ярко сохранились в Чегемском ущелье.

Темиркъзакъ — Полярная Звезда.

Умай или *Умаикъзы* — покровительница семьи и материнства в карачаево-балкарской и тюрко-монгольской мифологии.

Мы солидарны с мнениями некоторых ученых, «что образ Умай генетически связан с иранской мифологической птицей Хумай» (*Басилов В. Н. Умай // Мифы народов мира. М., 1988. С. 547*) и что это слово могло быть «заимствовано из персидского (хума), где оно означает птицу, обитательницу мирового дерева» (*Абрамзон С. М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. Л., 1971. С. 278*).

Умахан — очевидно, искаженное или тайное имя Умай.

Уучу тил — тайный язык охотников, который состоял из эвфемизмов.

Хардар или *Алтын Хардар* — покровитель урожая и хлебных изделий.

Химикки — покровитель ветра.

Чам жырла — сатирические песни.

Чоппа — полифункциональное божество, покровитель грома, молнии и урожая.

Чоппачыла — небольшая полянка в местности Бабас Сабан в Чегемском ущелье, где в прошлом исполняли песни, танцы в честь покровителя Чоппы.

Чилле — сорок наиболее жарких и сорок наиболее холодных дней года.

Шертмен — молодежный ритуальный праздник весны, сопровождающийся песней.

Шибля — один из покровителей грома и молнии.

Эмина алгъыш — песня-заговор холеры.

Эрирей — покровитель осеннего урожая.

Эмина алгъын — песня-заговор холеры.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Магическая поэзия	15
ГЛАВА II. Охотничья поэзия	49
ГЛАВА III. Календарная поэзия	82
ГЛАВА IV. Лирическая поэзия	117
ГЛАВА V. Художественно-поэтические традиции	168
ПРИЛОЖЕНИЕ (К проблеме системно-аналитического исследования поэтики)	229
Источники фольклорных песенных текстов	264
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	265
СЛОВАРЬ	269

Научное издание

Хамид Хашимович Малкондуев

ОБРЯДОВО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ БАЛКАРЦЕВ И КАРАЧАЕВЦЕВ

Заведующий редакцией *В. Н. Котляров*

Художник *Н. Н. Решетникова*

Технический редактор *Л. И. Прокопенко*

Корректоры: *Т. Л. Романтеева, Т. М. Ачабаева*

ЛР № 010238 от 27.04.92.

Сдано в набор 04.11.96. Подписано в печать 26.11.96.

Формат 84×108¹/₃₂. Печать высокая.

Гарнитура литературная. Бумага писчая № 1.

Усл. п. л. 14,28. Уч.-изд. л. 16,67.

Тираж 500 экз. Заказ № 107

Издательский центр «Эль-Фа»

Республиканского полиграфкомбината им. Революции 1905 г.

Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.

Министерство печати и информации КБР

360000, КБР, г. Нальчик, пр. Ленина, 33.