

А. И. РАХАЕВ



ТРАДИЦИОННЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ФОЛЬКЛОР
БАЛКАРИИ
И КАРАЧАЯ



*Учебное пособие для музыкальных
и музыкально-педагогических вузов*



Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Северо-Кавказского государственного института искусств в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2001–2005 гг.)».

Рецензенты:

профессор, доктор искусствоведения **И. И. Земцовский**,
профессор, кандидат искусствоведения **Б. Г. Ашхотов**

Р 4901000000-040 без объявл.
Т43(03)-2002

ISBN 5-88195-536-6

© А. И. Рахаев, 2002
© Издательский центр
«Эль-Фа», 2002

НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БАЛКАРИИ И КАРАЧАЯ КАК ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

(ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

Данное исследование продиктовано исключительной значимостью проблемы, многоаспектные решения которой в условиях демократизации общества, расширения социальных функций творческого наследия народов России, приобретения национальными языками статуса государственных в субъектах федерации позволяют, помимо изучения стилевых и жанровых особенностей музыкального мышления и языка, дать много ценного как для выяснения эволюции традиционного народного песнетворчества, так и для истории развития музыкальной культуры Балкарии и Карачая и определения ее места в общемузыкальной культуре многонациональной России.

Конкретным материалом анализа послужили этномузыкалогические изыскания автора в области традиционного народно-песенного искусства Балкарии и Карачая, явившиеся итогом экспедиционно-собирательской деятельности в большинстве населенных пунктов Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, в странах Ближнего Востока, где компактно проживают наши соотечественники, и нашедшие отражение в международных, всероссийских, региональных симпозиумах, конференциях и публикациях 1980–2000 годов.

Сложность разработки вопросов общетеоретического характера связана с отсутствием в северокавказском музыковедении обобщающих работ по исследованию народно-песенных культурных ареалов, со слабой, а зачастую полной неизученностью ряда фундаментальных закономерностей традиционного бытования песенного фольклора. Некоторые аспекты традиционного балкарско-карачаевского песнетворчества служили объектом для отдельных беглых высказываний, касающихся преимущественно внешних особенностей и не позволяющих исследователю сделать определенные законченные выводы о закономерностях музыкально-песенного мышления. В ряде своих публикаций и сообщений на научных форумах автор предпринял попытку осветить с позиций современной этномузыкалогии музыкально-стилевые особенности различных жанров народно-песенного искусства Балкарии и Карачая.

Данное издание, предлагаемое вниманию специалистов в области культуры и искусства, историков, филологов, лингвистов, культурологов, а также широкому кругу читателей, представляет собой первый в северокавказской и отечественной музыкальной фольклористике опыт музыковедческого исследования характерных жанров песенного наследия родного народа, основанный не только на использовании ранее известных материалов в виде источниковедческой базы, но и в основном на собственном полевом экспеди-

ционном материале, собранном автором во всех районах Балкарии и Карачая во время фольклорных экспедиций (1974–1977; 1979–1995), а также в зарубежных научных командировках (Турция, Сирия, Иордания. 1992, 1993). Таким образом, в научный оборот введены новые дополнительные фольклорные звукозаписи и материалы.

Основные направления монографического исследования большого корпуса балкаро-карачаевского песенного наследия были продиктованы также результатами, достигнутыми отечественными и зарубежными этномузыкологами в области изучения фольклорных регионов. Отдельные аспекты народной песенности Балкарии и Карачая, преимущественно филологической направленности, были объектом специального или попутного исследования в работах балкаро-карачаевских фольклористов А. З. Холаева, Т. М. Хаджиевой, М. А. Хубиева, Р. А. Ортабаевой, Ф. А. Урусбиевой, Х. Х. Малкондуева и др.

В процессе научного анализа и обобщения материала автор опирался на богатый опыт отечественного и зарубежного музыковедения и фольклористики, на труды крупнейших ученых В. Н. Проппа, Б. Н. Путилова, В. Е. Гусева, И. И. Земцовского, В. К. Соколовой, А. М. Астаховой, А. В. Затаевича, Б. Г. Ерзаковича, В. С. Виноградова, Ф. А. Рубцова, К. В. Квитки, Б. В. Асафьева, Е. В. Гиппиуса, Х. С. Кушнарера, Б. Бартока, А. Чекановской, Э. Н. Алексеева, В. И. Абаева, С. И. Грицы, В. М. Жирмунского, Л. А. Мазеля, Т. С. Бершадской, П. А. Вульфуса, И. В. Мациевского, Е. В. Назайкинского, С. И. Танеева, А. В. Рудневой, З. В. Эвальд, В. М. Беляева, В. А. Успенского и др.; на опыт, накопленный в трудах северокавказских фольклористов Т. А. Хамицаевой, Х. М. Халилова, Д. С. Хаханова, М. А. Хубиева, Ш. С. Салакая, И. М. Хашба, К. Г. Цхурбаевой, А. М. Гутова, З. М. Налоева, З. П. Кардангушева, А. Г. Нагайцевой, А. Н. Соколовой, А. И. Караевой, Х. О. Лайпанова, А. И. Алиевой, А. А. Ахлакова, А. М. Аджиева, А. А. Гадагатля, Г. А. Гасанова, А. М. Даурова, У. Б. Далгат и др. Все нотные аналитические транскрипции полевых магнитофонных записей (свыше 400 произведений) выполнены автором по методу профессора Е. В. Гиппиуса, использовавшемуся при подготовке к изданию многотомной «Антологии народной музыки балкарцев и карачаевцев» (автор – руководитель коллектива).

Актуальные проблемы изучения балкаро-карачаевской народной песенности освещались автором на научных форумах различного уровня, в том числе в докладах на I и II Всесоюзных конференциях «Проблемы музыки эпоса» (Алма-Ата, 1982; Клайпеда, 1988), международном симпозиуме «Героико-исторический эпос народов Северного Кавказа» (Грозный, 1985), Всесоюзных научных конференциях «Вопросы народного многоголосия» (Боржоми, 1986; Тбилиси, 1988), чтениях памяти проф. Е. В. Гиппиуса (Ленинград, 1988), Всероссийской научно-теоретической конференции «Идеи дружбы и интернационализма в литературе и искусстве народов Северного Кавказа» (Орджоникидзе, 1988), IV и V пленумах Союза

композиторов Кабардино-Балкарии, объединенных пленумах Союза композиторов республик Северного Кавказа (Нальчик, 1987, 1989; Владикавказ, 1992); Международном научном симпозиуме «Человек в мире искусства: информационные аспекты» (Краснодар, 1994), региональной научно-практической конференции, посвященной 50-летию депортации и репрессии балкарского и карачаевского народов (Нальчик, 1994); региональной научной конференции, посвященной 50-летию Великой Победы (Нальчик, 1995); Всероссийской научно-теоретической конференции «Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения» (Нальчик, 2001) и др.

* * *

Традиционное музыкально-песенное искусство Балкарии и Карачая как духовная и материальная культура формировалось и развивалось в тесной и постоянной взаимосвязи и взаимодействии с историко-культурным становлением народов Северо-Кавказского региона. Во многом подобные пути социально-экономического развития и формы быта, близкородственные в отдельных случаях этногенетические истоки и сложные процессы межэтнических контактов определили в конечном итоге при многоязычии «единый в существенных чертах культурный мир» [Абаев 1949: 89].

В контексте близкородственных этногенетических истоков мы имеем в виду автохтонный северокавказский, а также аланский и кипчакский компоненты в генезисе балкарской народности. Сразу же следует отметить, что балкарцы и соседние с ними карачаевцы представляют, по существу, одну этническую общность. Общими у них являются язык (один из древнейших тюркских языков кипчакской группы), обычаи, быт, культура и условия жизни. Можно утверждать, что и фольклорное наследие балкарцев и карачаевцев в равной степени принадлежит им обоим. (В этом мнение ученых и исследователей едино.) Говоря о балкарских песнях, автор подразумевает и карачаевские, за исключением отдельных случаев, когда этническая принадлежность произведения оговаривается особо.

Духовная общность народов Северного Кавказа нашла свое отражение не только в создании грандиозного нартского эпоса, по праву считающегося общим национальным достоянием [*Сказания о нартах* 1969]. Исследование фундаментальных черт северокавказской народной музыки, сформировавшихся в длительную эпоху бесписьменного развития по непосредственным данным устной музыкальной традиции, способной хранить в себе формы и формотворческие принципы тысячелетней давности, позволяет выявить определенные параметры общности в типологии музыкально-песенных жанров, художественных формах, средствах выразительности. Близость музыкального фольклора народов Северо-Кавказского региона характеризуется и типичными песенно-инструментальными жанрами, и сходными системами музыкальных

структур и музыкальной формы (в данном случае музыкальная форма рассматривается как в смысле целостной системы средств выражения, так и в смысле общего, исторически сложившегося композиционного плана отдельного произведения), и превалированием речитатива над распевом в музыкальной речи, и свободным, «раскованным» музыкальным ритмом, близко стоящим к речевой интонации, и подобными или близкими по строению музыкальными структурами.

Но эта типология существует в постоянной корреляции с исключительностью, самобытностью ее проявлений в каждом отдельном национальном претворении. Черты общности музыкального языка в каждой специфической культуре развивались в собственно национальной музыкальной традиции, являющейся органической составной частью фольклорной традиции каждого народа и занимающей особое место в культуре. Нет народа без фольклора, как нет и без языка, и в претворении северокавказских музыкально-стилистических черт в частные национальные очертания, с их индивидуализацией на фоне типологизма, существенную функцию выполнил родной язык, «определяющий в фольклоре всех народов мира своеобразие народной поэзии и народной музыки через национальную интонацию речи (которая накладывает неизбежный отпечаток на народную мелодику и ее ладовый колорит)» [Ахлаков 1968: 5].

К данному высказыванию ученого добавим, что с процессом становления национального мелоса тесно связана и ритмика живого языка, определяющая как ритмику народного стихосложения (а в дальнейшем – и профессионального), так и ритмику музыкальную. Если принять классификацию народной музыки по принципу «от широких межэтнических регионов к внутриэтническим диалектам» [Земцовский 1976: 92], то северокавказская народная музыка ограничена рамками пространства и времени, так как бытует в конкретном регионе и в конкретное историческое время, «что создает систему музыкально-фольклорных диалектов в каждой народной музыкальной культуре» [Там же]. Следовательно, музыкально-песенное наследие Балкарии и Карачая, представляя собой отдельную культурную целостность, может быть объединено, наряду с музыкальными культурами адыгов, осетин, вайнахов, некоторых закавказских народов, в общий фольклорный регион по ряду указанных признаков и универсальным законам бытования, хотя «каждым народом в первую очередь осознается и ценится различие (то, что выделяет его народную музыку среди других)» [Там же]. Именно в этом диалектическом единстве разноречивых музыкальных культур, предопределяемом исторической традицией — основой, которая «с самого начала имеет ограниченный характер, но с устранением этого ограничения она вызовет упадок и гибель» [Маркс, Энгельс 1967: 475], на наш взгляд, возможно рассматривать музыкальное песенно-эпическое искусство Балкарии и Карачая, представляющее собой один из фундаментальных жанров музыкального наследия народа.

Музыкально-поэтическое творчество Балкарии и Карачая представлено разнохарактерными песенными жанрами, отобразившими жизнь во всем ее многообразии. Песни приуроченные—обрядовые, охотничьи, трудовые; песни нартские, историко-героические, бытовые, лирические, песни-плачи, шуточные, сатирические — все это образует богатейшую кладезь народного таланта. Глубина содержания, разнообразие поэтических приемов, особое идейно-эмоциональное воздействие, музыкальная выразительность, способность передать тончайшие оттенки душевных переживаний сделали песню необычайно популярной. О глубокой любви балкарцев и карачаевцев к песне свидетельствуют и высказывания отдельных путешественников и этнографов, утверждающих, что среди магометан они не встречали народа, так любящего музыку, как «горские татары» [Иванюков, Ковалевский 1886: 3].

Ни у кого не вызывает сомнения, что народная поэзия и народное музыкальное творчество во все времена являлись мощным источником неисчерпаемых творческих сил трудового народа, служили важным средством изучения его психологии, воспитания национального самосознания и патриотизма. В наши дни, когда человечество вступило в третье тысячелетие, еще более актуальной стала проблема углубленного изучения истории каждого этнического образования и его богатейшего художественного наследия. В данном контексте исследование балкарских и карачаевских народных песен поможет глубже осознать лучшие устремления народа на разных этапах его жизни, понять богатый духовный мир, особенности художественного мышления и восприятия жизни прошлой и нынешней.

При всем многообразии балкаро-карачаевского народно-песенного творчества особо выделяются эпические песни в широком историческом смысле, для которых характерно глубокое отражение действительности; песни эти являются историческим памятником многовековой борьбы народа, ярким отражением патриотизма. По песням данного жанра можно судить об общественно-политических, социально-исторических взглядах народа, проследить основные этапы исторического развития.

Песенная эпика, отличающаяся жизненной правдивостью, эстетической весомостью, синкретичностью в плане объединения эпических, лирических и драматических способов отображения реальной действительности, из всех традиционных жанров балкаро-карачаевской песенной культуры достигла наибольшего художественного совершенства и большой силы обобщения национального характера и менталитета народа.

Высокое идейное содержание и тематика эпических песен не утратили своей актуальности и в наши дни. Песни эти живут полнокровной жизнью и пользуются огромной любовью народа. Ни одно торжество и празднество в Балкарии или Карачае не обходится без песни, особенно песни эпической. Вот как писал выдающийся балкарский поэт К. Кулиев: «С детства помню, что даже на свадьбе пелись не только свадебные, застольные, любовные, шуточные

песни, но и песни о героях и подвигах. Они там не были лишними, считались необходимыми. Это было традицией, воспитывающей в молодых любовь к Родине и подвигам, прививающей мужество и чувство собственного достоинства. Песни о героях и подвигах исполнялись каждый раз, по какому бы поводу ни собирались жители аула» [Жулиев 1975: 277].

Жизнеспособность традиций песен «о героях и подвигах» обусловила создание уже в наше время новых песен, призванных воплотить героику последних десятилетий отечественной действительности. Именно поэтому наряду со старинными песнями о народных героях прошлых столетий Ачемеze, Каншаубие, Татаркане, Гапалау, Канамате, Бек-Болате и многих других сегодня широко бытуют в народной фольклорной практике песни и о герое революции Солтан-Хамиле Калабекове, закрывшем грудью С. М. Кирова от вражеской пули, о Героях Советского Союза Алиме Байсултанове, Аслане Касаеве, о смелом сыне Карачая Халмурзе Кумукове, повторившем подвиг Александра Матросова в боях за Донбасс.

Таким образом, нет никаких признаков отмирания жанра эпических песен в современном фольклоре Балкарии и Карачая. В этой связи трудно согласиться с исследователем осетинской народной песни К. Г. Цхурбаевой, автором книги «Об осетинских героических песнях», в которой она, в противовес активному бытованию данного жанра у осетин, отмечает забвение героико-эпических песен у балкарцев: «Героические песни – жанр некогда чрезвычайно распространенный у многих народов Северного Кавказа, но, по-видимому, он постепенно утрачивает свое значение, например, у кабардинцев и балкарцев» [Цхурбаева 1965: 38–39]. На наш взгляд, подобное утверждение основывается на недостаточной информации о бытовании балкарских и кабардинских эпических песен.

Важное общественно-историческое значение эпических песен определяется не только огромной популярностью и массовостью исполнения, но и совершенно особым, отличным от песен других жанров, глубоким эмоциональным воздействием. В этих песнях нельзя не увидеть прямого соответствия между волевым, мужественным, эпическим возвышенным духом их звучания и общим национальным характером, величественной природой, окружавшей далеко не праздную жизнь народа. Слушая эти песни, мы восхищаемся героизмом и самоотверженностью, отвагой и добротой простых людей, сопереживаем им в горе и радости; оплакиваем гибель героев и проникаемся чувством великой гордости за свой народ. В этом огромное воспитательное значение, непреходящая эстетическая ценность эпических песен, в которых созданы образы, достойные подражания. В этом их большая жизнеутверждающая сила и гуманизм.

Многие эпические песни отличаются также большой достоверностью в изображении действительности. Доказательством служит наличие в них географических названий, национальной ономастики, благодаря которым песни можно датировать и даже уста-

новить прототипы их персонажей в реальной истории. Историко-героические песни также очень ценны как историко-этнографический источник для целого ряда исследований. Важность изучения песен этого жанра определяется еще и тем, что на современном этапе развития науки решение задачи всесторонней и глубокой разработки конкретных проблем истории фольклора приняло острый характер. Примером могут служить русские историко-эпические песни, исследованию которых посвящены как отдельные статьи, так и солидные монографии крупнейших советских ученых – Б. Н. Путилова, В. Н. Проппа, В. Е. Гусева, В. К. Соколовой, А. М. Астаховой и многих других (см.: Библиография) .

Эпические песни занимают одно из центральных мест и в северокавказской фольклористике. Собираением, изучением и публикацией текстов и напевов занимаются ученые Северо-Осетинского, Чеченского, Ингушского, Адыгейского, Кабардино-Балкарского и Карачаево-Черкесского институтов гуманитарных исследований, института им. Г. Цадасы Дагестанского филиала АН РФ. В опубликованных работах специалисты указанных научных учреждений разработали ряд важных проблем, касающихся жанровых признаков, поэтики, идейно-художественных и музыкально-стилевых особенностей, характера историзма и степени народности песен данного жанра.

В области изучения народно-песенного творчества активно работают ученые Балкарии и Карачая – А. З. Холаев, М. А. Хубиев, А. И. Караева, Р. А.-К. Ортабаева, Х. Х. Малкондуев, Т. М. Хаджиева, Ф. А. Урусбиева. Признавая бесспорную ценность в изучении ряда проблем карачаево-балкарского народно-песенного наследия работ перечисленных авторов, необходимо отметить, что все они посвящены выявлению жанрового состава традиционных песен, описанию основной тематики, проблемам песенного стихосложения и не касаются музыкального их воплощения, хотя именно музыка делает песню песней.

Сказанное выше обусловило выбор темы и ее исследование, так как исключительная значимость эпических песен в быту, бережное отношение народа к традициям этого жанра свидетельствуют о высокой роли, которую играют они в музыкальной и общественной жизни народа, постоянно привлекая внимание слушателей глубокой эмоциональной насыщенностью, самобытностью музыкальных и поэтических средств выразительности.

Всестороннее изучение и анализ стилиевых особенностей музыки может дать много ценного как для выяснения эволюции эпических песен, так и для истории развития музыкальной культуры балкарского и карачаевского народов и определения ее места в общемусыкальной многонациональной культуре нашей страны.

На сегодняшний день отечественная фольклористика и музыковедение не располагают ни одной работой, в задачу которой входил бы анализ музыкально-стилевых черт и особенностей этого ведущего жанра балкарско-карачаевского песенного фольклора.

Интерес к песенной культуре Балкарии и Карачая, в том числе и к эпическим песням, проявлялся со стороны авторов ряда статей, но, к сожалению, отдельных беглых высказываний, касающихся преимущественно внешних особенностей, совершенно недостаточно для понимания основных закономерностей музыкального языка.

Предлагаемая вниманию читателей работа представляет собой первый опыт музыковедческого исследования особенностей жанров песенного наследия Балкарии и Карачая, стилистических признаков мелодики, ритма, форм многоголосия песен, то есть целого комплекса средств, определяющих самобытность и неповторимость субэтнической музыкальной культуры. Как уже указано выше, в основу работы положены полевые звукозаписи, сделанные автором в различных районах Балкарии и Карачая во время фольклорных экспедиций (1974–1977; 1979–1986; 1990–1999), а также звукозаписи образцов карачаево-балкарского песенного творчества и рукописные материалы из фонда Института гуманитарных исследований Правительства КБР и КБНЦ РАН. Все нотные транскрипции полевых магнитозаписей песен выполнены автором (более 150 произведений) современным аналитическим способом нотации.

Глава I

БАЛКАРО-КАРАЧАЕВСКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО. ОПЫТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Национально-самобытные образцы песенного наследия Балкарии и Карачая бесспорно представляют большой научный интерес, однако существующая литература, посвященная характерным стилевым особенностям народных песен, все еще чрезвычайно скудна и не в состоянии охватить всей совокупности вопросов истории, теории и эстетики балкарской и карачаевской народной музыки.

Интерес к культуре Балкарии и Карачая, ее музыкально-поэтическому наследию появился у передовой части национальной интеллигенции начиная со второй половины XIX века. Это было вызвано главным образом пробуждением национального самосознания и непосредственным влиянием деятелей русской культуры (С. И. Танеева, М. А. Балакирева, В. Ф. Миллера, М. М. Ковалевского, И. И. Иванюкова, Н. Г. Тульчинского и др.).

Первые публикации образцов балкарского фольклора связаны с именами братьев Урусбиевых – Сафар-Али и Науруза, сыновей балкарского таубия Исмаила Урусбиева. Широко известно весьма лестное высказывание об этом тонком знатоке музыкального и устно-поэтического наследия горцев, сделанное С. И. Танеевым в письме к П. И. Чайковскому: «Он человек во многих отношениях замечательный, знающий весь Кавказ, обычаи разных народов, музыку старинную и новейшую (понятно, кавказскую), знающий историю и географию, Бокля, Дарвина и т. п. ...считается здесь первым знатоком кавказских преданий» [Чайковский 1951: письмо 177].

Сыновья князя, принимая близко к сердцу судьбы национального искусства, записывали сказания, легенды, песни и сказки родного народа. Часть этих записей (четыре нартских сказания) была опубликована в 1-м вы-

пуске «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа» (СМОМПК) в 1881 году [Урусбиев 1881]. Большую ценность представляют сопровождающие комментарии, содержащие подробные сведения о сказителях, их репертуаре, роли в обществе. Впервые в истории изучения балкарского фольклора мы узнаем имена народных певцов и сказителей.

Первые же записи музыкального фольклора были сделаны крупнейшими русскими композиторами М. А. Балакиревым и С. И. Танеевым. Результатом нескольких поездок на Кавказ М. А. Балакирева явились «Записи кавказской народной музыки», вобравшие 11 мелодий (9 балкарских и кабардинских, 2 чеченские). Мелодии были записаны композитором от Исмаила Урусбиева и легли в основу знаменитой фортепьянной фантазии М. А. Балакирева «Исламей» [Балакирев 1962: 432–453].

Статья С. И. Танеева «О музыке горских татар» — первая научная работа, посвященная карачаево-балкарской музыкальной культуре, написанная почти столетие назад, — явилась «блестящим образцом того, как очень немногими словами можно сказать очень многое» [Беляев 1947: 218].

С. И. Танеев побывал в Балкарии (а именно — в Баксанском ущелье) в 1885 году, путешествуя в Сванетию вместе с известными русскими учеными М. М. Ковалевским и И. И. Иванюковым, авторами очерка «У подошвы Эльбруса». Именно в этом очерке и появилась статья композитора в качестве заметки о музыке «горских татар» (без нотного приложения, которое содержало двадцать рукописных записей образцов народных песен и мелодий. Эти записи были опубликованы гораздо позднее, в 1947 году. Об этом см. ниже).

Статья, помимо наблюдений национальных танцев балкарцев и сопровождающей их музыки с рассмотрением ее структуры, интонационных особенностей и формы, содержит подробное описание национальных музыкальных инструментов — *сыбысхе* (сы-бызгы — род свирели), *харе* (трещотка, ударный инструмент), *каныр кобуз* (по-видимому, Танеев имеет в виду *кзынгыр кзобуз* — струнный инструмент рода 12-струнной арфы, ныне уже не встречающийся) и *смычковый кобуз* (кзыл кзобуз).

В заметке композитора впервые приводится классификация балкаро-карачаевского песенного фольклора,

записанная С. И. Танеевым со слов Исмаила Урусбиева, который делит песни на четыре группы. Учитывая важность первого опыта классификации, она приводится целиком (с современной транскрипцией названий и имен):

«Первую группу составляют самые древние песни. Сюда относятся: «Овсаты джир» («Апсатыны жырлары»). Здесь и далее сохраняется звукосочетание «дж», принятое в карачаевском языке и имеющее место в баксанском диалекте балкарского языка.— А. Р.), которая поется при отправлении на охоту и включает в себе обращение к богу зверей с просьбой сделать охоту успешною; «Долай» («Долай»), которую поют, когда сбивают масло; «Фирей» («Эрирей»; в тексте «Вестника Европы» опечатка, а в сборнике «Памяти С. И. Танеева» — Ерирей. — А. Р.) поют, когда молотят хлеб; и «Инай» («Инай»; в сборнике «Памяти С. И. Танеева» — Онай. — А. Р.), которая поется женщинами во время тканья.

Ко второй группе относятся песни «нартские», воспевающие подвиги старинных богатырей-нартов. Имена этих богатырей: Урузмек (Ёрюзмек; в сборнике «Памяти С. И. Танеева» — Урузмак. — А. Р.), Шауап (Карашауай, Шауай), Созеруко (Сосрук; в сборнике «Памяти С. И. Танеева» — Сызырыко.— А. Р.), Сибильши (Сибилчи), Гильхсетан (Гиляхсыртан), Пук (Къызыл Фук), Пугалу-Батырмирза (Фук улу Батырмирза—сын Фука Батырмирза), Хамиц (Хмыч), Рачкау (Рачикау) и Ачемис (Аче улу Ачемез — Ачея сын Ачемез).

Третью группу составляют так называемые старые песни «эскиджир» (эски жырла) исторического содержания. В них описываются войны, воспеваются герои. Князь полагает, что они сочинены 300–400 лет назад.

К последней группе принадлежат новейшие песни — «джианги-джир» («жангы жырла»; в сборнике «Памяти С. И. Танеева» — джианши джир. — А. Р.). Некоторые из этих песен описывают войну с русскими, другие имеют любовное содержание» [Танеев 1886: 96–97].

Классификация, записанная композитором со слов И. Урусбиева, не потеряла своего значения, она правильно отражает основные разделы карачаево-балкарского песенного фольклора, а многие положения и выводы статьи С. И. Танеева остаются верными и по сей день.

В статье композитор говорит также о модуляционности целого ряда песен. В данном случае мы солидарны с В. Беляевым, который справедливо считает, что «го-

раздо более правильной здесь будет замена в большинстве случаев термина «модуляция» термином «хроматизация лада» [Беляев 1947: 215]. Учитывая тогдашнее состояние науки, а также последующее изучение лада балкаро-карачаевских песен (в большинстве своем лад этот монотоникальный), этот вывод исследователя был верен. С. И. Танеев отмечал, что в музыке балкарцев «встречаются хроматические изменения, не вполне соответствующие величине наших интервалов. Я слышал повышения и понижения менее чем на $\frac{1}{2}$ тона» [Танеев 1886: 99].

Этот факт следует оговорить особо. Надо сказать, что в экспедиционной практике неточное интонирование при исполнении песен встречается чрезвычайно редко, не говоря уже о том, что лады балкаро-карачаевской песенности строго диатоничны. Но и сомневаться в свидетельстве композитора тоже не приходится. Даже если предположить, что ранее «у горских татар» встречались гаммы с «интервалами, меньшими полутонов», то за сто лет ладовая основа песенности никак не могла эволюционировать в сторону полной и чистой диатоники — логичнее было бы обратное. И все дело в том, что С. И. Танеев слушал и записывал не п е н и е, а исполнение песенных мелодий и наигрышей на *къыл къобузе*. Этот струнный инструмент, построенный по принципу эквидистанции между ладами, дает следующую последовательность диатонического звукоряда: прима, секунда (в $\frac{3}{4}$ тона), малая терция и чистая кварта. Та же последовательность интервалов и на второй струне инструмента, построенной на чистую кварту выше первой. Именно «нейтральная» секунда и секста дают некоторую интонационную неточность при исполнении на *къыл къобузе*, и в этом свете понятно свидетельство композитора, писавшего: «Когда, думая, что это ошибка исполнителя, я просил князя *проиграть* (курсив наш. — А. Р.) мне несколько раз эти места, то он повторял их всегда одинаково» [Там же: 98].

В отечественной фольклористике и музыковедении статья С. И. Танеева «О музыке горских татар» и его нотные записи музыки горцев лишь однажды становились объектом внимания исследователя. Это заметка В. Беляева «По поводу записей музыки кавказских горцев С. И. Танеева», опубликованная в сборнике материалов «Памяти С. И. Танеева» в 1947 году и в основном пере-

сказывающая содержание статьи композитора с авторскими отступлениями в область исследования ладового строения народных песен и мелодий, записанных С. И. Танеевым. Эти 20 нотных записей также были опубликованы в упомянутом сборнике. Принимая в целом положения В. Беляева, а также, безусловно, поддерживая его оценку работы С. И. Танеева, автор не согласен с тем, как В. Беляев представляет себе «этническую принадлежность этих записей». Оставляя в стороне мелодии кабардинского происхождения (№ 6, 8, 9–13), он говорит об остальных, как о якобы весьма распространенных у «ряда кавказских горских народов».

Все остальные песни – балкарские и карачаевские, хотя одна из них (№ 16 – «Песня Кубатиева») бытует и у осетин, что отмечалось К. Г. Цхурбаевой в монографии, – наглядный пример взаимопроникновения соседних песенных культур. Вывод о карачаево-балкарском происхождении сделан не только на основании того, что песни были записаны от балкарца, считавшегося первым знатоком кавказской музыки вообще (вспомним весьма лестное высказывание об Исмаиле Урусбиеве С. И. Танеева в письме к П. И. Чайковскому) [Чайковский 1952: 177], но и в результате сравнительно-типологического анализа жанров, функциональной принадлежности и типов речитирования данных песен.

В заметке В. Беляева немало и других досадных неточностей, но если вышеописанное можно объяснить недостаточной осведомленностью автора в карачаево-балкарском фольклоре и, вероятно, самим временем написания статьи, то некоторые другие прямо вытекают из публикации «Приложения к статье Танеева «О музыке горских татар» [Памяти С. И. Танеева 1947: 200–210], т. е. 20 нотных записей и комментариев к ним, «отредактированных» составителями сборника.

Известно, что С. И. Танеев, будучи истинным ученым, записывал не только музыку песен или танцев, но и предварял нотный пример краткой аннотацией. В этих авторских ремарках, находящихся, как и сами нотные записи, в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину (в переплетенном томе 8, где и эскизы Третьей симфонии), составителями сборника «Памяти С. И. Танеева» сделаны купюры и допущены досадные опечатки, зачастую полностью искажающие не только название, но и функциональную предназначенность песни. Вызывает удив-

ление, что «редакция приносит благодарность Х. К. Абаеву и П. Ф. Бредихину за просмотр корректуры». Отсюда же становится понятным неведение В. Беляева относительно «этнической принадлежности» ряда мелодий.

Так, уже песня № 1 в сборнике «Памяти С. И. Танеева» идет без оригинального названия и аннотации композитора, и датировка дана неправильно, не говоря уже о ряде других искажений. Восстанавливая пробелы в публикации, расположим песни в том же порядке, в каком они даны в сборнике (пропуски в автографе выделены квадратными скобками).

№ 1. *Старинная горская песня*. (По данным, приводимым С. И. Танеевым, создана 500 лет назад. – *Ред.*)

Этих строк в автографе нет совсем. Появление их следует отнести на счет составителей. [№ 1. Ханшаубя (горская) – (т. е. балкаро-карачаевская, совр. «Къаншаубий». – *А. Р.*). Эта песня сочинена 100 лет назад, когда карачаевцы жили в Баксанском ущелье в месте Эльджурту (Эльджурт. – *А. Р.*). Воспеваётся герой, собравший карачаевцев. При рождении этого героя небо разверзлось (в оригинале: развернулось. – *А. Р.*), и снизошел свет от Бога на него и его народ – карачаевцев. После смерти его карачаевцы были рассеяны и вытеснены со своих родных мест в верховья Кубани, где они и ныне живут].

Песня и предания о Каншаубии и о переселении карачаевцев из долины Баксана на нынешние места проживания активно бытуют в народе. Эти же события получили отражение и в нескольких вариантах песни о легендарном вожаке карачаевцев – Карче («Къарчаны жыры»).

№ 2. *Долай* (горская) – (т. е. балкаро-карачаевская, совр. «Долай». – *А. Р.*). Просят Далай-ламу (?) помочь сбить масло. Предполагается, что песня занесена монголами много столетий назад. Поют, когда сбивают масло (в сборнике напечатана без купюр. – *А. Р.*).

В цикле балкаро-карачаевских песен, непосредственно связанных с трудом, целый раздел составляют песни «Долай», функциональное назначение которых совершенно верно указано композитором. Вызывает сомнение пояснение, в частности, ссылка на Далай-ламу, что удивило и самого С. И. Танеева – знак вопроса в автографе. В языческом, домусульманском пантеоне балкарцев и карачаевцев Долай выступал как покровитель домашнего

крупного рогатого скота [*История КБАССР* 1967: 299], и песня выполняла роль заклинания-обращения во время трудового процесса. Языческие верования древних балкарцев и карачаевцев и религию Тибета сегодня как-то трудно соотнести, и, скорее всего, здесь все-таки лексическая схожесть (Долай – Далай), хотя в конечном счете нельзя обойти кипчакское (половецкое) воздействие на религиозные воззрения, так как кипчаки являлись одним из основных этнических компонентов в этногенезе карачаевцев и балкарцев и позднее составляли основную массу монгольской орды.

№ 3. *Майсалар-Кайсалар* [(балкарская)]—(совр. «Бекмырзала-Къайсынла». – А. Р.). Песня сложена 400 лет назад о двух братьях [героях балкарских – Таубе и Куучи (Таубий и Кючюк. – А. Р.) Урусбиевых], которые делали набеги на Имеретию, похищали красивых женщин и, наконец, погибли при совершении необычайного по своему мужеству и дерзости подвига.

Героические песни о Бекмурзе и Кайсыне Айдоболовых, их боевых товарищах Кючюке Урусбиеве и Токе Рахаеве и сегодня поются в Балкарии, рассказывая нашим современникам о межфеодалных распрях, грабительских набегах и воинских подвигах предков.

№ 4. *Урузмек* (из нартских песен) – (совр. «Ерюзмек». В сборнике «Памяти С. И. Танеева» – Урузмак. – А. Р.). Оба голоса на кобузе.

Урузмек, простой человек нартского народа, восстал против пришельца – князя Пука (Къызыл Фук. – А. Р.), прогнал его и стал народным главою много столетий назад (в сборнике напечатано без купюр. – А. Р.).

В балкаро-карачаевском нартском эпосе целые сказания и песенно-сказовые повествования [*Нартла* 1966: 52–75] посвящены вождю нартов Ерюзмеку, некоторые из них описывают бой и победу героя над жестоким притеснителем Краснобородым Фуком.

№ 5. *Инай* (горская) – (т. е. балкаро-карачаевская. В редакции составителей сборника напечатано «Онай». – А. Р.).

В балкаро-карачаевском обрядовом фольклоре в отдельный цикл выделяются песни «Инай», исполняемые во время валяния шерсти. Часть же песен в этом цикле носит наименование «Онай», и допущенная в сборнике «корректировка», по сути, не искажает жанровой принадлежности песен.

№ 6. *Уридада* (кабардинская). Много времени назад жил среди кабардинцев простой человек по имени Увар, заслуживший общее уважение умом и добродетелями. Все его звали дедом в знак почета. Доживя до глубокой старости, Увар заболел. Ожидали смерти. Народ совещался, что сделать после смерти Увара, чтобы память о нем сохранилась у потомков. Решили спросить у самого Увара. Он поблагодарил народ и сказал, что желает, чтобы пели песню в память о нем в свадебный день. Песня эта и поется в свадебный день у кабардинцев, горцев (балкарцев и карачаевцев. — А. Р.) и осетин. (В сборнике напечатано без купюр. — А. Р.).

В современной транскрипции название этой песни, в соответствии с комментарием С. И. Танеева, будет «Уэрий дадэ», т. е. «Дед Уарий». Реплика композитора дает нам один из вариантов народного объяснения генезиса песни, хотя в некоторых исследованиях наименование и происхождение свадебной адыгской песни находят несколько другое толкование. Свадебные песни бытуют в фольклоре адыгов под названием «Уаредадэ» [*Народные песни...* 1981: 125–160], у балкарцев и карачаевцев под названием «Орай-да», у соседних осетин — «Уарайда» [*Осетинские...* 1964: 152–155].

№ 7. *Баксанук* (горская) — (т. е. балкаро-карачаевская, совр. «Батыр Басханукъ»). В сборнике напечатана без купюр. — А. Р.). В балкаро-карачаевском народно-песенном творчестве есть две песни (с вариантами) под названием «Басханукъ» [*Къарачай халкъ...* 1969: 73, 84], и при сравнении нотной записи Танеева с аналитическими транскрипциями напевов, ныне бытующих, можно с уверенностью сказать, что композитор записал героическую песню о балкарском бие Басхануке из Безенги, которая причисляется нами к циклу песен о набегах.

№ 8. *Хасанш* (кабардинская, старинная) — (в сборнике название нотной записи напечатано с одним «с» — Хасанш. Совр. Шэджэмокъуэ Хъэсанш и уэрэд» — Песня о Шаджамоке Хасанше. — А. Р.).

В адыгском песенном фольклоре и сегодня очень широко бытует плачевая мужская песня о Шаджамоке Хасанше в нескольких вариантах, повествующая о том, как возлюбленную юноши насильно отдали за ногайского хана, о кровавой и неравной схватке героя, пытавшегося отбить любимую у ногайцев, о его гибели и о самом

великом доказательстве верности девушки, покончившей с собой на краю могилы героя.

№ 9. *Бердакошо* (кабардинская песня). Название песни сегодня может быть понято как Бердыкъуэ-щауэ – Бердуко-витязь, но тщательный анализ мелодии нотной записи С. И. Танеева не позволил соотнести ее с какой-либо бытующей ныне песней; метроритмическая структура, отдельные попевки мелодии весьма близки к общепесенной культуре адыгов. Еще раз подчеркиваем, что эти записи отдалены от нас почти столетием, и не все памятники песенно-музыкального искусства, к сожалению, сохранились в народной памяти.

№ 10. *Кабардинская*. Пастухи исполняли ее на дудке, чтобы успокоить овец ночью. Пастух играет, овцы собираются в кучу (в сборнике напечатано без купюр. – А. Р.). По-видимому, композитор записал один из пастушьих наигрышей на камыле, предназначенный для сбора отары.

№ 11. *Танец удж*. Камелята Гошена (кабардинский) – (в сборнике напечатано «Танец Уйть» (?). – А. Р.). Без сомнения, С. И. Танеев записал мелодию кабардинского танца удж. Следующие же за названием слова-пояснения означают: 1) *Камелята* – инструмент, на котором исполнялась мелодия, т. е. совр. *къамылапщэ* – «в камыль дующий, дудочник»; 2) *Гошена* – по-видимому, «гуащэ удж», т. е. данная мелодия исполнялась на камыле при выводе княжны на танец и во время самого танца удж.

№ 12. *Удж*. Шеуешь камелята (кабардинский) – (в сборнике напечатано «Уйть». – А. Р.). Это тоже танцевальная мелодия, исполняемая *къамылапщэ*, вероятно, «щауэ ишыж», т. е. во время привода жениха в дом своих родителей.

№ 13. *Брухан*. Камелята (кабардинская). *Брухан* – имя девушки-красавицы (совр. Брухъан; в сборнике слова названия мелодии переставлены местами. – А. Р.).

Действительно, данная мелодия, исполняемая на камыле, посвящена девушке по имени Брухан.

№ 14. [*Карачай Эменаджир* (карачаевская)]. Гумная песня.

Редакторы, опустив оригинальное название песни в автографе С. И. Танеева (выделенное квадратными скобками), в тексте сборника «Памяти С. И. Танеева» оста-

вили просто «Гумная», чем ввели в заблуждение и В. Беляева, который причислял ее к «старинным обрядовым» и даже дал ей название «Ерирей» (Эрирей. — А. Р.), показав тем самым свое знакомство с урусбиевской классификацией балкаро-карачаевского фольклора; логика весьма простая: если «гумно», то речь, несомненно, идет об «обмолоте хлеба», а если так, то здесь мы имеем «ерирей».

Но самое главное заключается в том, что редакторы, готовя рукопись к изданию, не только опустили часть авторского текста, но и не разобрались в самом тексте. В автографе рукой композитора написано не «гумная», а «чумная песня», т. е. С. И. Танеев дал перевод оригинального карачаевского названия «Эмина», которого не смогли понять составители.

Да, это знаменитая «Эмина», повествующая об эпидемии чумы в горах (1790–1800; 1808–1814), песня, в которой «с большой изобразительной силой показан... мир, стиснутый смертью, — такой близкой сердцу в дни горя, осознаваемый в трагическом озарении...» [Урусбиева 1979: 84]. Остается лишь добавить, что «Эмина» активно бытует и сегодня.

А с «легкой руки» составителей сборника и невольного поддержавшего их В. Беляева один из шедевров балкаро-карачаевской неприуроченной народной песенности вот уже более 50 лет в нашем музыкознании считается «трудовой песней». И почему-то никому не приходило в голову, что напевы обрядовых песен «Эрирей», приуроченных к обмолоту зерна, и запись № 14 вообще никак не сопоставимы, что мелодика и музыкальная структура так называемой «Гумной песни» (запева-ла-эжиу) наиболее близки эпическому песнетворчеству и его типу речитирования, в то время как почти все известные варианты «Эрирей» одноголосны и гораздо менее развиты интонационно.

№ 15. *Песня Рачкауовых* [(чеченская)], см. у Ковалевского. Именно так напечатано в сборнике, где «этническая принадлежность» песни также была изъята. Попробуем разобраться и в песне, и в ремарке.

Известно, что И. Урусбиев считался в свое время первым знатоком кавказских преданий и кавказской музыки вообще. Вполне возможно, что в числе известных ему напевов гор были и чеченские мелодии. Но в контексте с названием песни — «Песня Рачкауовых»,

а также с ремаркой «см. у Ковалевского» происхождение напева оказалось под сомнением. В автографе же написано не «чеченская», а «чегемская», т. е. балкарская песня Чегемского общества: Балкария подразделялась на несколько обществ, которые назывались по ущельям, и собственно балкарцами называли себя лишь жители Балкарского ущелья на Череке. Соответственно, жители Хуламо-Безенгийского ущелья именовали себя хуламцами, безенгийцами, Чегемского – чегемцами, Баксанского – баксанцами, урусбиевцами. Общим было самоназвание «таулула» – горцы.

Ремарка же «см. у Ковалевского» относит нас к работе В. Ф. Миллера и М. М. Ковалевского «В горских обществах Кабарды» (1884. С. 540) (курсив наш. – А. Р.), в соответствующем разделе которой чегемское происхождение песни получает новое подтверждение. Речь идет о двенадцати братьях Рачкау, живших в Чегемском ущелье, об их жестокости к соседям, об их гибели, образно названной авторами работы «чегемской варфоломеевской ночью».

Остается добавить, что в уже не раз упоминавшейся статье В. Беляева «Песня Рачкауовых» причисляется автором к «группе песен нартовского цикла», что конечно же неверно. Песня эта историко-героическая, посвященная реально жившим людям, бытующая до сих пор в Балкарии, особенно в Чегеме. Возможно, В. Беляева ввело в заблуждение название песни (Рачкау – имя одного из героев карачаево-балкарского нартского эпоса), но ведь у С. И. Танеева ясно стоит: «см. у Ковалевского».

№ 16. *Песня Кубатиева* (осетинская) – (в сборнике название и происхождение песни переставлены местами. – А. Р.).

В современном балкаро-карачаевском песенном фольклоре бытует «Къубадиыланы жырлары» – «Песня Кубадиевых» [*Малкъар...* 1969: 56], сравнительно-типологический анализ мелодики которой показал несомненную родственность песни с нотной записью С. И. Танеева. Но «Песня Кубатиева» с близким напевом и тематическим содержанием есть и в фольклоре осетин.

№ 17. *Нартская песня. О сыновьях Давида – Шауае и Алаугане*. Оба голоса на кобuze (в сборнике вместо авторского «Алауганъ» напечатано искаженное «Алаучанъ». – А. Р.) Это балкаро-карачаевская песня нартского цикла о первом кузнеце Дебете, его сыне, могучем

Алаугане, и внуке – нарте Карашауае (Шауае), сыне Алаугана. Песенно-сказовое повествование об этих героях до сих пор живет в народе.

№ 18. *Из нартских. Песня матери Давида – Ахби-чекью.* Это несколько искаженное название песни матери Дебета Златоликого «Акъ Бийче кюй» – «Кюй Белой Княгини». Не будем строги к композитору, записавшему название горских мелодий так, как он их сам воспринял, – это касается и балкарских, и кабардинских наименований, – но будем бесконечно благодарны ему за его труд, позволяющий нам сегодня услышать мелодии родного народа так, как они звучали сто лет тому назад.

№ 19. *Овсаты* (горская) – (т. е. карачаево-балкарская. – А. Р.) охотничья песня. Овсаты – бог зверей (осетинский Овсати). (Совр. Апсаты – в сборнике название песни напечатано «Овсати», т. е. отредактировано одним из тех, кто «просматривал» корректуру. Это дало возможность некоторым исследователям говорить об осетинском происхождении данной мелодии в записях С. И. Танеева. Само сравнение с осетинским «Овсати» в автографе отвергает это предположение. Кроме того, в сборнике в тексте аннотации предложения переставлены местами. – А. Р.).

В древнейших обрядовых песенных жанрах балкарцев и карачаевцев «Апсатыны жырлары» – «Песни Апсаты» занимают одно из важных мест, отражая ту первостепенную функцию, которую играла охота и культ покровителя диких зверей Апсаты в жизни горского народа. Типологически балкаро-карачаевский Апсаты близок осетинскому Овсати (что отметил и сам Танеев), адыгскому Пшимазитхе.

№ 20. Мелодия в автографе композитора и в сборнике «Памяти С. И. Танеева» идет без названия, но, несмотря на тщательное изучение мелодики и прочих компонентов музыкальной речи, к сожалению, идентифицировать ее не удалось. Возможно, это удастся сделать при дальнейшем изучении не только родного фольклора, но и песенно-музыкальных культур соседних народов.

Записи народных песен М. А. Балакирева и С. И. Танеева, как бы ни были важны сами по себе, все же вовсе не могли заполнить «белые пятна» в изучении народно-песенного творчества Балкарии, которое еще долгое время оставалось неизвестным широкой обществен-

ности. Да это и понятно. Лишь один балкарец до революции смог получить профессиональное музыкальное образование (и то неполное из-за материальных затруднений). Это талантливый скрипач Султан-Бек Абаев, принятый в класс выдающегося музыканта Генрика Венявского в первый год существования Петербургской консерватории.

Вернувшись на Кавказ, Султан-Бек Абаев, будучи разносторонним музыкантом, оказал большое влияние на эстетическое воспитание горской молодежи, выступая с сольными концертами и руководя оркестром Владикавказского реального училища в 80-е годы. Страницы газет тех лет полны восторженных отзывов и рецензий на концерты талантливого музыканта-балкарца. Помимо концертной и педагогической деятельности, С.-Б. Абаев записывал народные мелодии.

«Последние годы, сколько нам известно, Абаев собирал для консерватории по чьему-то заказу местные горские мотивы и перекладывал их на наши ноты, хотя говорил, что это очень трудно, а подчас невозможно. Окончил ли он этот трудовой подвиг и где он теперь — не знаем. Обращаемся к лицам, близко знавшим покойного, с просьбой сообщить в редакцию сведения о его жизни и деятельности: право, это такой даровитый человек, о котором стоит поговорить», — сказано в некрологе, напечатанном в «Терских ведомостях» [Сафарян 1964: 168]. К глубокому сожалению, записи народных песен, сделанные С.-Б. Абаевым, исчезли бесследно.

К числу работ, опубликованных в дореволюционные годы и так или иначе касавшихся вопросов балкаро-карачаевского песенного фольклора, следует отнести статью русского этнографа-кавказоведа Г. Ф. Чурсина «Музыка и танцы карачаевцев», в которой автор, помимо описания хореографии, дает краткие сведения о песенном творчестве. Статья страдает рядом ошибочных высказываний, связанных с ограниченностью материала. Так, неверно утверждение Г. Ф. Чурсина о малочисленности песен «о любви» (в то время как это один из наиболее богатых песенных жанров), а также о том, что «почти все танцы имеют эротический характер» [Чурсин 1901: 111].

Отдельные сведения об обрядово-ритуальных танцах и песнях имеются в очерке уже упоминавшихся нами И. И. Иванюкова и М. М. Ковалевского «У подошвы Эльбруса» (1886), в очерках В. Я. Тепцова «По истокам

Кубани и Терека», Б. М. Городецкого «Очерки по Кубановедению», А. Н. Дьячкова-Тарасова «В горах Большого и Малого Карачая» [*Карачаево-балкарский...* 1983].

Большая заслуга в собирании и опубликовании текстов балкаро-карачаевских народных песен принадлежит известному венгерскому ученому Вильгельму Прёле. С его именем связана не только разработка вопросов балкаро-карачаевской грамматики, но первая зарубежная публикация образцов балкаро-карачаевского фольклора. Так, в 1909 году, в десятом номере издававшегося в Будапеште журнала «*Keleti Szemle*» Прёле опубликовал «*Karatschaische Studien*», включавшие тексты историко-героических песен «Гапалау», «Къанамат», «Ильяс», «Солтан», «Маджир», «Джёрме», а также более 30 ийнаров (условно – частушек). Дважды в 1913 году побывал В. Прёле в Балкарском ущелье, записывая фольклорные материалы. Результатом этих поездок были очерки «*Balkarische Studien*» в пятнадцатом номере журнала «*Keleti Szemle*», выходявшего в 1914–1915 годах (на немецком языке).

Такова краткая история собирания, изучения и публикации образцов балкаро-карачаевского фольклора в дореволюционный период.

Лишь в советское время началась планомерная и активная работа по собиранию, опубликованию и исследованию народных песен. Появление собственной письменности, организация научно-исследовательских институтов – все это поставило изучение фольклора на должную основу. Уже в первые годы советской власти большую работу повел Северо-Кавказский НИИ, снарядивший несколько фольклорных экспедиций, результатом которых стала коллективная монография «Карачаевское музыкальное песнетворчество», но по ряду причин она не увидела свет, а рукопись ныне утеряна.

В 20–30-х годах в печати появились статьи, освещавшие различные аспекты балкаро-карачаевского фольклора, наиболее интересной из которых нам представляется статья Дм. Рогаль-Левицкого «Карачаевская народная музыка» (краткий конспект доклада, прочитанного в этнографической секции Государственного института музыкальной науки 29 ноября 1927 года) в журнале «Музыкальное образование» (1928). В ней автор дал краткую жанровую классификацию карачаевских песен, а также общие замечания о мелодике и музыкальных инструментах.

Большую полевую работу по собиранию, записыванию на фонограф и нотации балкарских народных песен проделал в июле 1924 года известный украинский фольклорист и исследователь М. П. Гайдай, оставивший 107 нотных образцов разножанровых произведений балкарского народно-песенного творчества и краткую этнографическую заметку о своем путешествии. Он посетил все ущелья Балкарии. Оригиналы нотных записей и статьи хранятся в Рукописном отделе Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского АН Украины (Киев). Значительную работу по собиранию песен балкарцев и карачаевцев провели в предвоенные годы Х. О. Лайпанов, А. М. Аппаев, И. М. Урусов, а также коллективы Кабардино-Балкарского и Карачаево-Черкесского научно-исследовательских институтов.

Летом 1941 года Нальчик принял плеяду советских композиторов и деятелей искусств, среди которых были С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, А. И. Александров, А. Б. Гольденвейзер и др. Для гостей были устроены концерт Ансамбля песни и пляски КБАССР и выступления народных исполнителей. По устному свидетельству организаторов и участников встречи (И. И. Рахаев, Х. Х. Мидов, Ш. Н. Кучмезова, Т. А. Залиханова, Б. Ш. Сибекова), в концерте приняли участие балкарские народные певцы Юсуф Чочаев, Моттай Чапаев, Билял Казиев; кабардинские сказители и певцы Амирхан Хавпачев, Индрис Кажаров, гармонистка Кураца Каширгова.

С. С. Прокофьев, работавший в то время над оперой «Война и мир», живо интересовался народной музыкой кабардинцев и балкарцев. «Материал оказался свежим и оригинальным... мне пришла в голову мысль написать струнный квартет», — вспоминал композитор [Давыдов 1972: 53, 69]. Годом позже, 5 июля 1942 года, в статье для американской и английской прессы С. С. Прокофьев писал: «Параллельно с оперой я написал квартет (№ 2) на кабардинские и балкарские (кавказские) темы... В работе над квартетом меня привлекло соединение одного из наиболее нетронутых фольклоров с нашей классической формой струнного квартета. Мне казалось, что это даст новые технические возможности» [Давыдов 1972: 71]. В основу Второго квартета, ор. 92, легли услышанные и записанные композитором кабардинская героическая песня «Гетигежев Огурби»,

балкарская лирическая песня «Сюймеклик жыр», мелодия народного танца «Исламей».

Образцы народно-песенного искусства балкарцев использовал в своих сочинениях Н. Я. Мясковский: «Мне удалось написать струнный квартет (имеется в виду квартет № 7, ор. 55. — А. Р.) в 4 частях... набросать эскизы 3-частной не то сюиты, не то симфонии (Симфония № 23, ор. 56. — А. Р.) на кабардинские и балкарские темы» [Мясковский 1964: 452]. В середине третьей части квартета звучит балкарская лирическая песня «Наныкъ». Еще более разнообразно и широко представлен песенный фольклор кабардинцев и балкарцев в Двадцать третьей симфонии. В сочинении народные песни распределялись следующим образом: в 1-й части были использованы кабардинские народные песни «Сосруко и Сатаней» (песня нартского эпоса), «Баксанстрой» (современная героическая), «Халимат» (лирическая) и «Гетигежев Огурби» (героическая, использованная С. С. Прокофьевым); во 2-й части — все песни балкарские: «Солтан-Хамид» (эпическая), «Сюймеклик жыр» (лирическая) и «Ариу Батай, акъ Батай» — «Красавица Батай, белая Батай» (лирическая); в 3-й части, как писал сам композитор, «основа кабардинская, эпизоды — балкарские» [Иконников 1966: 289], т. е. мелодия народного танца «Исламей».

Все нотации переданных композитору народных мелодий, за исключением трех («Баксанстрой», «Гетигежев Огурби» и «Исламей»), выполненных А. М. Аврамовым, были сделаны местным композитором и большим знатоком кабардино-балкарского фольклора Т. К. Шейблером. К сожалению, плоды его собирательской деятельности представлены лишь десятью нотными примерами балкарских народных песен (даны в одной мелострофе и без подтекстовки), среди которых историческая песня «Тохтамыш», две исторические «Партизанские», песня о Ленине и песня о Кирове. Нотации опубликованы в сборнике «Музыкальная культура автономных республик РСФСР» [1957: 172—174].

Балкарский песенный фольклор привлекал внимание и других деятелей музыкального искусства. Так, А. И. Александров еще до войны бывал в республике, слушал народных певцов и сопоставлял народные мелодии с известными ему записями балкарских песен его учителя С. И. Танеева. Уже в 1941 году, работая в Нальчике над оперой «Бэла», композитор одну из лучших

арий («Как снег, бела...») построил на балкарской лирической песне «Наныкъ» (этот напев был использован также Н. Я. Мясковским в третьей части струнного квартета № 7). После войны А. И. Александровым изданы «Три песни народов Северного Кавказа», ор. 52, одна из которых («Песня влюбленной») создана на основе балкарской лирической песни «Сен ариугъа...» («Тебе, красавица»).

Автор балетов «Лауренсия», «Татьяна» А. А. Крейн, находясь в Нальчике, также написал Симфоническую сюиту и вокальный цикл «Горная Балкария», основываясь на услышанных балкарских напевах, а композитор С. Е. Фейнберг создал фортепьянную рапсодию на кабардино-балкарские темы. А. Б. Гольденвейзер на основе балкарского песенного творчества написал, говоря словами Н. Я. Мясковского, «шесть приличных песен» [Мясковский 1964: 270].

Такой огромный интерес советских композиторов к музыкальному наследию балкарцев и карачаевцев не случаен: это было продолжением традиций русской композиторской школы, а связь эта, как писал Д. Б. Кабалевский, «очень давняя. Кабардино-Балкария оказала очень сердечный прием русским композиторам, жившим в Нальчике в период Великой Отечественной войны. И прекрасными памятниками дружбы русских композиторов с жителями этого удивительного края остались такие сочинения, как Второй квартет Прокофьева, Двадцать третья симфония Мясковского» (Кабардино-Балкарская правда. 1969. 20 авг.).

После Победы, и особенно после важнейших исторических событий идеологического характера в 60-е годы XX столетия был сделан большой акцент на изучение истории и культуры балкарского и карачаевского народов. Стали выходить из печати сборники народных песен, издаваться поэтические тексты как на языке оригинала, так и в переводах на русский язык.

Первый сборник народных песен «Малкъар жырла» («Балкарские песни») вышел в 1962 году в Нальчике (составители О. Отаров и Х. Карданов) [Малкъар 1962]. Трудно переоценить значение этого издания хотя бы уже потому, что в нем даны нотные записи вошедших в сборник песен. Не будем пока говорить о достоинствах нотации, об отсутствии классификации, паспортизации и многом другом. Важно, что это издание увидело свет.

В 1969 году появляется второй (и пока последний) сборник «Малкъар халкъ жырла» под музыкальной редакцией Г. Н. Гетигежева и В. Л. Молова (ими и М. Жеттевым выполнены нотные транскрипции песен), издание более объемное, выдержанное в тематическом и хронологическом отношениях. Самым уязвимым местом сборника является нотация песен и отсутствие научных комментариев и паспортных данных о песнях и исполнителях [*Малкъар...* 1969]. Уже здесь следует отметить, что важной особенностью песен, особенно эпических, составляющих второй раздел издания, является довольно свободное вариационное изменение напева при его повторном проведении с другим поэтическим текстом. Именно этой характернейшей особенностью и не учли составители сборника при нотной расшифровке звукозаписей песен. Известно, что при таком свободном декламационном, мелодическом характере развития необходимо записывать песню от начала до конца. В противном случае последующие строфы текста практически невозможно подтекстовать под первоначальное проведение напева. В сборнике же все песни даны лишь в своей первой мелострофе, к тому же часто без хорового сопровождения.

Было бы ошибкой считать, что не предпринимается никаких мер для издания подлинно научной работы. В настоящее время сектором фольклора Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований готовится многотомное издание балкаро-карачаевских народных песен в свете последних достижений отечественной и зарубежной музыкальной фольклористики. К этой трудной и серьезной работе привлечены специалисты различных отраслей знания: этномузыкологи, этнографы, филологи, лучшие знатоки народной песни (авторский коллектив издания – Х. Х. Малкондуев, Ж. Ж. Залиханов, Т. М. Хаджиева, руководитель – автор этих строк).

Публикация научных статей и монографий о народных песнях относится к началу 60-х годов и связана с появлением первых научных кадров. В ряду этих отдельных публикаций следует прежде всего назвать работу А. И. Караевой «О фольклорном наследии карачаево-балкарского народа» [*Караева 1961*], в которой дана общая характеристика всех жанров фольклора, в том числе и песен эпических.

Автор проводит следующую классификацию жанров устно-поэтического и музыкального наследия: сказания о нартах, сказки, сказки сатирические о представителях духовенства и анекдоты Насра Ходжи, пословицы и загадки, благопожелания (алгышла), старинные песни (трудовые, охотничьи, бытовые, лирические, ийнары – частушки, кюй – плачи), песни социальной борьбы и связанные с национально-освободительным движением.

С классификацией, вполне приемлемой для своего времени, можно спорить, в особенности по вопросам песен эпоса, и в частности о лирике (см. гл. I).

В монографии М. А. Хубиева «Къарачай-малкъар совет халкъ жырла» [Хубийланы 1968] (карач. яз.) рассматриваются карачаево-балкарские народные песни советского периода – о В. И. Ленине, о Коммунистической партии, колхозной жизни, социальных преобразованиях. Автор характеризует основную проблематику и тематику новых песен, традиции и новаторство в них, кратко рассматривает их поэтику и некоторые вопросы стихосложения. М. Хубиев придерживается классификации песен, данной А. И. Караевой, и особое внимание уделяет своеобразию их исполнения.

В 1961 году на страницах «Ученых записок КБНИИ» опубликована работа Х. З. Аппаева и В. Ф. Пиппиниса «Место историко-героических песен в балкарском фольклоре», носящая описательный характер. Основное внимание уделяется тематике песен и содержащимся в них общественно-социальным мотивам [Аппаева, Пиппинис 1961: 63–77].

Бесспорную ценность представляет статья Кайсына Кулиева «Песни горцев» в книге «Так растет и дерево» [Кулиев 1970: 260—286], обращающая внимание на демократический характер, народную основу традиционных песен. Статья изобилует красочными сравнениями и весьма интересными наблюдениями над песнями разнообразных жанров.

В 1974 году Ставропольское краевое хоровое общество выпустило работу А. Даурова «Музыкальная культура народов Карачаево-Черкесии» [Дауров 1974], в которой автор стремился «показать некоторые общие и индивидуальные особенности музыкального искусства народов Карачаево-Черкесии в историческом развитии от древности до наших дней» [Там же: 5]. В первой главе рассматривается карачаевское народно-музыкаль-

ное творчество. Цель и задачи, поставленные автором, достойны всяческого одобрения, но само исследование весьма поверхностно и не отвечает требованиям научной работы. Оставляя в стороне обилие досадных опечаток в названиях и перевернутых нотных примеров (даже записей С. И. Танеева), следует отметить слабый музыкальный анализ приведенных примеров. Вот один из них: «Татаркъан» – мелодия этой песни звучит то печально, то напряженно, то светло и умиротворенно (начало песни звучит в миноре в высоком регистре, а конец – в мажоре и низком регистре) – такая внутренняя контрастность придает песне драматический характер» [Дауров 1974: 21]. Это весь анализ. Другим крупным недостатком является отсутствие во всех песенных примерах (также данных лишь в одной мелострофе) хорового сопровождения, являющегося необходимым компонентом песен (исключение составляет запись С. И. Танеева). В целом же книга А. Даурова может служить просветительским и популяризаторским задачам, работе важной и нужной.

Крупным событием в карачаево-балкарской фольклористике стало издание в 1977 году книги Р. Ортабаевой «Карачаево-балкарские народные песни». В этой работе народная песня становится объектом специального исследования. Продолжая развивать традиции А. И. Караевой и М. А. Хубиева по изучению народных песен, автор пытается с учетом новейших работ по фольклористике осветить ряд вопросов карачаево-балкарского народного песенного творчества. Исследователь акцентирует внимание на раскрытии жанровых и тематических особенностей песен; в работе впервые дана подробнейшая характеристика бесценного художественного наследия народных певцов-создателей. Проблемы музыкального языка не рассматриваются автором, да это и не входило в задачу работы, цель которой «выявить хотя бы в самых общих чертах жанровый состав, основную тематику – идейно-художественную ценность традиционных народных песен» [Там же: 7]. Годом позже появилась работа Х. Х. Малкондуева [Малкондуев 1978], посвященная проблемам изучения жанра и поэтики карачаево-балкарской народной лирики, вопросам и особенностям в сопоставительном плане с теоретическими разработками по песенному фольклору некоторых тюркоязычных народов.

В 1979 году вышла книга Ф. А. Урусбиевой «Карачаево-балкарский фольклор», в которой автор освещает

различные жанры устно-поэтического творчества, не касаясь их музыкального воплощения,— обрядовые и трудовые песни, сказания нартского эпоса, сказки, исторические песни, песни бытовые, шуточные, колыбельные и любовные. Работа носит конспективный характер, что признает и автор, говоря о своей задаче «создать краткий очерк развития основных жанров фольклора» [Урусбиева 1979: 94]. В вопросе жанровой классификации песен Ф. А. Урусбиева также придерживается позиции А. И. Караевой, выделив в отдельный подраздел лишь «песни о болезнях», имея в виду песни об эпидемиях чумы в горах в 1790–1800-х и 1808–1814 годах.

В последние годы работы балкарских и карачаевских ученых нацелены также на изучение структуры, поэтики и стиля сказаний о нартах. Песенно-сказовые нартские повествования известны многим народам Кавказа, но до недавнего времени широко бытовало представление, что эпические сказания о богатырях-нартах сохранились главным образом в устно-поэтическом творчестве двух северокавказских народностей — осетин и адыгов (адыгейцев, кабардинцев, черкесов). Объясняется это тем, что в годы наиболее интенсивного интереса советской науки к нартскому эпосу (1941–1956) специально организованный «Нартовский комитет» представил к изданию (1957) на русском языке два варианта эпоса — осетинский и кабардинский, а карачаево-балкарская версия в силу обстоятельств осталась вне поля зрения исследователей. Затем во всей полноте увидели свет абхазские сказания о нартах. И лишь в 1966 году опубликовано первое издание карачаево-балкарского нартского эпоса на языке оригинала [*Нартла* 1966]. В переводе на русский язык эпос балкарцев и карачаевцев вышел в свет в 1973 году под названием «Дебет Златоликий и его друзья». Сказания предваряет «Слово об эпосе карачаевцев и балкарцев», написанное ведущим ученым в области карачаево-балкарского нартоведения А. З. Холаевым. Эпос о богатырях-нартах известен балкарцам и карачаевцам с давних времен. Один из известных собирателей эпоса. С.-А. Урусбиев писал об этих сказаниях: «...переходя из уст одного поколения к другому, они (сказания.— А. Р.) претерпели некоторые изменения в частности, но ни у одного из этих племен (имеются в виду соседние северокавказские народности.— А. Р.) не сохранилось преданий, восходящих к более отдаленным

временам, чем эти» [Урусбиев 1881]. Балкарские сказания о главных героях эпоса – Ерюзмеке, Сосруке, Рачикау, Карашауае – впервые опубликованы на страницах кавказского периодического издания «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа» в 1881 году. [Урусбиев 1881: 1–42].

Научная и познавательная ценность этих первых публикаций эпоса Балкарии огромна. Изучая эти уникальные образцы, мы можем составить представление о том, как и в каких формах бытовали нартские сказания у балкарцев век назад, не говоря уже о значительности первых публикаций для сравнительного анализа не только в смысле развития художественных образов эпоса, но и в отношении той роли, которую сыграли балкарские сказания в становлении общекавказской «нартиады». А несомненное родство сказаний о нартах у различных народов Кавказа отмечал еще академик В. Ф. Миллер, писавший в 1892 году: «Материалы, до сих пор изданные по эпическим кавказским сказаниям – кабардинским, балкарским, осетинским, чеченским, позволяют установить факт, что богатырские сказания названных северокавказских народностей представляют собой один эпический цикл, который можно назвать северокавказским» [Миллер, Ковалевский 1892: 2]. Уже в более поздний период, в 50-е годы, мнение ученого подтвердилось трудами советских нартоведов. Рассматривая эпос с позиций объективной истории, советские ученые в вопросах происхождения и национальной принадлежности эпоса о нартах пришли к выводу, что нартский эпос – единый общекавказский памятник древней эпической поэзии. В этой связи тенденциозной является книга А. М. Гадагатля «Героический эпос «Нарты» и его генезис» (1957), в которой автор, игнорируя интернациональную суть подлинно научной трактовки исторического значения эпоса о нартах, стремится доказать, что создателем эпоса были только предки адыгов, а адыгская культура – наидревнейшая.

Б. Н. Путилов в книге «Методология сравнительно-исторического изучения фольклора» (1976), говоря о миграционистских исследованиях, упоминает эту работу: «А. М. Гадагатль систематизирует в своей книге материалы по кавказско-греческим (античным) параллелям в эпосе и мифологии. Число таких параллелей и характер близости оказывают гипнотическое воздействие

на исследователя, который считает возможным на этом основании сделать вывод о кавказских (вернее, по А. М. Гадагатлю, адыгских. — А. Р.) источниках ряда древнегреческих мифологических легенд» [Там же: 95]. И далее продолжает: «Когда набирается ряд параллелей (большинство которых в отдельности является мнимым), создается видимость аргументации и делаются далеко идущие выводы» [Там же: 95–96].

Грандиозный эпос о нартах по праву считается общекавказским народным наследием, а многие народы Кавказа, в том числе балкарцы, внесли немалую долю в его создание. Можно говорить о различной степени сохранности на современном этапе эпических сказаний о нартах у различных северокавказских народностей, о более или менее широком бытовании эпоса, например, у осетин и адыгов, в фольклоре которых эпос о нартах сохраняется наиболее полно, или у ряда народностей Дагестана, эпические сказания которых дошли до нас лишь в отрывках — главным образом из-за губительного влияния ислама [Аджиев 1974: 6], но, несомненно, занимавших ранее (т. е. до исламизации) значительное место в устно-поэтическом творчестве, что подтверждает сравнительно-типологическое изучение оставшихся фрагментов эпоса, например, у кумыков и ряда сказаний адыгских или балкарских. Так, древний мотив борьбы героя с женщиной-амазонкой и женитьбы его на ней в случае победы (рудимент матриархальных отношений) присутствует в кумыкском йыре «Нарт-Кожак и Максума» [Къумукъланы 1959: 49–54], который типологически соответствует адыгскому нартскому повествованию о борьбе Япанеса с Даханаго [*Сокровище нартов* 1980: 120–129] или балкарскому сказанию и песням о герое Карашауае, его победе и женитьбе на деве-воительнице. Такие примеры говорят и о том, что принижать роль одних народностей и абсолютизировать роль других в создании нартского эпоса недопустимо.

Быт, нравы, обычаи, религиозные представления балкарцев, отразившиеся в сказаниях о нартах, свидетельствуют о глубокой архаичности эпоса, об отражении в нем крупнейших качественных изменений в материальной и духовной жизни народа на протяжении многих веков. Конечно, эпос имеет мифологическую основу, но часто сказания рисуют картины исторического прошлого. Охватывая огромные периоды существования на-

рода, нартский эпос является одним из важнейших источников для восстановления основных черт прошлой жизни, общественно-экономических формаций от матриархата, родовой организации до «первого крупного разделения общества на два класса» [Энгельс 1967: 161].

До сих пор в сознании народа сохраняется память о героях-нартах как о реально существовавших личностях [Аджиев 1974: 7]. Многие местности в Балкарии и Карачае носят названия, связывающие их с героями эпоса: Нарт таш (Нартский камень), Сосурукъаны ташы (камень Сосурука), Нарт къала (Нартская крепость), Къарашауайны ташы (камень Карашауая), Нарт уя (досл.: нартское гнездо, обиталище нартов) и многие другие [Дебет Златоликий... 1973: 8].

Примеры подобного рода широко известны у всех народностей – создателей эпоса о нартах – и являются не только свидетельством былой широкой распространенности эпоса, но и делают его близким нашим современникам.

Героические сказания о богатырях-нартах являются наиболее древним памятником устного народного творчества, духовной культуры балкарцев и карачаевцев. И хотя многие исследователи народного эпоса считают, что, возможно, до наших дней дошли не все важные элементы и эпизоды, все же то, что сохранилось, достойно названия «кавказской «Илиады» [Холаев]. Передаваясь из уст в уста, от деда к внуку, величественные повествования о героях-нартах сохранились в памяти народной. И это понятно. Ведь секрет долгожительства нартских сказаний – в их высоком эпическом и художественном совершенстве.

И сегодня от стариков-сказителей можно услышать о подвигах Сосурука, о прекрасной и мудрой Сатанай, о злых эмегенах и об отважном Ерюзмеке. Народ бережно хранит легендарные предания глубокой старины. Не случайно народная мудрость – пословицы и поговорки – называются «нарт сёзле» (нартские слова).

Удельный вес эпических песен в полевых материалах фольклорных экспедиций всегда высок. К примеру, в экспедициях в Баксанский и Чегемский районы Кабардино-Балкарии и Зеленчукский район Карачаево-Черкесии (сентябрь – октябрь 1982 года) из 378 разножанровых произведений фольклора, в том числе и сведений историко-этнографического характера, 133 –

эпические песни, среди которых встречаются и варианты на один сюжет, а также четыре песни о нартах, существенно дополнившие музыкальное воплощение «Нартиады».

В процессе работы автор был вынужден вторично нотировать звукзапись уже опубликованной в вышеперечисленных сборниках песен, так как одна мелострофа, естественно, не может дать всей картины декламационно-речитативного развития напева. Переводы песенных текстов выполнены авторским коллективом многотомной «Антологии народной музыки балкарцев и карачаевцев».

Таким образом, результаты наблюдений и теоретические выводы, на основании которых проводятся обобщения в данном издании, отражают в основном историографию изучения балкаро-карачаевского фольклора, а также содержание собственных научных изысканий.

Серия выступлений автора по актуализации темы исследования, определению и решению наиболее проблемных аспектов готовилась в период подготовки к изданию рукописи многотомной «Антологии народной музыки балкарцев и карачаевцев» (в 3 томах) под редакцией проф. Е. В. Гиппиуса. И хотя, к сожалению, данное издание еще находится на стадии подготовки к публикации, полученные результаты имеют важное значение не только для формирования научных интересов автора, но и для развития северокавказского этномузыказнания. По мере развития отечественной и региональной науки о музыкальном фольклоре задача создания свода лучших образцов музыкально-поэтического гения народа становится все более актуальной. Со времени издания первых сборников (Малкъар жырла. Нальчик, 1962; Малкъар халкъ жырла. Нальчик, 1969), давно ставших библиографической редкостью, прошло около 30 лет.

Результаты теоретических поисков автора в области балкаро-карачаевской и северокавказской музыкальной фольклористики, а также достойное сожаления отсутствие специальных исследований по данной проблематике показали необходимость этномузыкалогического труда, выявляющего на основании фактических материалов, зачастую идущих вразрез с некоторыми существующими положениями и толкованиями, фундаментальные особенности стиля, типов музыкальных структур, интонационно-песенного искусства Балкарии и Карачая.

По инициативе автора настоящего издания сектор искусствоведения Института гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН с 1982-го по 1989 год, кафедра истории и теории музыки Северо-Кавказского государственного института искусств в период 1990–2000 годов издали тематические сборники научных статей по исследуемой теме. Многочисленные выступления в республиканской и региональной прессе, в электронных средствах массовой информации по вопросам балкаро-карачаевского фольклора вызвали заинтересованную дискуссию представителей научной общественности региона. Автор также выступил научным консультантом при издании ряда практических и методических работ Министерства народного образования КБР, Института повышения квалификации МНО КБР.

Отдельные трудности в решении методологии предлагаемой вниманию читателей актуальной темы связаны как с проблемой первооткрывательства, так и с неразработанностью рассматриваемых аспектов в плане типологии в северокавказской фольклористике. С такой формулировкой исследуемая проблема была поставлена автором на ежегодных Международных конференциях «Человек в мире искусства» в 1995–1999 годах в г. Краснодаре и Всероссийской научно-теоретической конференции «Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетия: поиски и решения» в г. Нальчике в 2001 году.

Глава II

ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА БАЛКАРИИ И КАРАЧАЯ

Известно, что музыкальный фольклор, как и народное творчество вообще, – результат не только эмоционально-художественной, но и социальной потенции народа, одна из форм освоения действительности. И в этом смысле бытование песни, особенно на раннем историческом этапе, в чистом виде трудно представить. Возникая в процессе сознательной творческой деятельности, музыка была неотделима от последней, будь то процесс труда во всем его многообразии, культовое или обрядовое действие. И эта непосредственная связь на длительный период определила функциональную направленность музыкально-песенного произведения. Синкретизм, свойственный архаическому мышлению, не позволял еще выделить песню в самостоятельно ценную эстетическую единицу, так как главное отличие архаической стадии от последующих заключено в том, что «песня предназначена не для чтения или слушания, а для *соучастия* (курсив наш. – А. Р.), как игра или обряд» [Харлап 1982: 225].

Именно это соучастие в процессе практического и духовного постижения окружающего мира, стремление к преобразованию действительности «не непосредственно, а в духовно-преображенной форме» и определяет практическую и эстетическую предназначенность наиболее древнего пласта балкаро-карачаевской народной песенности, включающего в себя разнохарактерные жанры.

1. Архаическое песенно-музыкальное искусство (эрттегили жырла)

Исходя из функций или предназначенности произведения, архаический пласт традиционного песенного искусства Балкарии и Карачая можно охарактеризовать как фольклорные произведения, исполняемые в опреде-

ленное время и при определенных обстоятельствах. Этот комплекс разнохарактерных по тематике и разностилевых по музыкальной стилистике произведений в фольклорной традиции Балкарии и Карачая подразделяется автором на следующие циклы:

- 1) песни, непосредственно связанные с трудом (иш бла бирге айтылгъан жырла);
- 2) песни, опосредованно связанные с трудом (ишни этилген кезиую бла байланмагъан жырла);
- 3) песни смеховые (чам жырла);
- 4) песни свадебного обряда (той бла байламлы жырла);
- 5) колыбельные песни и детские песни-потешки (бешик жырла эм сабий оюн жырла);
- 6) песни-причитания (сарнаула).

Указанные песенные циклы внутренне дифференцируются на жанры, тематическое и музыкальное содержание которых в большой степени определяется общественно-историческим этапом; к ним мы относим:

- песню пахаря (сабанчылары жыры);
- песни, сопровождающие обмолот зерна под большим наименованием «Эрирей» (ындыр басханда айтылыныучу жырла «Эрирей»);
- песни, сопровождающие процесс сбивания масла в бурдюке под общим наименованием «Долай» (гыбыт бла жау чайкъагъанда айтылыныучу жырла «Долай»);
- песни, сопровождающие процесс расчесывания и валяния шерсти – под общим наименованием «Инай–Онай» (жюн тарагъан эм басхан заманда айтылыныучу жырла «Инай–Онай»);
- песню-закливание, сопровождающую процесс разведения огня и обращенную к мифологическому покровителю огня Тотуру (мажюсю заманда от эте туруп табынган Тотурну жыры);
- песню-закливание ветра, сопровождающую процесс веяния зерна и обращенную к мифологическому покровителю ветра Жел анасы (Мать ветра) – (мирзеу сууурулгъан заманда табынып айтылыныучу жыр Жел анасы).

К этому же кругу приуроченной архаики относятся произведения, широко бытовавшие, по сведениям инфор-

маторов, ранее, но утраченные ныне как музыкально-песенный феномен: песни косарей (чалгъыгъа чыкъгъан заманда жырла), песни кузнецов (темирчини жырлары), мельничные песни (тирмен жырла), песни первой борозды (биринчи сабан сюрмелеген заманда айтылыныучу жырла), песни начала сева (сабан сурген заманда айтылыныучу жырла).

К песням, опосредованно связанным с трудом, мы относим:

- песни-обращения землевладельцев к мифологическому покровителю урожая Алтын Хардар – Золотой Хардар (мажюсю заманда Алтын Хардагъа этилген жыр);
- песню-гимн айрану (айранны жыры);
- песню-обращение охотников к мифологическому покровителю охотников Аpsаты (мажюсю заманда уучулану Аpsатыгъа табынып айтылыныучу жырлары);
- песни-гимны, обращенные к верховному мифологическому покровителю Тейри (Тейрини жырлары);
- песни-обращения к мифологическому покровителю грома, молнии и воинов-нартов Элие (мажюсю заманда кёк кюкюрегенин, жашнагъанны эм нарт батырла жортуулгъа атланганда Элияны жырлары);
- песню-обращение к мифологическому покровителю урагана Ажаму (мажюсю заманда бла желге айтылгъан жыр);
- песню-обращение к мифологическому покровителю водной стихии Суу анасы – Мать воды (Суу анасына айтылгъан жыр);
- круговую песню-пляску «Чоппа», посвященную мифологическому громовержцу (тёгерек жыр эм тепсеу «Чоппа» кёкню кюкюретгеннге);
- круговую песню-пляску «Тепена» – многофункциональную, в том числе и магической направленности (тёгерек жыр эм тепсеу «Тепена»);
- круговую песню-пляску «Голлу» (многофункциональную, в том числе аграрной направленности);
- обрядовые песни-величания, пожелания счастья и изобилия под общим названием «Озай» (мажюсюлюк бла байламлы заманда адамгъа къууанч эм ырысхы тилеген алгъыш жырла «Озай»).

Следующий цикл архаики составляют обрядовые смеховые песни под общим названием «Сандракъ» (чам жырла «Сандракъ»), каламбурное, зачастую фривольное содержание которых скрашивало тяжелый однообразный быт чабанов на высокогорных отгонах. В текстах некоторых «Сандракъ» имеются признаки, указывающие на первоначальную культово-обрядовую направленность, но со временем жанр трансформировался и потерял магическую функцию.

Особый цикл составляют песни свадебного обряда, каждая из которых исполнялась строго в определенной ситуации, сопровождая то или иное действие балкаро-карачаевской свадьбы (той бла байламлы жырла).

Следующий цикл песенной архаики Балкарии и Карачая представлен традиционными колыбельными песнями (бешик жырла), внутрижанровая предназначенность которых разнится по своей функции: песни, поющиеся мальчикам, и песни, поющиеся девочкам. К колыбельным песням по своей стилистике органично примыкают детские песни-потешки и песни, побуждающие детей ходить (сабий жырла эм сабийлени атлатыргъа юйретген жырла).

Последний жанр приуроченной песенной архаики – похоронные песни-причитания (сарнаула).

Следует особо отметить генетическую связь с приуроченной песенностью жанра, не являющегося собственно музыкальным, – традиционных здравниц-благожеланий (алгъышла) и проклятий (къаргъышла), декламируемых в определенных ситуациях с элементами музыкальной речитации.

Важно подчеркнуть, что приведенный опыт жанровой классификации архаической песенности балкарского и карачаевского народов применим в изучении фольклорного наследия других этносов Северного Кавказа, тем более что в народно-песенном творчестве, например, адыгов, осетин, имеются сходные по тематике и, что важнее, по функции циклы не только семейно-обрядовых песен (свадебные, колыбельные, детские), но и произведения, типологически соответствующие жанрам первых двух разделов балкаро-карачаевской архаики: адыгские песни пахарей (ваклуэ уэрэд), песни чесальщиц шерсти (цыпх уэрэд), охотничьи песни (щаклуэ уэрэд), обращенные к покровителю леса Пшимазитхе (осетинский аналог – Офсати), песни вызова дождя Елэ, Хьэнцегуацэ (балка-

ро-карачаевский аналог Элия, Суу анасы), песни-обращения к покровителям грома и молнии (адыгский Щиблэ, осетинский Цоппай) и т. д.

2. Песни нартского эпоса (нарт жырла)

Нартские песенно-сказовые повествования составляют архаическую стадию балкаро-карачаевской эпики, внутренне динамичную и стилистически многообразную, вобравшую в себя ряд композиционных элементов из параллельно развивающегося и органически взаимодействующего слоя традиционной приуроченной песенности. Опыт полевой собирательской деятельности автора убеждает в живом бытовании эпоса не только в форме поэтических или прозаических сказаний, но и как феномена музыкального в форме песен, «художественная ценность которых не уступает достоинствам народных эпопей» [Гусев 1967: 132].

В балкаро-карачаевской национальной версии «Нартиады» собственно кавказские и локальные самобытные эпические традиции сочетаются с эпической традицией общетюркского ареала, и если кавказские параллели объяснимы кавказским субстратом и типологическим единством, то тюркские, помимо типологического сходства, обусловлены генетической общностью, языковым родством и общей эпической архаикой. И если балкаро-карачаевских «Нартов» роднят с эпосами народов Средней Азии языковые особенности, ритмоинтонация стиха, то при изучении эпоса якутов, алтае-саянских народов — прямые параллели на уровне мотивов, ситуаций, сюжетов.

Песенная эпика Балкарии представлена в фольклорном наследии народа широко, многообразно и охватывает большое количество разноплановых произведений фольклора, созданных на разных этапах его существования и художественно воплотивших различные исторические события, борьбу с иноземными завоевателями, антиколониальные и революционные устремления и свободолюбивые идеи, и может быть разделена на три большие группы.

Первая, наиболее древняя, архаическая стадия, представлена песенно-сказовыми повествованиями о богатырях-нартах, возникшими и сформировавшимися

в русле взаимопроникновения и взаимообогащения эпических фольклорных традиций различных автохтонных этносов. Идея гетерогенности ядра нартского эпоса была высказана, как известно, еще В. Ф. Миллером [Миллер 1891: 20], и дальнейшее развитие нартоведения показало, что многие кавказские народы, в том числе и балкарцы, внесли немалый вклад в процесс созидания и формирования «эпических нартских сказаний, и это объясняет черты глубокого своеобразия и самобытности» [*Нартский эпос* 1957: 29] каждой национальной формы проявления Нартиады.

За десятилетия исследования эпического нартского наследия учеными собрано и обобщено большое количество текстового материала по различным национальным версиям «Нартов», создано немало монографий и отдельных статей, освещающих широкий круг проблем нартоведения, вопросы генезиса и развития эпоса, динамику эпоса как в целом, так и на уровне отдельных сюжетов и образов, вопросы типологии и поэтики сказаний и др.

Однако историко-этнографический и литературоведческий аспекты исследования при всех полученных ими серьезных выводах оставили вне поля зрения наиболее существенную и специфическую для «Нартов», как, впрочем, и для всех мировых эпосов, качественно-синкретическую, песенно-инструментально-сказовую природу их возникновения и последующего бытования. И зачастую в научной литературе о нартском эпосе либо вообще не упоминается о музыкальной стороне сказаний, либо сообщаются весьма поверхностные сведения о «манере» их исполнения. Даже наиболее пространные высказывания о традициях и бытовании нартского эпоса не идут дальше чисто внешнего описания общих, формальных особенностей. Сказанное касается всего нартоведения в целом, если понимать проблему как системное, комплексное исследование нартского эпоса. Но состояние науки именно таково, что основной упор в нартоведении и сегодня делается именно на поэтическую и историческую стороны эпоса, хотя в живом народном бытовании «Нарты» звучат в своей традиционной музыкально-сказовой форме, и национальными фольклористическими школами накоплен и обобщен богатейший музыкальный полевой материал по «Нартам»; увидел свет второй том антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов», полностью посвященный нартским пшинатлям

[*Народные песни...* 1981], готовится к изданию второй том «Антологии народной музыки балкарцев и карачаевцев», вобравший в себя песенные нартские повествования. В отдельных изданиях представлены образцы музыкального воплощения осетинского нартского эпоса, нартских сказаний вайнахов, абхазов.

Осознание необходимости системного исследования нартского эпоса уже дает свои результаты, и появление отдельных статей [*Сказания...* 1969] в этом направлении говорит о несомненной перспективности подобного метода, хотя этномузыкологическое осмысление нартского эпоса находится пока на уровне национальных версий, и вопросы музыкальной типологии еще не встают перед исследователями. Ни в коей мере не умаляя достоинств историко-филологических работ по нартскому эпосу Балкарии, следует все же со всей определенностью сказать, что весь опыт полевой собирательской деятельности убеждает в живом бытовании эпоса не только в форме поэтических или прозаических сказаний, но и как феномена музыкального, в форме песен.

Хотя ранее в Балкарии и существовал общественный институт народных певцов, сами сказители (жырчы), несомненно отличавшиеся незаурядным музыкально-поэтическим даром, не были исполнителями лишь собственно традиционных эпических повествований, подобно киргизским манасчи или якутским олонхосутам. И во времена первых записей балкарского фольклора, и сегодня жырчы одинаково мастерски исполняют произведения различных жанров – от «Нартов» и архаической обрядовой песенности до произведений, в которых нашла свое отражение современная действительность. Подобный универсализм жырчы весьма показателен для музыкально-песенной традиции Балкарии, а также для адыгских джегуако, в то время как в Осетии, например, «противоположность песням, нартские сказания не принадлежат к категории общедоступных, массово-обиходных жанров» [*Сказания...* 1969: 474], т. е. являются жанром избранных.

Песенно-сказовые эпические нартские повествования балкаро-карачаевской версии группируются по принципу циклизации вокруг имен нартских героев («Песни о нарте Ерюзмеке» – «Нарт Ерюзмекни юсюнден жырла» и т. п.) либо формируются по сюжетно-тематическому признаку («Песни о рождении нартских героев» – «Нарт

батырланы туугъанларыны юсюнден жырла»; «Песни о гибели нартского рода» – «Нартланы къырылгъанларыны жырлары» и т. п.). В свою очередь, «именные» циклы образуют макроциклы, построенные по биографическому принципу (например, Ерюзбек – Сатанай) или по принципу генеалогии (Дебет – Алауган – Карашауай; Ачей – Ачез). Особняком стоящий цикл о так называемых малых нартах вмещает в себя небольшое количество песенно-сказовых повествований и отражает уже иные, нежели «старшие», общественно-исторические реалии времени их создания. Но в основе всех сказаний лежит героика – отличительный признак эпоса [Пропп].

Но, поскольку нартские песенные повествования составляют наиболее архаическую стадию эпики (хотя и внутренне динамическую и стилистически многообразную), они вобрали в себя множество композиционных элементов из параллельно развивающегося и органически взаимодействующего пласта приуроченной песенной архаики – мифологические, сказочные. Так, уже в первом песенном цикле отдается дань распространеннейшему мотиву фольклорной эстетики – мотиву чудесного рождения.

1. Эртде-эртде дорбунлада тургъанды,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
2. Таш, тегене, агъач элек болгъанды,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
3. Кёк Тейриси жер Тейрини алгъанды,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
4. Кёк кюкюреп жер а бууаз болгъанды,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
5. Тогъуз жылны бууаз болуп тургъанды,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
6. Жер жарылып сора Дебет туугъанды.

Э ж и у:

Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!

1. Давным-давно, когда в пещерах жили,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
2. Когда корыто каменным, а сито деревянным были,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
3. Тейри неба женился на Тейри земли,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
4. Загрохотало небо и земля зачала,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
5. Девять лет земля тяжелой была,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
6. Потом земля разверзлась и родился Дебет.
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!

*(Дебетни туугзаны –
Рождение Дебета)*

1. Эй, Кюндю, Тейри, Сатанайны атасы,
Ой, алай, атасы, ой!
 2. Эй, Айды Сатанайны анасы,
Ой, Тейри, анасы, ой!
-
1. Эй, Солнце, клянусь Тейри, отец Сатанай,
Ой, ее отец, ой!
 2. Эй, Луна – мать Сатанай,
Ой, клянусь Тейри, ее мать, ой!

*(Сатанайны туугзаны –
Рождение Сатанай)*

Отдельный цикл «Нартов» представляет собой, как правило, ряд «одноконфликтных» повествований о событиях и этапах деятельности эпического героя. Тематика циклов, помимо воинских деяний героев, соперничества

нартов, кровной мести, бытовых коллизий, включает и распространеннейшие мотивы фольклорной эстетики – мотив чудесного рождения (Сатанай, рожденная от союза Солнца и Луны; Сосурук, рожденный из камня; Алауган, сын демиурга Дебета; Карашауай, сын Алаугана и женщины из рода эмегенов-циклопов), который естественно и эстетически оправдывает чудесные свойства рожденного – фантастическую силу и магию, необходимые «для выполнения героических, богатырских задач» [Алиева 1969: 45].

- ...6. Атына аталла Салымчы улу Дебет батыр,
Жерни барса, бир жаныуар жетмей эди.
7. Кёкню да барса бир жаныуар жетмей эди,
Ой, ойра, Салымчы улу Дебет батыр!

- ...6. Имя ему дали Салымчи сын Дебет-батыр,
Когда по земле он шел, ни одна душа догнать не могла.
7. И по небу когда летел, ни одна душа догнать не могла,
Ой, ойра, Салымчи сын Дебет-батыр!

*(Дебетни туугзаны –
Рождение Дебета)*

- ... Ол кёп кыйынлыклагъа тёзгенди,
Къаргъа къузгъун тиллени да билгенди, ой.
... Он много невзгод испытал,
Язык птиц и зверей он понимал, ой.
... Ой, ёгюз санлы, аслан кибик Ёрюзбек,
Сермегенди, кимни да бюгерча, ёсгенди бек,
ой, ёсгенди бек,
Эй, обур сатанайны алгъан эди ол къатыннга,
ой, къатыннга...

- ... Ой, телом могучий, как бык, душой смелый, как лев, Ёрюзбек
В поединке любого победить могущий, вырос сильным,
ой, вырос сильным,
Эй, чародейку Сатанай взял он в жены, ой, в жены...

*(Ёрюзбек бла Кзызыл Фукъ –
Ёрюзбек и Кызыл Фук)*

Помимо архаического мотива чудесного рождения, нартской песенной эпике присущи и другие традиционные для эпического песнетворчества вообще особенно-

сти сюжетно-композиционного построения сюжета – богатырское детство героя, овладение сверхъестественными качествами.

11. Ол Дебетни отдан болгъанд жюреги,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
12. Къурчдан болгъанд санларыны кереги,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
38. Темир анга тылы кибик болгъанды,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
40. Отну, сууну, жерни тилин билгенди,
Э ж и у:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
11. У Дебета из огня было сердце,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
12. Из стали части тела его были,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой! ,
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
38. Железо для него словно тесто было,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
40. Огня, воды, земли язык он понимал,
В с е:
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!
Ойра, ойра, ойра, ойра, ой!

Весьма показательным моментом в нартских повествованиях может служить и другой характерный признак эпической образности в мировом фольклоре – поиски героем жены, и преимущественно вне собственного рода. В «Нарт Алауганны юсюнден жырла» («Песни о нарте Алаугане»), которым также присуща гиперболизация героя, воспевание его необычайных качеств, родовое экзогамное табу объясняется фантастической мощью Алаугана, за которого не отваживались выходить замуж обыкновенные нартские женщины. Именно поэтому ге-

рой вынужден жениться на великанше из рода эмегенов, пожирившей своих же младенцев и побежденной собственным сыном — нартом Карашауае.

Немаловажная и типологическая особенность балкаро-карачаевского эпоса — эстетизация богатырского коня (циклы «Нарт Къарашауайны юсюнден жырла» — «Песни о нарте Карашауае»; «Нарт Аче улу Ачезезни юсюнден жырла» — «Песни о нарте Ачезезе, сыне Аче»), без помощи и советов которого подвиги героя были бы весьма проблематичны.

«...Сен кишилик этсенг, мен атлыкъ этерме...»

«...Если будешь достойным наездником, буду тебе достойным конем...» —

говорит нарту Карашауаю его скакун Гемуда. Характерно, что Гемуда, также обладающий чудесными свойствами, по своему внешнему виду вовсе не отвечает требованиям богатырского коня.

...Атыны къарын тубюнде жабагъысы барды...

...В подбрюшье коня его линияющая шерсть...

Примечательно также, что во всех вариантах песен о Карашауае конь героя именуется не иначе, как «Гемудалаша», причем «алаша» может быть трактовано и как «конь», и как постоянный эпитет «низкорослый» (эпитет «алаша» по отношению к коню встречается в эпическом творчестве и других тюркоязычных народов) [Аджиев 1974: 41]. Но сам неприметный герой Карашауай на неказистом Гемуде всегда выходит победителем в схватках с врагами, именно он раздвинул теснину Черекского ущелья, именно из-под копыт Гемуды возникли Голубые озера в Балкарии, а Эльбрус стал двуглавым, когда в прыжке задел его вершину скакун Карашауая алмазной подковой.

Экспозиции сюжета обычно предшествует зачин, особенность которого в сохранении реликтов этиологических и космогонических миров наших предков, ряд которых известен еще по раннетюркским литературным памятникам: «Бурун заманда ...» («В давние времена...»); «В век нартов жил один батыр ...» (ср.: «В век огузов жил один разумный муж...») [Книга... 1962: 63]. Далее, через описание предшествующих событий, характеризую-

ющих условия интриги, сюжет подходит к основному конфликту, мотивация которого вытекает из предыдущего и влечет последующую кульминацию. В некоторых повествованиях встречаются отклонения от основного сюжетного хода, своего рода «Куплеты Трике», функция которых – некоторая оттяжка конфликта и усиление напряженности действия. Ввиду «односюжетности» подавляющего большинства сказаний, развязка действия заканчивается констатацией совершенного подвига, возвращением героя в нартский аул. Иногда имеются концовки, характерные для тюркских эпосов, в том числе восхваление значимости совершенного подвига, утверждение о правдивости повествования и т. д.

Специфическую особенность имеет пространство, носящее универсальный характер. Его схематическое разделение таково, что герой всегда должен совершить пространственный выбор типа «небо – земля», «земля – вода», и пространственная соотнесенность события несет семантическую направленность.

Один из наиболее характерных и любимых сказителями повествовательных приемов в балкаро-карачаевских нартских повествованиях – прямая речь, на которой почти полностью построены отдельные песни. Помимо средства эпической динамики, данный прием может включать в себя и элементы аллегории или иносказания, приемы «предварительной недооценки героя» [*Нарты* 1974: 63].

В анализируемых эпических сказаниях нет ярко выраженной индивидуализации речи героев, так как их богатырские качества констатируются в повествовании сказителя, а прямая речь, как правило, содержит характеристику-оценку персонажей.

Описание ландшафтов и пейзажей в нартских повествованиях не является лирическим отступлением, но несет, помимо этиологической, действительную функцию обрисовки могущества и богатырской мощи героя, преодолевающего на своем пути отвесные скалы и бездонные ущелья.

Основной художественный прием в системе художественного изображения, носящий к тому же универсальный характер, – гипербола. Гиперболизации подвергается образ героя – от его физических качеств до богатырского оружия, не говоря уже об эстетизации боевого коня. Гиперболизация со знаком «минус» используется при

создании образов врагов нарта-героя, подчеркивая отвратительное уродство эмегенов-циклопов, их глупость, звериный облик и тупую силу (гипербола-гротеск). Гиперболическим описаниям служат и эпические числа повествований – три, семь, девять, сорок (эпические числа у тюрков), триста, семьсот (герои бьются три дня и три ночи; семь дней и семь ночей льется кровавый дождь; сорок воинов-нартов; семьсот лет жизни эмегенов и т. д.). Отметим, что гипербола как художественный поэтический прием весьма употребительна в стадиально более поздней историко-героической песенной эпике, как, впрочем, и в приуроченной песенной архаике.

Наряду с гиперболой важным средством художественного поэтического изображения в эпических повествованиях является эпитет, причем как простой, с одним определением («къанлы къала» – «кровавая башня»; «жарыкъ суу» – «светлая вода»), эпитет сложный с несколькими определениями («чыгыр башлы къара къуашла» – «плешиголовые черные орлы (стервятники)», так и развернутый эпитет, характеризующий различные стороны характера героя, явления. Часто в роли эпитета выступают существительные (Дебет-батыр, темирчи Дебет – кузнец Дебет, джигит Карашауай, нарт Сосурук и т. п.). Нередки эпитеты-прилагательные, отделившиеся от определяемых или существительных и сами ставшие названиями (обычно это архаизмы «алаша» – низкорослый, «боз» – серый и т. п.). Характерно для нартской эпики употребление не только постоянных, но и индивидуальных эпитетов, рисующих черты только данного героя. Так, индивидуальный эпитет нарта Карашауая – «ехдем» (гордый), Алаугана – «деу» (великан), Сосурука – «темир санлы» (железготелый), Сатанай – «обур» (чародейка), Ачея – «жаш» (юный) и т. п. Индивидуализированы и эпитеты, сопровождающие в эпической традиции отрицательные персонажи – Къызыл Фукъ (краснобородый, рыжий Фук); эмегены – «чийбыдырла» (сыробрюхие, толстопузые), «мангырау» (глупые).

Большую функциональную нагрузку поэтического текста нартских песенно-сказовых повествований несет сравнение, источником которого становятся природа, космос, мир животных и растений. В основном сравнения носят гиперболический характер, служа обрисовке необычного, волшебного, или же выполняют функции сатиры и гротеска. Основой данного приема в поэтике исследуемого пласта песенности являются простые и крат-

кие сравнения, что характерно также и для других тюркоязычных эпосов, т. е. образ сравнения и объект сравнения один. Из других изобразительных средств также широко применяется антитеза, лежащая в основе многих нартских сюжетов, реализующаяся в конфликтном столкновении зла и добра, любви и ненависти, света и тьмы.

Наиболее распространенным действенным мотивом для проявления богатырских качеств в эпических нартских повествованиях служит борьба нартского рода с фантастическими чудовищами – «курганоподобными великанами-эмегенами» (тип весьма древний, лежащий вне конкретно-исторической плоскости и олицетворяющий стихийные силы природы; причем конфликтные ситуации возникают не только при оборонительной или вынужденной борьбе героя (Карашауай, Сосурук), но и при активном, наступательном действии нартов (Ерюзбек). Характерно, что в «циклах о младших нартах» (цикл об Ачемезе, песни «Шырдан и Женгер» и т. д.) враждебные людям силы природы, олицетворенные в мифологических образах циклопов-эмегенов, преобразуются в более конкретных, с точки зрения исторической и социальной, противников, будь то кровный враг Тюклесхан (Къубу) в цикле «Аче улу Ачемез» или соперники Индиевы в песне «Шырдан и Женгер». Тут необходимо отметить, что уже в цикле о нарте Ерюзмеке («Ерюзбек и Кызыл Фук») начинает проявляться образ противника социального Фука – притеснителя нартов, обложившего данью все нартские селения и жестоко наказывавшего людей за неповиновение. Другое дело, что сам Фук наделен волшебными свойствами насылать на землю испепеляющую засуху, живет он во дворце на небесах, а конем ему служит Желмаууз (дракон); тем ярче подвиг Ерюзмека, выражающий «его преданность своему роду... и непреклонную решимость в борьбе с врагом» [Гусев 1967: 134]. Эти ростки конкретизации по месту, времени и персонажу чрезвычайно важны – они дадут импульс к продолжению жизни эпической традиции, но уже в новое время и в новом качестве.

В этом русле эпической традиции начал формироваться жанр балкаро-карачаевского фольклора, которому в дальнейшем суждено было занять одно из самых значительных мест в музыкально-песенном наследии. Жанр этот (второй пласт эпики) – исторические и героические песни.

3. Исторические и героические песни (тарых эм жигитлик жырла)

Многие исследователи справедливо связывают возникновение жанра с требованиями новой эпохи, с возросшим сознанием народа, с изменениями в его художественном мышлении. И в период зарождения историко-героическая песня развивалась параллельно с традиционным эпосом, что вполне закономерно, так как «для исторической песни старшей поры традиции былин (в нашем случае – нартского эпоса. – А. Р.) не являлись отжившими, они были для них живым художественным источником» [Путилов 1960: 17]. Генетически историко-героическая песня выделяется из классического эпоса как самостоятельный жанр, и основное ее отличие состоит в «развитии принципов конкретного историзма – важного завоевания фольклорной эстетики» [Типология... 1975: 170].

Действительно, историко-героическая песня – это новая ступень в развитии народного искусства, и ее появление знаменует становление качественно нового взгляда на историю и отражение действительности не обобщенно-мифологически, а конкретно-исторически.

Весьма сложной представляется проблема взаимодействия в балкаро-карачаевских песнях этого жанра двух начал – исторического и героического, так как в большинстве исследуемых песен история и героика неразделимы. Особенно сильно взаимодействие на начальном этапе становления и развития историко-героической песни, когда она, представляя собой переходный этап от традиционного эпоса к собственно новому жанру, содержит еще немало рудиментарных черт нартских повествований – эпическую обобщенность, гиперболизацию и эпическую идеализацию героя, стиль повествования, простор художественной фантазии. Но тут же следует отметить, что в историко-героических песнях использовались не все элементы традиционного эпоса, а лишь те, что были приемлемы для этого жанра новой эпохи.

В филологической литературе по вопросам балкаро-карачаевского фольклора исследователи по-разному подходят к проблеме классификации историко-героических песен, используя как тематический принцип, так и условно-«социальный». Так, А. И. Караева делит произведения этого жанра на песни, в которых «развивается тема социальной и национально-освободительной борьбы»,

и песни, посвященные «событиям, связанным с борьбой за свою независимость» [Караева 1961: 41]. Другой ученый, Р. А.-К. Ортабаева, делит историко-героические песни по тематическому принципу, хотя и отмечает, что «такое деление песен носит условный характер» [Ортабаева 1977: 96–97]. Остальные ученые следуют их примеру.

Автору данного исследования представляется правильным считать отправным моментом музыку и опираться в данном вопросе на классификацию, данную в 1885 году крупнейшим русским композитором и ученым С. И. Танеевым [Танеев 1886: 96–97], которую он, в свою очередь, услышал из уст балкарского таубия (князя) Исмаила Урусбиева, просвещенного горца и знатока кавказской музыки. Развивая его мысль относительно третьего и частично четвертого составных разделов народного наследия, мы предлагаем следующую классификацию: разделить балкаро-карачаевские эпические песни новой эпохи на две большие группы – песни историко-эпические и песни героико-эпические.

К числу исторических мы относим песни, подлинно запечатлевшие историю, и историю не отдельной личности, а историю всего народа. Это произведения, отразившие реальные исторические события, причем в их общенациональном звучании. Отправным импульсом при создании песен этого жанра служила эстетическая установка на художественное закрепление в народной памяти в бесписьменный период истории наиболее значимых для этноса этапов его консолидации, становления и развития, событий, реально менявших исторические страницы.

Конечно, песня – не летопись, и эстетическая установка на создание «конкретно-исторических сюжетов с конкретно-историческими героями» не приводит песню «к точному воспроизведению фактов истории» [Путилов 1960: 10]. Но именно те песни, которые отобразили действительно имевшееся место в истории события, причем в их общенародном звучании, предлагается относить к историческим, хотя «наиболее важным, решающим признаком эпоса является героический характер содержания» [Пропп 1955: 5].

Группа героических песен значительно обширнее как по числу, так и по разнообразию их тематики. В ряду этих песен можно выделить несколько тематических циклов, и в этом отношении деление Р. Ортабаевой справедливо (песни советского периода ею не рассматрива-

ются). Так, в героическом песенном фольклоре балкарцев и карачаевцев отчетливо прослеживаются несколько песенных циклов: песни о набегах (причем эту группу песен тоже можно разделить на две части: песни о набегах на земли Балкарии и Карачая иноземных грабителей; песни о набегах балкарцев и карачаевцев на соседние территории); песни об абреках и, выражаясь современным языком, «песни протеста» и борьбы против социальной несправедливости.

Автор не склонен идти по пути некоторых исследователей историко-героических песен, стремящихся увидеть за каждой песней подлинный исторический факт. И не только потому, что воспевание героики очень характерно и присуще всем народностям Кавказа, да и не только Кавказа, но и потому, что каждая песня вырастает, говоря словами Б. Н. Путилова, «не из копирования, а из поэтического видения мира» [Путилов 1956: 69].

Очень многие героические песни перечисленных циклов имеют под собой реальную историческую основу, многие песенные герои имели в реальной жизни своих прототипов. И тем не менее они причисляются к героическим, воспевающим подвиг и мужество отдельных сынов народа. Но их подвиги, будь то убийство ненавистного князя-притеснителя или смелое выступление против насилия и грабежа, против несправедливости, имели все же местное, локальное значение, без точного исторического приурочения, хотя и способствовали нарастанию народного гнева и стремлению народных масс сбросить с себя ненавистное иго богачей.

3.1. Историко-эпические песни (тарых жырла)

В условиях перехода от ранней общественной организации к классовому обществу в эпическом творчестве народа происходят качественные перемены – на смену архаическим формам традиционного нартского эпоса, отражающего борьбу рода с враждебными ему силами приходят жанры, запечатлевшие конкретные противоречия в становлении народа. Это эпические повествования об общенациональной борьбе за независимость, за государственность. И хотя эти жанры эпики – явление качественно новое, генетическая связь с нартским эпосом, в особенности в «переходный» период, бесспорна. И анализ наиболее раннего цикла историко-эпических песен

«Аче улу Ачемез» («Ачемез, сын Аче») и героико-эпического «Къарабий бла Сарыбий» («Карабий и Сарыбий») наглядно иллюстрирует наше положение.

Песни этого цикла повествуют о борьбе народа с иноземными захватчиками в XVI–XVII веках (Северный Кавказ, занимавший важные стратегические положение и бывший «яблоком раздора» в споре между Россией и Турцией, подвергался неоднократным нападениям со стороны Крымского ханства, являвшегося вассалом Порты. Стремясь привести народы, населяющие этот край, к повиновению, крымские ханы безжалостно уничтожали целые селения, грабили имущество, захватывали и продавали в рабство людей.

Итак, одной из наиболее древних историко-героических песен, отразившей реальные события жизни народа описываемого исторического периода, является песня «Аче улу Ачемез». В ней описывается один эпизод из опустошительных набегов крымского хана и его воинов, разграбивших мирный горный аул. Омерзительные, поганые (бокъла) крымцы требуют для своего хана самую прекрасную женщину селения – Боюнчак (в другом варианте песни – Жанелмез), жену охотника Ачемеза. Смелый и решительный горец не потерпел оскорбительного посягательства на честь семьи.

14. Къатыным Алабоюнчакъны Къырым мен ханга бералмам,
Э ж и у: О...

Аны бла ханны хан хатерин кёралмам.
Э ж и у: О...

14. Жену свою Алабоюнчак я крымскому хану не могу отдать,
В с е: О...

Этим хана, его ханское величие почитать не могу.
В с е: О...

Так отвечает Ачемез посланцам хана. Этот момент в сюжете песни, по верному замечанию Л. П. Егоровой, напоминает эпизод из древнерусской «Повести о нашествии Батыя на Рязань», где подобный ответ внуку Чингис-хана дает рязанский княжич Федор [Егорова 1964: 7].

В момент появления крымского хана Ачемез «верной рукой» поражает его стрелой (более поздние варианты песен говорят о выстреле из ружья). После гибели хана разворачивается сражение аульчан с крымцами.

24. Хар сермегенден ючеуну бирге тутуп тыяды
 Э ж и у: О...
 Ачезезни аслан кибик кьучагъы.
 Э ж и у: О...
 25. Къара къанда баппуш кибик жюзеди
 Э ж и у: О...
 Азнаурну алтын башлы бичагъы...
 Э ж и у: О...

24. Каждым взмахом, сразу [вместе] держа троих,
 В с е: О...
 Задерживают львиные объятия Ачезеза.
 В с е: О...
 25. В черной крови плавает, как утка,
 В с е: О...
 Азнаура с золотым эфесом меч.
 В с е: О...

Позорно бежали оставшиеся в живых крымцы, захватив на санях тело своего хана.

Примечательно, что в одном из вариантов песни [*Материалы и исследования...* 1962: 88] говорится о совместной борьбе балкарцев и кабардинцев с крымскими завоевателями. Песня призывает к единению народных сил для отражения агрессии:

7. Эй, улайлар, биз къалай джашайыкъ,
 Э ж и у: О...
 Къанлы Къырым Къабартыгъа джау болса?
 Э ж и у: О...
 7. Эй, молодцы, как мы будем жить,
 В с е: О...
 Если кровавый Крым Кабарде врагом будет?
 В с е: О...

Песня «Аче улу Ачезез» проникнута пафосом освободительной борьбы, духом независимости, глубокой симпатией народа к герою, мужественно выступившему против завоевателей.

Авторы упоминавшейся выше статьи «Место историко-героических песен в балкарском фольклоре» Х. З. Аппаев и В. Ф. Пиппинис полагают, что песня об Ачезезе была сложена «значительно (курсив наш.— А. Р.) позже тех событий», которые в ней отображаются. «Отряды крымских захватчиков во время их первого вторжения в районы Кабарды и Балкарии потерпели пора-

жение и были изганы. Но через определенное время, собрав большие силы, крымские татары вернулись обратно. Трудно пришлось тогда горцам. Незвестный автор песни, по всей вероятности, был свидетелем, а, может быть, также участником тех событий, которые произошли во время похода татар на балкарские села. Намереваясь поднять дух своего народа и призвать его к новым боям (ведь татары пришли снова), он решил рассказать о первом походе татар и о победе над ними» [Аппаев, Пиппинис 1961: 67].

Такое предположение возникает у авторов статьи в связи со следующими строками одного из вариантов песни:

10. Бизге не кыйынлыкъ келир эди,
Э ж и у: О...
Батыр Темиркъанны эки уллусу сау болса!
Э ж и у: О...

10. На нас такое несчастье не могло бы обрушиться,
В с е: О...
Если бы были живы два сына батыра Темиркана!
В с е: О...

(Имеются в виду Ачемез и Азнаур. – А. Р.)

С доводами авторов статьи согласна и Р. Ортабаева, считающая, что они «убедительны и с ними нельзя не соглашаться» [Ортабаева 1977: 43].

Думается, в данном случае не следует особо торопиться с выводами, тем более окончательными. Для нас ясно, что «Аче улу Ачемез» – наиболее древняя историческая песня, дошедшая до нашего времени, и не только по своему музыкальному материалу (о чем будет сказано ниже). Уже само название песни «Ачемез, сын Ачея» отсылает нас к балкарским нартским сказаниям, среди которых есть сказание «Мечь мальчика Ачемеза» (опубликованное в эпосе [Дебет Златоликий...1973], в котором отца Ачемеза звали Аче), старинное карачаевское сказание «Ачемез и Хубун» (опубликованное М. Алейниковым на страницах СМОМПК [Алейников 1983: 138], в котором говорится, как Ачемез отомстил Хубуну за убийство своего отца – нарта Аче – и братьев), а также к песням нартского эпоса «Ачемез бла Къубу» и «Тюклесхан». Мы далеки от мысли отождествлять нартское сказание с исторической песней, но все-таки связь между ними, хотя и опосредованная, прослеживается отчетливо. Так, в сказании Ачемез, совершив справедливую месть, взял

жену Хубуна, девушку «красоты неопи­суюемой»; этот же момент присутствует и в нартской песне (Аймёлек), и он весьма существен. В «Аче улу Ачемез» основным мотивом и поводом к борьбе служит подвиг героя, не уступившего жену хану. А ведь в архаическом героическом эпосе различных народов борьба героя за жену – его первой и важнейшая задача... [Аджи­ев 1971: 11].

Именно этот элемент традиционного эпоса, а также имя самого героя песни дают нам возможность предпо­лагать, что песня «Аче улу Ачемез» была создана народом в тот период, события которого отразились в ее со­держании. А так как само сказание относится к более позднему времени, повествует о «кровавых набегах» и даже точно указывает на место проживания героев («На Тереке, в местности, именуемой Насыран, жил славный нарт по имени Аче. А на Кубани, на левом берегу реки, близ укрепления Хумари, жил богатый человек по имени Хубун») [*Дебет Златоликий...* 1973: 141], то вполне вероятно, что оно послужило «главным художествен­ным источником» [Путилов] для создания песни, рас­сказывающей о грабительском набе­ге крымских татар, тем более что сама песня содержит немало черт тради­ционного эпоса, начиная от гипер­болизации героя и кон­чая эпическим стилем повествования. Слагая песню об отражении вражеского нападения, народ не только воспользовался традицией эпоса, но и присвоил реально жив­шему храброму охотнику из песни имя героя нартского эпоса. Таким образом, хотя сейчас и трудно говорить о прототипе героя песни, сама песня правдиво изображает историческое событие в жизни народа.

И наконец, последний по числу, но не по значению, довод – мелодика песни. Сравнивая напев «Аче улу Ачемез» с сохранившимися нартскими песнями, можно с уверенностью сказать: мелодия этой песни создавалась в русле живой традиции нартских песен, плавных и раз­меренных, которым не присущи взволнованность и па­тетическая декламация, столь характерные для более поздних историко-эпических песен.

Историко-эпические песни конца XVIII – нача­ла XIX века представлены в балкаро-карачаевском фоль­клоре циклом произведений, отражающих реальные со­бытия времен Кавказской войны: «Хасаука», посвящен­ная сражению карачаевцев с царскими войсками под командованием генерала Эммануэля у теснины Хасаука в 1828 году (примечательно, что народом сложена и ге-

роическая песня о смелом Умаре, погибшем в этом сражении); «Уллу Хож» («Большой Хож»), рассказывающая об уничтожении крупного адыгейского аула Ходзь (трагедия, сравнимая с Хатынью, потрясла не только адыгов, также сложивших песню в горькую память о событии); «Къарачайлы джигитле» («Карачаевские герои»). «Во время русско-турецкой войны 1828–1829 годов владение Карачаем как стратегически важным пунктом приобрело особое значение. В связи с этим русское командование предприняло в октябре 1828 года поход в горы» [*Народы...* 1957: 34]. Командующий на Линии от Черноморья до Астрахани генерал Эммануэль во главе значительного отряда отправился в верховья Кубани, причем проводниками служили местные феодалы – карачаевский князь Амантыш Дудов и кабардинский князь Атажукин. 20 октября вблизи теснины Хасаука произошел бой, о котором и повествуется в песне.

Начинается песня призывом, боевым кличем, обращенным к народу:

Пока не раздавили нас насильники,
Объединяйтесь! Зовите и дальних
В тесное ущелье на защиту родины!..

В этот клич вплетаются слова ненависти по отношению к царю и его приспешникам – горским князьям:

...Кровожадный царь творит много насилий,
Скорее, друзья, вражеское войско подходит.
Это царь нашим мясом никак не насытится...
...Враг пришел, проник в Хасаука,
Разведаль верные дороги у Амантыша,
Это он, княжеский выродок, может продать нас,
Насытиться ценою проданного Карачая...

[Караяева 1961: 45]

Далее в песне описывается сражение, запечатлены имена лучших бойцов. Об одном из них, смелом Умаре, погибшем в том бою, в народе сложена героическая песня, названная именем храбреца.

О событиях того же времени рассказывается и в песне «Къарачайлы джигитле» («Карачаевские герои»):

Войска вступили в Верхний Хузрук, сея кругом смерть
и разрушения...

Все: О...

Реальная историческая обстановка к середине века еще более обострилась усилившейся после Крымской войны (1853–1856) протурецкой пропагандой «мусульманского единства», призывавшей «единоверцев» отказываться от российского подданства и переселяться в Турцию. Но и сам царизм активно подогревал эмигрантские настроения, отбирая лучшие земли и заселяя их колонистами, служившими надежной опорой трона. Генералы царской армии в своих рапортах открыто заявляли, что «с выселением... горцев Кавказ избавится от населения самого беспокойного и наименее расположенного к заселению берегов Кубани, чем ускорится окончательное покорение Кавказа» [Очерки... 1967: 301].

Особо крупные размеры переселение в Турцию приняло в послереформенный период, так как эмигрантские настроения всячески поддерживались феодальной верхушкой и мусульманским духовенством, которые распускали слухи, что русское правительство будет не только проводить политику выселения горцев в болотистые места, но и «установит солдатчину, усилит насильственную христианизацию...» [Там же: 302].

Горькая и незавидная доля «мухаджиров» (переселенцев) – людей без родины, обманутых, отправившихся искать «рай» под чужим небом, – нашла отражение в историческом фольклоре балкарцев и карачаевцев в виде прозаических текстов и песен.

Записи балкаро-карачаевского мухаджирского фольклора неодинаковы по объему и содержанию, что вполне естественно для фольклорных произведений, но все они объединены одной темой – темой страдания и горя, связанных с утратой родной земли.

По времени создания и поэтической тематике, но не по музыкальной стилистике мухаджирский фольклор Балкарии и Карачая можно подразделить на два цикла.

К первому из них относятся песни, передающие мысли и чувства народа перед переселением, в самый момент эмиграции. Созданные в традиции народных песен-оплакиваний (кюй) с их специфическими словесными оборотами, с многократными повторениями целых музыкально-поэтических построений, с постепенным нарастанием трагедийности, мухаджирские песни глубоко реалистичны в обрисовке картины переселения.

1. Уо, мухаджирле да, уо, мухаджир
джолгъа кетген кюн, уой,
Уой-та, оу аннан джарлылагъа да хата,
къыйынлыкъны джетген кюн.
Уоу, кетиб баралла да, ат чабхан
тюжюн къаралтыб, уой-та,
2. Уой, бир бек джылалла да, джаш
джюрклени да таралтыб.
Уой, оу, мухаджирле да, бай Истампулгъа
кетген кюн, уой-та,
Къан джиламукъдан толду да бу да Джагал
бутну джагъасы...

1. Уо, мухаджиры, да уой, [день, когда] мухаджир
отправился в путь, уой,
Уой-та, оу, тот день, который бедным людям
только несчастье принес.
Уой, они уезжают, темной массой заполнив долину,
где [раньше] скачки проводились, уой-та.
2. Уой, как сильно рыдали [они],
молодые сердца свои расстроив.
Уой, оу, мухаджиры, да, когда в богатый Стамбул
уезжали, уой-та,
Кровавыми слезами наполнялись
Джагала берега...

Очевидцы тех событий вспоминали: «Дети и женщины голосили, хватались друг за друга, взрослые мужчины зарыдали, старики бросились на землю, стали ее целовать и поливать своими слезами» [Ортабаева 1977: 51].

В песнях трагическое прощание с родной землей, нежелание уезжать, обреченность переселения, тема горя, скорби по утраченной родине достигают своего апогея.

Уоу, анасындан да джигит туугъан Аубекир,
Юйлеринг турадыла да
сени биреуленнге ачылыб.
Уой да анасындан да блай джигит
туугъан Аубекир,
Юидегинг кетдиле да битеу джер
бетине чачылыб.

Уоу, матерью храбрецом рожденный Аубекир,
Дома твои стоят настезь распахнутыми,
Уой да, матерью джигитом рожденный
Аубекир,
Семья твоя по всем краям разбрелась...

Ко второму разделу нами отнесены произведения, созданные уже на чужбине и известные местным сказителям от лиц, вернувшихся на родину, либо записанные учеными, в том числе и автором, на Ближнем Востоке от представителей диаспоры. Тематика этих песен проникнута жгучей тоской по утраченной родине, сами произведения созданы в традициях народных песен-оплакиваний. И это вполне естественно для фольклора вообще и для эпики в особенности, где каждая жанровая группа по-своему отражала события народной жизни, и мухаджирские песни, порожденные особыми трагедийными условиями, тяготеют по стилистике к лироэпическим жанрам, к исторической балладе, не имеют оптимистического, жизнеутверждающего начала, так как кактаклизм в народной истории не мог стать «вдохновляющим фактором для развития устно-поэтического творчества героического характера» [Салакая 1963: 174].

...Лишился я родины любимой,
Горе и печаль наполнили мое сердце,
Ах, мир, беспощадный ты какой.
Еще в молодости спина моя
Помята трудом...
Ой, смерть, где же ты,
Почему забыла меня?

[Лайпанов 1966: 121]

Таковы скорбные слова героя карачаевской песни, посвященной переселенцам 1887 года.

Тематическое и типологическое родство с балкарско-карачаевскими мухаджирскими песнями обнаруживается в песенном фольклоре адыгов, осетин, чеченцев и ингушей, абхазов, так как и эти народы подвергались переселению. Беспредельное горе и душевный надлом, тоска по родине и оплакивание жалкой своей участи звучат в этих песнях.

В адыгейской песне о переселении даже птицы «переживали», скорбя о мухаджирах:

Красивые птицы переживали из-за нас, когда
Марийский лес мы покидали.
По Армавиру поезда ходят,
Наш уход, о горе, — большое несчастье.
В Армавире самовары кипятят,
Кипучим бедствием Стамбул стал для нас.

Золстые часы, о горе, о грудь разбиваются,
С разбитыми сердцами уходим мы в Стамбул.

[Аутлева 1973: 171]

Тема прощания с любимой родиной, обреченность переселенцев переданы волнующе в песне осетин-дигорцев:

...О горы, о родина!
Как мне жить без вас?
Смейся, смейся над собой! —
Сказала мне родина.
На груди лежит у меня
Что-то, как большой кабан [кошмар].
Плакать хочется без конца,
О горы, о родина!

[Аутлева 1973: 176]

В другой песне осетин раскрывается роль предателей-феодалов обманом вынудивших простой народ к переселению:

К бедным, к нам беда пришла.
С нами ласков был Муса,
С нами ласков был Муса,
Он сулил нам чудеса,
Он сулил нам чудеса.
Мол, немало там зерна,
Мол, немало там зерна.
В каждой чашке тесто,
А от чашек тесно.
За пашу, мол, отдана,
Будет с честью отдана
Каждая невеста,
Бедная невеста.

[*Песни далеких лет...* 1974: 104]

Но не все князья-изменники действовали посулами и обещаниями «райской жизни». Так, в абхазской песне о переселении предатель Озбек запугивает темный народ русскими, с приходом которых начнутся ужасные дела:

Послушайте, что я вам скажу, люди добрые!
К нам должен явиться какой-то гам русский,

Не знаю, слышали ли вы об этом, нет у него совести:
Брат берет в жены свою родную сестру...
Он хочет и вас тоже сделать такими...

[Салакая 1963: 173]

В чеченской песне разлука с родиной воспринимается, как смерть, поэтому переселенцы просят оставшихся справиться поминки по ним:

Пойте, красавицы, в горном ауле,
Правьте поминки по нас,
Вслед за последнею меткою пулей
Мы покидаем Кавказ.

[Аутлева 1973: 176]

Мухаджирский фольклор народов Кавказа дает ясно понять причины переселения горцев: жестокая колонизаторская политика царизма, предательская деятельность местных феодалов и мусульманского духовенства, а также далеко идущие планы Турции и международной реакции, прежде всего Англии, заинтересованных в дешевом «пушечном мясе» для подавления национально-освободительных движений на Балканах. Известно, что в составе турецких войск, сражавшихся в 1877 году с повстанцами Христо Ботева, в авангарде шли отряды, сформированные из переселившихся северокавказских горцев. К этому следует добавить также молдавскую эпическую песню о старом турецком Марку-паше и его противнике – волшебнике Кривэце («Маркош-паша и Кривэц»), где в составе турецкого войска названы «черкесы» (известно, что под этим этнонимом северокавказских горцев разумели не только народные сказители, но и просвещенные писатели XIX века).

А турки на гнедых конях,
А делии на скакунах,
А арабы на белых конях,
А черкесы на черных конях.

[Гацак 1967, 84]

Балкарские и карачаевские песни, объединенные емким названием «эпики», представлены значительным количеством произведений фольклора, разнообразных по

тематике и музыкальному воплощению. Выше уже говорилось о постоянном проникновении и взаимовлиянии песен одной жанровой группы на другие, о героике в песнях исторических и лироэпических, об историчности многих героических и лироэпических песен и о лиризме и элегичности ряда песен историко-героических. И это вполне естественно для фольклора вообще и для эпических песен в особенности, в которых каждая жанровая группа песен (часто по-своему) художественно отображала одни и те же события в жизни народа. На примере мухаджирских песен мы сталкиваемся именно с этой особенностью эпического фольклора.

Отражая конкретные исторические, часто точно датируемые события – переселение балкарцев и карачаевцев в Турцию, – мухаджирские песни не были чисто историческими, но, порожденные особыми историческими, трагедийными условиями, тяготели к лироэпическим жанрам, к исторической балладе, к песням-оплакиваниям.

И еще одна важная особенность мухаджирских песен. Выше уже приводилось высказывание В. Я. Проппа о героическом содержании эпоса как наиболее важном его признаке. В песнях же о переселении героики нет. Они реалистичны и правдивы в отношении обрисовки действия и чувств народа, покидающего родные очаги, но героическое начало в мухаджирских песнях отсутствует. Это тем более показательно, что в целом ряде лироэпических песен отправным моментом для повествования является героическое начало.

Песни же о переселении носят трагический и явно пессимистический характер. Но и отсутствие героики объяснимо. Ведь песни эти создавались народом, оторванным от родной земли, лишенным жизненной основы, той почвы, что рождает великие и героические дела и свершения, – родины. Не зря говорят балкарцы: «Тойгъан жерден, туугъан жер игиди» («Та земля лучше, где ты родился, а не та, где ты насытился»). Вот поэтому мухаджирский фольклор не имеет оптимистического, жизнеутверждающего начала. Верно, что подобное трагическое явление, как переселение, не могло стать «вдохновляющим фактором для развития устно-поэтического творчества героического характера» [Салакая 1963: 174].

Общепризнанные исторические события запечатлены в песнях, посвященных русско-японской войне, в которой принимал участие сформированный из горцев, в том числе

балкарцев и карачаевцев, сводный Терско-Кубанский полк, разбитый впоследствии под Порт-Артуром. И тематике указанных песен чуждо любование искусством войны, они как бы теряют свою эпичность, приобретая черты народного плача. Такое специфическое отображение войны, миролюбие балкаро-карачаевских песен сближает их с русскими историческими песнями о русско-турецкой и русско-японской войнах [*Народные...* 1962: 39].

Война на Дальнем Востоке, начавшаяся в обстановке назревшего революционного кризиса, велась за чуждые народу интересы и была непопулярна. Царизм старался восполнить большие потери, понесенные на фронте, новыми мобилизациями. С этой целью местным начальством было объявлено о наборе добровольцев среди народов Северного Кавказа.

Простой горец в противоположность чванливому князю высказывал отрицательное отношение как к войне, так и к службе в царской армии. В связи с этим Кавказский союзный комитет РСДРП обратился с воззванием «К осетинам и всем горцам Кавказа», в котором разоблачал империалистические замыслы царизма, призывал горцев не поддаваться на уговоры и разного рода посулы вербовщиков. О решительном отказе горцев служить в царской армии красноречиво говорят донесения сельских старшин. Так, старшина селения Бабуково [ныне Сармаково, Кабардино-Балкария] доносил начальнику округа: «Несмотря на неоднократные призывы о записи добровольцев и даже после того, как сход выразил свое желание выдать из собственных средств пособие каждому по сто рублей... и тогда желающих ни одного не нашлось». Старшина Урусбиевского общества писал: «Во исполнение предписания от 17 декабря 1904 года доношу, что из вверенного мне общества пойти добровольцев в сотню Терско-Кубанского конного полка, находящегося на военных действиях, никто не пожелал» [*История...* 1967: 372].

И все-таки с помощью обмана и различных ухищрений властям удалось набрать добровольцев, которые сразу по прибытии были брошены в сражение. Терско-Кубанский полк нес огромные потери. Вот об этих событиях рассказывают балкарские и карачаевские песни. Примечательно, что в песнях о русско-японской войне нет ощущения правоты борьбы с врагом, справедливости дела, ради которого люди идут на смерть. Поэтому песни

этого периода как бы теряют свою эпичность, приобретая черты народного плача.

В. Е. Гусев, говоря о соотношении в фольклоре эстетических категорий возвышенного и героического, пишет в связи с этим: «...на поздней стадии развития фольклора, в условиях кризиса феодальной системы, в силу того что народные массы часто вовлекаются правящими классами в политическую борьбу, далекую от народных интересов, героическое поведение фольклорного персонажа зачастую лишается того ореола величественности, а облик его — той монументальности, которая свойственна героям народного эпоса» [Гусев 1967: 89].

Глубоко права А. И. Караева, отмечая, что в песнях о русско-японской войне «сознание народа поднимается на новую ступень в осмыслении социальных причин войны. По-видимому, это было обусловлено результатом их (балкарских и карачаевских солдат.— А. Р.) общения с русскими солдатами, в чьей среде чувствовались предреволюционные настроения» [Караева 1961: 46—47]. В словах песен отражена ненависть народа к царским чиновникам и горским феодалам, погнавшим людей умирать за чуждые им интересы. В этих песнях исторические события уже освещаются с классовых позиций.

Нас бии продали войне,
Как скот на бойню, без пощады,
Теперь на нас в чужой стране,
Теперь на нас в чужой стране
Летят японские снаряды.

[Песни... 1966: 159]

Повествование о тяжелой доле солдата на чужбине перемежается с изображением горькой участи оставшихся на родине матерей и жен, осиротевших детей, с проклятиями в адрес богачей.

Такое специфическое отображение войны, миролюбие, гуманность балкаро-карачаевских песен этого периода сближает их с русскими историческими песнями о русско-турецкой и русско-японской войнах, которым, по определению Б. Н. Путилова, чуждо «любование искусством войны, как и материальными последствиями победы» [Народные... 1962: 39]. Несомненно, на такое умонастроение солдатских масс оказали большое влияние и такие перемены в общественном устройстве, как, напри-

мер, отмена крепостного права – событие, которое коренным образом изменило патриархальный уклад, открыло глаза народу и дало надежду на большие перспективы улучшения жизни.

Всколыхнувшие всю страну революционные события и последовавшая Гражданская война также нашли свое отражение в балкаро-карачаевской исторической эпике. Это цикл «большевистских» песен («Большевикле келелле» – «Большевики идут»; «Большевиклени жыры» – «Песня большевиков» и др.), рассказывающих о победе революции в горах, цикл песен о сражениях с деникинцами на перевалах Балкарии и Карачая («Сукан тарында» – «В Суканском ущелье»; «Биз къарауулгъа салгъанбыз» – «Мы в карауле стоим»; «Партизанланы жыры» – «Песня партизана»; «Азатлыкъ жыры» – «Песня свободы» и др.).

Свергнутые балкарские таубии и кабардинские князья вместе с другим контрреволюционным отребьем объединились в так называемый Союз горцев, состоявший из крупных землевладельцев и торговцев. В те дни в местной печати, в частности в газете «Народная власть», выходившей во Владикавказе, сообщалось: «В Балкарии... дворяне, помещики начали формировать свои сотни для борьбы с крестьянскими комитетами... В Балкарии страшное возбуждение в массах против помещиков. К Нальчику собираются вооруженные всадники со всех селений и аулов... Балкарские всадники официально заявили, что «если от ваших рук погибнет хотя бы один из видных народных политических работников—все вы будете уничтожены до последнего» [Очерки... 1961: 192].

Контрреволюционный Союз горцев вынашивал планы отторжения Северного Кавказа от России и при поддержке деникинцев развязал гражданскую войну. Здесь трудовой народ встал на мужественную борьбу против белогвардейских и националистических банд, за свое счастье и свободу. Эти героические страницы своей истории народ запечатлел в песнях.

Длинной цепью от реки, орайда,
Скачут к нам большевики, орайда,
Победим мы всех князей, орайда,
С нами правда, мы сильнее, орайда

[Балкарская... 1959: 99]

В этой песне «Большевикле келелле» («Большевики идут») выражены стремление трудового народа отстоять революционные завоевания и уверенность в грядущей победе.

В другой песне этого времени – «Большевиклени жыры» («Песня большевиков»), рассказывающей о победе революции в горах, народ едко высмеивает бывших «сильных мира сего», не знающих, куда деваться от власти трудящихся.

Но поначалу белогвардейские банды во много раз превосходили силы революционных повстанцев. Стойкая партизанская борьба развернулась в ущельях и на перевалах Балкарии. В течение нескольких месяцев партизанские отряды удерживали входы в ущелья, преграждая деникинцам путь в балкарские селения. Группа Конака Батчаева обороняла Безенгийский перевал, у Зылги-тары в Балкарском ущелье вел неравные бои отряд Хажбия Нёгерова, героически сражались партизаны, возглавляемые Хаджи-Муратом Асановым. Об одном из сражений в горах Балкарии повествует песня «Сукан тарында» («В Суканском ущелье»).

1. Серебряковну башкес аскери ёшюн урады Малкъаргъа,
Э ж и у: О...

Аны эшитиб, битеу да Малкъар чыкъды жолланы сакъларгъа.
Э ж и у: О...

1. Серебрякова-головореза войска грудью рвутся в Балкарию,
Все: О...

Это услышав, вся Балкария вышла дороги охранять.
Все: О...

Прибыв к Суканскому ущелью, белогвардейцы, не имея сведений своей разведки, долго не решались в него войти. Наконец, «не выдержали, чтобы не сунуться...».

14. Башындан энишге ташла, къаяла, элия ургъанлай баралла,
Э ж и у: О...

Тар къая жолдан жунчугъан акълагъа чексиз халеклик
салала.

Э ж и у: О...

14. Сверху вниз камни, валуны, словно удары молнии, летят,
Все: О...

В тесном ущелье засуетившимся белякам огромный урон
наносят.

Все: О...

21. Аладан акъгъан харам, мурдар къан Суканны сууун мор этди.

Э ж и у: О...

Ол халкъны къыргъан ит кадетлеге ма энди бюгюн
дерт жетди...

Э ж и у: О!

21. Из их тел вытекающая проклятая мерзкая кровь Суканскую реку
черной сделала.

Все: О...

Этих, народ расстрелявших, собак-кадетов сегодня месть
настигла...

Все: О!

Память народа хранит и исторические повествования, посвященные годам Великой Отечественной войны, — это цикл песен о сражениях («Ялта урушда» — «Ялтинское сражение»; «Беш таулу жаш» — «Пять горских парней» (о боях на Украине); «Аскерчини жыры» — «Песня воина» (о Сталинградской битве); цикл песен без конкретного приурочения к месту события («Ата журт урушну жыры» — «Песня о Великой Отечественной войне») и др.

Одна из них — «Ялта урушда» — повествует о Ялтинском сражении, о беспримерном мужестве советских воинов в борьбе с ненавистным врагом, о героизме и стойкости лучших сынов народа. Песня призывает вспомнить подвиги нартов и быть беспощадным к фашистам — «бешеным собакам».

14. Эсде тутугъуз нартланы сёзюн «Эр согъушмайын танышмаз».

Э ж и у: О...

Къутургъан итни ауздан уруп, сынсытсанг, базып къарышмаз.

Э ж и у: О!

14. В памяти держите нартов слова: «Мужчину без испытания
в бою не узнать».

Все: О...

Бешеную собаку, только ударив в морду, заставишь завывать,
застонать.

Все: О!

Другая песня этого периода — «Аскерчини жыры»

(«Песня война») – звучит как страстный призыв к защите своей Родины, как клятва не отступить ни на шаг, не отдать и пяди родной земли.

11. Биз урушабыз эркинлик ючюн, аны ючюн жан да берирбиз,
Э ж и у: О...
Душманны хорлап, къайытып барсам, къууанч къол тутуп
кёрюбюз.
Э ж и у: О!

11. Мы воюем за свободу, за нее и жизнь отдадим,
Все: О...
Врага разгромим и, когда обратно вернусь, с радостью друг
другу руки пожем.
Все: О!

Красота и величие ратного подвига, самоотверженность, высокий патриотизм, мужество и отвага, кипучая ненависть к иноземным захватчикам – все это нашло художественное отражение в песнях «Ата журт урушну жыры» («Песня о Великой Отечественной войне»), «Урушну заманында» («Во время войны»), «Беш таулу жаш» («Пять горских парней»), «Партизан жыр» («Партизанская») и многих других. Великая Отечественная война была проверкой моральных качеств, мужества и преданности балкарского народа своей Советской Родине. Жизнь показала, что балкарцы с честью и достоинством выполнили долг перед страной [Очерки... 1961: 20].

8 марта 1944 года балкарский народ, а ранее – 7 ноября 1943 года – карачаевский народ были преступно лишены родины сталинско-бериевским руководством и поголовно высланы в Среднюю Азию и Северный Казахстан. Начались тяжкие тринадцать лет геноцида, унесших половину народа. Память о тех страшных годах, о страданиях народа-спецпереселенца запечатлена в балкарско-карачаевских лироэпических жанрах.

Таковы основные исторические этапы жизни народа, изображенные в песнях. События же, сопутствующие послевоенному мирному строительству, нашли свое отражение в других песенных жанрах – любовной и бытовой лирике, отчасти – в лироэпических песнях, всестороннее изучение которых представляется нам темой отдельного исследования.

3.2. Героико-эпические песни (жигитлик жырла)

Этот жанр составляет *второй* раздел балкаро-карачевской историко-героической эпики, и если мотивом для создания песен исторических служили вполне определенные исторические события, имевшие общенародное значение, то источником вдохновения для возникновения песни героической был *подвиг*, героическое свершение, мужественная борьба отдельной личности. Во многих случаях (и это отмечалось выше) героическое и историческое в песне неотделимы друг от друга, особенно когда подвиг героя совершается на фоне общенациональной борьбы («Аче улу Ачемез»), зачастую чисто исторический фон в героических песнях довольно конкретен, упоминаются местности, где происходили те или иные события, имена реальных действующих лиц. Но все же основное содержание таких песен – подвиг героя-одиночки.

Говоря о героическом поступке как об отправной точке для возникновения песни о героях, хотелось бы возразить исследователю осетинских героических песен К. Г. Цхурбаевой, утверждающей, что для создания песни о герое в старину «необходимым условием» было некое «триединство» факторов: «борьба, подвиг и смерть» (героя. – А. Р.) Причем, говорит автор, «такая последовательность... являлась необходимым условием... независимо от того, к какому общественно-социальному периоду жизни народа она (песня. – А. Р.) относится» [Цхурбаева 1965: 36]. Правда, исключение составляют некоторые современные песни о подвигах людей, созданные при жизни героев, пишет К. Г. Цхурбаева. Но это исключение. Правило же таково: «Песня создавалась после смерти героя и становилась, по существу, памятником, воздвигнутым с целью увековечить память погибшего», и «Смерть – необходимое условие для возникновения песни» [Там же: 38].

Балкаро-карачевская и осетинская культуры, особенно фольклор, как и песенные культуры других горских народностей Северного Кавказа, довольно близки типологически как в жанровом, так и в тематическом отношении. Такая близость в отношении героических песен и традиции их исполнения уже неоднократно подчеркивалась исследователями фольклора горских народ-

ностей, в том числе и самой К. Г. Цхурбаевой. Следовательно, вполне правомерно поставить вопрос и о традиции возникновения героических песен у различных народов Северного Кавказа, издревле связанных между собою географически, экономически и культурно.

Думается, поводом для создания героической песни служила не гибель героя, а героический поступок, совершенный им, не смерть его, а жизнь, освященная подвигом. И основная цель и направленность такой песни не стремление «пробудить в сердцах слушателей чувство скорби по умершему», как пишет К. Г. Цхурбаева [Там же], а зажечь в них огонь борьбы против произвола и насилия, привить им лучшие человеческие качества. Именно в этом огромная воспитательная сила героической песни, ее непреходящая ценность. Прав В. Е. Гусев, отмечая, что «в героическом эпосе каждый народ справедливо видит величавый памятник своему прошлому и источник для воспитания патриотических чувств новых поколений, в чем, собственно, и заключается социально-бытовая функция этих песен» [Гусев 1962: 134]. Кстати, некоторую категоричность утверждения К. Г. Цхурбаевой отмечают и осетинские фольклористы, в частности Т. А. Хамицаева, говоря, что «песня-памятник, возникающая после гибели героя, возможна в осетинском фольклоре как тенденция, но не безусловное правило» [Хамицаева 1973: 43–44]. Нам же остается лишь добавить, что сама К. Г. Цхурбаева упоминает в своей книге очень распространенную старинную осетинскую героическую песню о Есене Канукове [Цхурбаева 1965: 47–49, 147], в которой воспет подвиг горца, но ничего не говорится о его гибели. В Балкарии бытует песня «Къайтукъ улу Сары-Асланбек» («Сары-Асланбек Кайтукин») о тех же событиях, что и осетинская песня о Есене Канукове.

Известно, что героизм – понятие и явление исторические, меняющиеся вместе с эпохой, историческими и социальными условиями жизни народа. Своеобразное понимание героического проявилось в первом большом цикле выделенных нами балкаро-карачаевских героико-эпических песен – песнях о набегах. Появление жанра песен о набегах исследователи фольклора народов Северного Кавказа относят к XVI–XVIII векам, т. е. к периоду возникновения феодального способа производства, в котором грабительский набег на соседнюю территорию играл существенную функцию.

Но горский менталитет опоэтизировал набег не только как одно из средств материального обогащения, а как выражение удали, молодечества, храбрости, и «мужчина, который никогда не был в бою и не участвовал в набегах, напрасно будет добиваться благосклонности у девушки, которая с радостью смотрит, как ее жених идет участвовать в кровавом побоище, и с нетерпением ждет его возвращения, когда ей, возможно, достанется часть добычи» [Адыги... 1974: 612]. Едва ли можно с уверенностью назвать хотя бы одну северокавказскую (и не только) народность, которая так или иначе не участвовала бы в таких набегах [Далгат 1981]. Правда, народное сознание учитывало грабительский характер и не всегда благовидные цели таких походов, определяя их иногда в песенном творчестве как «кенчекликке барыуну юсюнден жырла» («песни о походах за материалом для штанов»). Но подходить к оценке таких песен необходимо, на наш взгляд, с полным учетом социально-исторической обстановки и морального воинского кодекса горца.

Мисост Абаев, известный балкарский просветитель, писал: «Вооруженные столкновения между балкарцами и сванами были частыми до 1870-х годов. То балкарцы устраивали набеги на Сванетию при удобных случаях и грабили часовни и другое имущество, то сваны угоняли скот балкарцев с пастбищ, расположенных под перевалом, и эти набеги и угоны кончались часто сражениями...» [Абаев 1980: 71].

Конечно, простой горец-труженик не мог, снявшись с места, идти в набег, чтобы отобрать у соседа-бедняка – будь то осетин или сван – единственную корову и дедовскую соху. В набеги ходили таубии-феодалы со своими дружинами или вассалами. С их точки зрения труд – презренное занятие, годное лишь для «каракиши» (чернь); а вот набег – дело, достойное «настоящего мужчины».

В связи с этим в цикле балкаро-карачаевских героических «песен о набегах» четко прослеживается отношение народа к подобным предприятиям, видна точка зрения народа на героизм участников похода – героизм подлинный и мнимый [Ортабаева], а сам цикл «песен о набегах» подразделяется как бы на две группы песен.

Первая – песни о набегах соседних феодалов на земли Балкарии и Карачая; вторая – песни о набегах, совершаемых самими балкарцами и карачаевцами на сопредельные территории. Подчеркиваем, что данное деле-

ние носит тематический характер, так как музыкальная стилистика песен о набегах выдержана, за редким исключением, в характерной манере эпического повествования. Первая группа песен, прославляющая отвагу и стойкость героя, вступившего в схватку с многочисленными грабителями, открывается циклом архаических героико-эпических песен («Къарабий бла Сарыбий»), повествующих о победе братьев-батыров над сванскими силачами, тоже братьями, совершившими набег на Балкарию.

Известны несколько вариантов текста и напева песни, один из которых назван именами сванских богатырей. Примечательно, что в народе бытует и волшебная сказка о Карабии и Сарыбии; и хотя фабула сказки несколько отлична от поэтического текста песни, в основном ее содержание то же — о набеге сванов. Песня эта древнейшая в разделе балкаро-карачаевских героико-эпических песен и является произведением переходного типа от нартского эпоса к новому способу художественного отражения действительности (в разделе историко-эпических песен таковым произведением является песня «Аче улу Ачемез»). Образы народных героев в песне разрабатываются в условно-мифологическом плане, а по форме, поэтическим и музыкальным особенностям песня очень близка к нартскому эпосу и, как «Аче улу Ачемез», является непосредственным продолжением и развитием героической эпической культуры, но по своей тематике примыкает уже к песням героическим.

При типологическом сравнении аналогии, подобные балкаро-карачаевским песням «переходного» типа, мы встречаем в фольклоре адыгов (цикл песен об Андемиркане) [*Народные песни...* 1986: 80–103], народов Дагестана (кумыкский «Йыр об Абдулле») [Аджиев 1971: 13]. Как и в нартском эпосе, в героической песне «Къарабий бла Сарабий» фантастические мотивы сочетаются с реалистическими, в повествование вплетаются «итлери адам тили биледи» («собаки, понимающие человеческую речь»), проявляется гиперболизация и эпическая идеализация героев.

1. Мыжи бла Зортмеди,

Э ж и у: О...

Тау артында бу экисинден батыра жокъмеди,

Э ж и у: О...

Айякълары джалынмеди, отмеди?..

Э ж и у: О!

1. Мыжы и Зорт были,

Все: О...

За горами [в Сванетии] смелей этих двух никого не было,

Все: О...

Ноги их — пламень ли был, огонь ли?

Все: О!

4. Эй, тау артында батырла зауукъ айлана чыкъдыла, о...

Э ж и у: О!

4. Эй, за горами жившие батыры в свое удовольствие

отправились [в путь], о...

Все: О!

Трагически закончился набег сванов, предпринятый ими «в свое удовольствие». Перегоняя балкарские стада через перевал, они были настигнуты братьями-богатырями Карабием и Сарыбием и погибли в схватке. (Интересно, что в одном из вариантов песни Карабий и Сарыбий, отбив свои стада и уничтожив похитителей, берут в жены их дочерей — рудимент традиционного эпоса.)

Очень многие черты цикла песен о Карабии и Сарыбии генетически связывают его с традициями нартского эпоса — и упоминавшиеся уже фантастические моменты, и эпизод гадания на бараньей лопатке, чтобы узнать исход набега, и погоня Карабия и Сарыбия на неправильно оседланных (задом наперед) лошадях и с неправильно надетым оружием (в этом случае сванское гадание дало бы противоположный результат), и сам равномерный, неторопливый, эпический стиль повествования, мелострофа, исполненная спокойным мелодическим речитативом, наконец, упоминание Тейри (Тенгри) — верховного божества балкарцев языческого пантеона — сказителем во время исполнения.

Но все же данный цикл — явление качественно новое: здесь налицо попытка правдиво отобразить социальные отношения, возникающие в раннефеодальном обществе, — грабительские набеги и междоусобную вражду горских князей. Конечно, сегодня трудно рассуждать о прототипах героев песни, но постоянные набеги и убицы горской верхушки — исторический факт, и — что самое главное — в цикле песен о Карабии и Сарыбии уже видна попытка эстетической установки конкретно-исторического взгляда на действительность и правдивость в ее изображении. В отличие от нартских песен и сказаний, действие разворачивается не в каких-то отвлечен-

ных «горах и долинах», а на вполне определенных географических ареалах: Чегемское и Балкарское ущелья, Суканские пастбища, перевал в Сванетию и т. п. И хотя по своей художественной структуре песни эти близки к нартским и созданы в русле нартской эпической традиции, они знаменуют рождение качественно нового способа художественного отображения действительности.

Органически продолжает цикл песен о грабительских набегах соседей-феодалов очень популярная в Карачае песня под названием «Татаркан», известная во многих вариантах. Рассказывает песня о набеге на Карачай кызылбеков – народности, близкой к абазинам. Захватив пленных, много скота во время внезапного набега, грабители спешно возвращаются за перевал. Храбрый горец Татаркан с товарищами преследует кызылбеков, одерживает над ними победу и возвращает домой пленных и добычу, захваченную грабителями.

Один из вариантов песни имеет острое социальное звучание, что отметила и Р. Ортабаева. Татаркан, отважный сын народа, противопоставляется «трусливому красноштанному» князю Иммолату, который попросту сбежал с поля боя.

Иммолат да ёрге-энишге чабады,
Кеси миннген тор аджирни арытды,
Бийлигин сахтаян чарыкъла бла танытды.

Иммолат тоже скачет вверх-вниз,
Утомил гнедого жеребца, на котором ездит,
Свое «бийство» [благородство] доказал
сафьяновыми чувяками.

[Ортабаева 1977: 46]

В конце песни восхваляется мужество воина, его ратное искусство, выражается благодарность матери, вырастившей такого богатыря. К сказанному добавим, что о смерти героя песня не сообщает.

Трагическую окраску несет песня «Къобанланы къой бёлек» («Отара овец Кобановых»), повествующая о погоне семи всадников из Большого Карачая за грабителями-сванами, угнавшими отару.

Суровое, драматически напряженное содержание песни заставляет восхищаться стойкостью и самоотверженностью сынов народа, героически погибших в схватке с врагами.

В подобном же плане народом сложены песни о простых горцах, вставших на путь грабителей, и мужественно защищавших народное имущество – ведь в большинстве своем это были пастухи, охранявшие на пастбищах скот своих односельчан. Таковы песни «Джандар», «Зарбек», «Батыр Басханукъ» («Храбрец Басханук»), «Молахи» (м о л а х и – сваны-гяуры), «Джанибекни жыры» («Песня Джанибека») и др. Народ по праву считал этих людей героями: они сражались на своей родной земле, ведя справедливую борьбу.

Народ хорошо понимал, кому выгодны набеги на соседние земли за «материалом для брюк», и в песнях воздал должное зачинщикам грабительских походов. «Массы горцев-крестьян, занятых своим нелегким, но мирным трудом земледельцев и животноводов, в целом отвергали идею набегов, сопровождавшихся грабежом и разбоем» [Ахлаков 1968: 47]. Это и понятно, так как набеги и их последствия ложились тяжким бременем прежде всего на плечи трудового народа и воспринимались народом как явление отрицательное.

В несколько ином плане решены песни о набегах самих балкарских и карачаевских феодалов на соседние земли – даже несмотря на подвиги и героизм участников набега в чужих землях, в целом набег осуждается, а зачастую воспринимается как социальное зло. Правда, не все песни о набегах самих балкарцев проникнуты осуждением его участников. Ведь с точки зрения тогдашних людей, набег, особенно удачный, – не только завоевание, материальное приобретение, но и верный способ выказать свою удаль и бесстрашие. Ведь набег – всегда огромный риск. Недаром народная пословица гласит: «Или карман наполнится серебром, или череп набьется песком» [Там же]. К таким песням необходим исторический подход. Именно такой дифференцированный подход к отдельным песням о набегах, а также к их вариантам позволяет проследить точку зрения народа на данный вопрос. А ответ на этот вопрос весьма однозначен – в целом набег осуждается и воспринимается как явление негативное.

Показательно, что песни о набегах балкарских таубиев и карачаевских феодалов заканчиваются бесславым поражением и смертью их участников (это совсем не говорит о том, что все набеги были неудачными – просто «в сознании народа эти факты, как видно, не заслужили

поэтизации») [Салакая 146]. Таковы карачаево-балкарские песни «Чюелди», «Загъашток улу Чёпеллеу» («Загаштока сын Чёпеллеу»), «Абдул-Керим», «Къайсынла, Бекмырзала» («Кайсын, Бекмурза»), «Ильяс», «Жансохланы жырлары» («Песня о Жансоховых») и многие другие.

В песне «Чюелди» не только отец и близкие Чюелди уговаривают его не принимать участия в набеге, но даже природа и конь внушают ему гибельность этого похода. Заканчивается песня описанием смерти героя.

В другой песне «Абдул-Керим» о трагическом исходе набеге жена героя, оплакивая его смерть, взывает:

...Иль меня тебе не было жалко,
Что погибели сам искал?..
Привезли тебя на телеге,
Положили среди двора.
Для чего ты ходил в набег?
Много ли надо нам добра?

[Песни... 1966: 111]

Содержание песни проникнуто, кроме сожаления и оплакивания героя, осуждением грабительских набегов и пониманием несправедливости дела, из-за которого погиб Абдул-Керим. Двойное впечатление производит песня «Загъашток улу Чёпеллеу», повествующая о «героизме» балкарского бия, совершившего опустошительный набег в соседние пределы.

1. Загъашток улу батыр Чёпеллеу,

Э ж и у: О...

Тоноула(р), а тюшгендиле эсине женгерлери(р)'а керек
болады кесине.

Э ж и у: О!

1. Загаштока сын, храбрый Чёпеллеу,

В с е: О...

О грабежах мысли пришли ему [в голову], товарищи
нужны ему в этом.

В с е: О!

Напрасно родные отговаривают князя от набеге — у Чёпеллеу есть «веская причина» — он видел вещий сон.

4. Атам Загъаштокъну кёрдюм тюшюмде,

Э ж и у: О...

Ола, дейди, манга алан айтады.

Э ж и у: О!

5. – Нек тураса орундукъгъа сал болуб,

Э ж и у: О...

Нек тураса къатынлагъа тенг болуб?..

Э ж и у: О!

4. Отца Загаштока я видел во сне:

В с е: О...

А он, говорит, мне вот так сказал:

В с е: О!

5. – Зачем валяешься в кровати, как мертвый?

В с е: О...

Зачем лежишь без дела, уподобившись бабам?..

В с е: О!

И хотя набег заканчивается для его участников удачно, в песне нет идеализации и поэтизации главного героя, хотя он наделен эпитетами «храбрец» и «джигит». Напротив, в заключение осуждается авантюризм и жестокость Чёпеллеу.

Определенное число героико-эпических песен выделяется в другой цикл так называемых песен об абреках, рыцарственных Робин Гудах Кавказа, людях гордых, отважных и свободолюбивых.

К такому явлению, как абречество, в Балкарии и Карачае, да и на всем Кавказе, также необходим исторический подход. Одиночные вспышки негодования были протестом темной, несознательной массы, протестом без определенных политических требований. Ясно поэтому, что стихийные одиночные выступления против несправедливого общественно-социального строя не могли быть успешными, и абреки – люди вне закона – в конце концов погибали.

Абречество – явление социальное. Именно эта мысль выражена в словах одного из самых знаменитых абреков на Кавказе – чеченца Зелимхана: «Я знаю, вернуться к мирной жизни мне теперь невозможно. Пощады и милости тоже я не жду ни от кого. Но для меня было бы большим нравственным удовлетворением, если бы народные представители поняли, что я не родился абреком...» (Из письма Зелимхана на имя председателя Государственной думы. 1909. Август) [Мамакаев 1971: 137]. Простой народ высоко ценил героическую борьбу мятежных абреков, оказывая им всяческую помощь и поддерж-

ку, сложил о них замечательные песни, мужественные и трагические.

Одной из таких песен является повествование о карачаевском абреке Канамате — песня очень яркая, драматически насыщенная, обладающая большой силой художественного воздействия. Исторический фон песен о Канамате очень конкретен (географические названия и топонимы, фамилии действующих лиц) да и сам Канамат — лицо историческое, и до сих пор в Карачае живы люди, помнящие Канамата Эбзева, который «на князей точил кинжал».

Защитник обездоленных, Канамат в течение 7 лет наводил ужас на притеснителей и богатеев. Наконец, измученный постоянными преследованиями и скитаниями в лесах и ущельях, где он «ночью волком выл, а днем лаял собакой», абрек предпринял наивную попытку «бумагу подать» властям с просьбой о помиловании. Спустившись с гор в аул, Канамат и его спутники стали жертвами предательства и пали в неравной схватке с вооруженным отрядом.

Велика скорбь народа, оплакивающего в песне гибель любимого героя. Стремясь возвеличить абрека, песня изображает Канамата необыкновенно храбрым, добрым и красивым. Народная фантазия наделяет его «лишним ребром» — традиционным символом необычайной силы [Ортабаева 1977: 65]. Для предателя же Хажи-Бекира народ не скупится на презренные клички — «женоподобный», «разодетый, как кукла», «ластится, как лиса», а убийцы Канамата названы «стаей воронов».

Песня о Канамате бытует в народе в нескольких вариантах — и балкарских, и карачаевских. Балкарский вариант — это как бы монолог героя, повествующий о причинах и обстоятельствах своей гибели. Карачаевский вариант — оплакивание народом храброго абрека.

Удивительна судьба балкарского народного мстителя из Чегемского ущелья Султан-Хамида Калабекова, о героическом подвиге которого также сложена народная песня. Вот что рассказывал народный поэт Кабардино-Балкарии Кайсын Кулиев: «В 1912 году С. М. Киров, узнав о храбром абреке из Чегемского ущелья, под видом рыбака явился туда, нашел отважного чегемца. Благодаря Кирову Султан-Хамид перестал быть мстителем-одиночкой, стал активным участником Гражданской войны на Кавказе, одним из ближайших друзей и соратников

Сергея Мироновича Кирова. Он в 1918 году погиб у города Владикавказа от пули, прикрыв собой Кирова» [Кулиев 1975: 268].

Стихи к народной мелодии о подвиге Султан-Хамида написал основоположник балкарской классической поэзии Кязим Мечиев.

1. Султан-Хамид тау къушуед, жаудан къоркъа билмеген,
Э ж и у: О...

Байла была бийле эле ол жигитни суймеген.
Э ж и у: О!

1. Султан-Хамид был горным орлом, не знавшим страха перед
врагом,

В с е: О...

Князья были его врагами, ненавидящими этого героя.
В с е: О!

5. Душман огъу жыкъгъан эди, аны тер Басхан атдан.

Э ж и у: О...

Халкъ башчысы Киров анга жилигъанд ол сагъатда.
Э ж и у: О!

5. Вражья пуля его свалила с боевого коня.

В с е: О...

Вождь народа Киров плакал в час скорби над телом героя.
В с е: О!

Песни балкарцев и карачаевцев об абреках поднимаются до высот большой трагедии, в них созданы могучие героические характеры, в них действуют люди, побеждающие все трудности, а «не только страх смерти, но и самое смерть» [Там же: 269].

Широкое бытование балкаро-карачаевских песен об абреках – «Канамат», «Солтан-Хамид», «Братья-абреки», «Песня о Наурузе Лепшокове» и других – наглядно показывает стремление трудового народа бороться и изменить существующий тяжелый, несправедливый жизненный уклад.

Заключительная группа героико-исторических песен – песни «протеста» и борьбы против насилия и социальной несправедливости, и тематика большинства песен этой группы, как и сущность конфликтов, определяется ступенью общественного развития. Процесс классового образования в Балкарии и Карачае завершился к концу XVIII века, и по мере складывания феодального способа

производства усиливающееся имущественное неравенство служило основой для конфликтов ярко выраженной социальной направленности. Все это нашло глубокое художественное отражение в героико-эпических песнях, эпически возвышенных и трагических; в них выражено народное стремление к справедливости и свободе, показана мощь и несгибаемость духа народных героев.

Многие песни названы именами народных героев и объединяются ярко выраженной социальной направленностью.

Среди песен данной группы особой любовью народа пользуется песня «Гапалау» о смелом поступке горца, бросившего вызов богачам.

...Ой, когда луга делила знать,
Вышел в круг зеленый Гапалау,
Крикнул: «Бедняков – не обижать!» –
Храбрецом рожденный Гапалау.

Рассвирепевшие князя бросились на смельчака с обнаженными кинжалами.

Как скала, стоял, лишенный сил,
Девять раз пронзенный Гапалау,
Не упал, пока не отомстил,
Храбрецом рожденный Гапалау.

[Песни... 1966: 95]

В этой эпически возвышенной и трагической песне выражено народное стремление к справедливости и свободе, показана мощь и несгибаемость духа народного заступника. А по своей мелодии, силе художественного воздействия песня о Гапалау стоит в ряду шедевров балкаро-карачаевского народного песенного творчества.

Пользуясь правом сильного, горские князья-таубии глумились над человеческим достоинством крестьян. В балкарском селении Холам местные феодалы Шакмановы долгое время прибегали к отвратительному «праву первой ночи».

1. Шакъманлары Холам элде жашайла,
Э ж и у: О...
Жарлы халкъны къой этинлей ашайла.
Э ж и у: О!

2. Инжителле, кьаныбыздан тоймайла,
Э ж и у: О...
Адамланы намысы бла ойнайла.
Э ж и у: О!

1. Шакмановы в ауле Холам живут,
В с е: О...
Бедный народ, как баранье мясо, они едят.
В с е: О!
2. Угнетают, крови нашей не напьются никак,
В с е: О...
Людской честью они забавляются.
В с е: О!

Жестокий и сладострастный князь Омар Шакманов предъявил свои «права» на невесту охотника Бек-Болат Махиева. Во время охоты отважный горец сбрасывает со скалы ненавистного притеснителя.

Герой песни «Бек-Болат» осознает, что убийство насильника и эксплуататора – не только личная месть, простой горец борется не только за «частное благополучие, а за самые высокие идеалы народа в данную эпоху» [Пропп 1955: 5]. Герой верит, что, несмотря на возможную гибель от руки князей, он выразил волю народа и выступил, как его защитник.

...Ой, бедняк, посеял я тревогу,
Всполошил шакманов род, хойра!
Может быть, я облегчил немного
Участь тех, кто терпит гнет, хойра!

[Песни... 1966: 116]

Горькой скорбью проникнута песня о слепом старике Атабии, которого толкнули на убийство непомерные тяготы крестьянской жизни, произвол и насилие власть имущих. В песне ярко показаны два полюса жизни в горном ауле: с одной стороны, привольная и праздная жизнь князей Абаевых, издевающихся над простым людом, «утопив свою черную совесть в вине», и жалкое, бесправное существование подневольных бедняков – Атабия, двух дочерей которого, как скот, по приказу князя угоняют за перевал в обмен на «мануфактуру, конскую сбрую и прочие вещи» («...кьумачха, ат керекди затха»).

Слепой бедняк решается на отчаянный поступок – ночью он пробирается в господский дом:

...Силен гнев старика, и печаль велика.
Злое сердце по стуку находит рука.
Был сынок у Абаевых — нет сынка:
Атабию зачем хорониться?
Смерти он, Атабий, не боится:
Подходите, вяжите его, старика.

[Песни 1966: 114]

Зверски расправились с Атабием князя, разорвав его лошадьми. Народ же отнесся с сочувствием к гибели бедняка, совершившего справедливую месть.

Другая песня из этой группы — «Барак» — повествует о трагической судьбе юноши Барака, бедного пастуха, с утра до ночи работавшего на своих хозяев Абуковых. Возмущенный бесчестностью Абуковых, отказавшихся в день расчета отдать пастуху заработанное, Барак угоняет двух хозяйских лошадей. Расправа была коротка: юношу арестовали и сослали в Сибирь. Так расплатились богатеи с бедняком.

Песне присуща острая социальная направленность, главная ее идея, как и всех песен этого цикла, — жгучая ненависть, классовая непримиримость к угнетателям.

«Песни протеста» и борьбы против социальной несправедливости резко обличали существующий строй, утверждали веру народа в грядущее освобождение, служили высоким целям патриотического воспитания и классового самосознания трудового народа.

И последняя группа балкарских героико-эпических песен воспеваает героев Гражданской и Великой Отечественной войн. Песни о героях революции, Гражданской, Великой Отечественной войн создавались по образцу традиционных героических песен и посвящались подвигам народных героев и борьбе с белогвардейцами и фашистскими оккупантами. Совершенно новые события воплощались в старые традиционные формы, что не противоречило их смысловому содержанию. На факты создания в фольклоре эпических произведений о современности указывали многие исследователи. В частности, академик Ю. М. Соколов, говоря о русском эпическом творчестве и об исчезновении былин, писал: «Это не значит, что исчезает само народное эпическое творчество. Рождается новый жанр с элементами былин, причета, присказок и др. Его можно назвать сказанием, поэмой, песенным сказом» [Соколов 1941: 245]. О подобном же явлении в

киргизском фольклоре говорит и В. С. Виноградов: «В наши дни можно наблюдать процесс расширения и обновления эпоса за счет воспевания выдающихся событий и образов деятелей современности» [Виноградов 1955: 82].

В балкаро-карачаевском фольклоре таковы песни о героях Гражданской войны – красных партизанах Хаджимурате Асанове, Ахмате Мусукаеве, о летчике Герое Советского Союза Алиме Байсултанове и многих других. В числе традиционных героических песен есть песни о В. И. Ленине, С. М. Кирове, как о героях, отдавших свою жизнь за счастье трудового народа. Так, узнав о гибели С. М. Кирова от пули врага, народ сложил песню о друге Кавказа.

10. Миллион халкъда мудахландыла, батыр жашыбыз ёлдю деб,
Э ж и у: О...
Бизни аулда шургъуландыла, не сууукъ къуугъун келди деб.
Э ж и у: О!
10. Миллионы печалются, герой наш сын, говорят, погиб,
В с е: О...
И в нашем ауле скорбят, услышав эту леденящую весть.
В с е: О!

Таковы песни второго большого раздела балкарской эпики – песни историко-героические, по сей день сохранившие огромное эстетическое и идейно-воспитательное значение как поэтическое отражение свободолобивых идеалов трудового народа, его классовой борьбы, дум и чаяний.

4. Лирозэпические песни (кюйле)

Выделение жанра лирозэпических песен как составной части эпики представляет собой большие трудности как по существу, так и в смысле их терминологического определения. Одним из распространенных жанров балкаро-карачаевского фольклора является «кюй» (или «кюу» – букв.: *горевание*). Филологи определяют их как песни-плачи и относят данный жанр к бытовой лирике. Автор, основываясь на полевой работе со сказителями и учитывая не только функциональную направленность поэтики, но и музыкально-стилевое воплощение произведений, считает их не традиционными плачами (в фольк-

лоре народа присутствует целый жанр приуроченных традиционных плачей «сарнаула» – см. главу II: 1. Архаическое песенное искусство), а песнями-оплакиваниями, песнями-посвящениями, в которых есть элементы плачей.

Автор солидарен с Х. Малкондуевым в жанровом определении песен данной группы [Малкондуев 1978: 7]. В них могут развиваться такие мотивы, как утрата близкого человека, боль, разочарование, тоска по любимому. И в этом смысле балкаро-карачаевские филологи – исследователи фольклора – имеют все основания причислять песни кюй к лирике.

Вероятно, кюй еще на раннем этапе отделился от похоронного обряда и обрел самостоятельность жанра песен, создававшихся по случаю смерти близкого человека, погибшего от рук убийцы или в результате войн, кровной мести, несчастного случая или болезни. Показательно, что в народной традиции не принято слагать кюй о смерти малолетних детей и стариков [Хубийланы 1968], чаще всего кюй – это поминальные песни, основное содержание которых – боль утраты, глубокое душевное потрясение. В этом смысле балкаро-карачаевский кюй близок в жанровом отношении к адыгской гыбзе, функция которой в фольклоре определена: «Мать, сын которой убит на войне, изливает свое неутешное горе в песне-плаче». [Из кабардинской... 1958: 7].

Один из крупных знатоков адыгской литературы и фольклора З. М. Налоев так характеризует эти песни: «Девушка, лишенная возможности выйти замуж за возлюбленного, под плач гармоники, втайне от родных, поет о своих страданиях. Беспомощная вдова, муж которой умер, не выдержав нечеловеческого труда, оплакивает в гыбзе своих осиротевших детей. Крестьянин, попавший в тюрьму за неуплату долга или за расправу с тираном-князем, свое горе и тоску передает в такой же заунывной песне» [Из кабардинской... 1958].

Но это лишь одна группа песен-кюй, справедливо относимая исследователями к бытовой народной лирике. Нас же интересует другой раздел песен данного жанра – песни, в которых оплакивается гибель героя при совершении им воинского подвига или иного героического поступка, песни-посвящения погибшим во время войн или сражений.

По своим жанровым характеристикам балкаро-ка-

рачаевский кюй типологически наиболее соответствует жанру исторической баллады и составляет в песенном фольклорном наследии специфическую жанровую группу, переходную от эпики к лирике, так как в отличие от подчеркнуто объективизированного изложения событий в эпических песнях, в кюе большую роль играют субъективно-эмоциональные отношения сказителя к повествуемому материалу. И это отражается не только на стиле и композиции кюя, но и на музыкальном языке, который более экспрессивен и разнообразен. Также характер эмоционального воздействия кюя иного рода – в отличие от эпических песен с преобладаниями патетики и возвышенного, в кюе отчетливы и сильны элементы трагизма.

Выше уже говорилось о том, что большую сложность представляет определение жанровой принадлежности той или иной песни с мотивами истории, героики, оплакивания, лирики. Многие песни представляют собой сплав, синтез всех этих элементов. Часто в песнях исторических и героических появляется мотив оплакивания погибшего героя (не отсюда ли идет утверждение К. Г. Цхурбаевой?). Сочетание в песнях этой сложной переходной группы элементов историко-героической песни и кюя вполне естественно, и такая «размытость» жанровых форм характерна для песен данного типа. Поэтому не всегда возможно провести четкую границу между ними, определить природу жанра каждой отдельной песни этой группы. Автор считает, что преобладание психологизма и лиризма в той или иной песне о каком-либо событии или герое приближает эту песню к жанру песен-кюй. А проводить четкую линию между песнями этой группы автор не считает возможным, так как иногда «целые жанры и виды песенного эпоса могут иметь отнюдь не героическое содержание. И наоборот, героико-патетическая тематика воплощается отнюдь не только в эпическую форму» [Гусев 1962: 139].

Такой синтез характеристик в жанре «кюй», в котором наряду с историческим или героическим событием присутствуют элементы оплакивания, привел к тому, что многие исторические и героические песни, такие, как «Гапалау», «Канамат», «Джандар», «Абдул-Керим», «Къобанланы къой белек», некоторые исследователи причисляют к песням-кюй.

В большинстве случаев кюй исполняется от первого лица и создают кюй в основном родственники и друзья

погибшего, хотя может сочинить песню-оплакивание певец-импровизатор.

Оставляя в стороне историко-героические песни с элементами оплакивания, хотелось бы остановиться на настоящей песне-кюе, на кюе «в чистом виде».

Точное приурочение к определенному жанру песни с мотивами истории, героики, оплакивания, лирики весьма сложно, тем более что зачастую произведения представляют собой синтез всех этих элементов; более того, элементы оплакивания, мотивы «песни-памятника» [Цхурбаева] зачастую присутствуют в традиционных исторических и героических песнях («Гапалау», «Къанамат», «Уллу Хож» и др.).

Классическим примером песни-кюй является «Гошаях бийчени кюйю» («Плач княжны Гошаях»), созданный в конце XVII—начале XVIII века. Мы приводим этот кюй не только потому, что это наиболее древний дошедший до нас кюй, но и потому, что «Плач княжны Гошаях» — один из шедевров песенной эпики в фольклорном наследии народа. Впервые песня была опубликована в переводе Н. П. Тульчинского на страницах журнала «Терский сборник» в 1903 году с примечаниями и подробной историей создания. Изложение Н. П. Тульчинского полностью совпадает с бытующими в настоящее время легендами о трагедии княжны Гошаях и ее любимого мужа Каншаубия, отравленного отвергнутой им красавицей. Ужасны были мучения Каншаубия. Узнав о знаменитой знахарке в Персии, он отправляется в далекий путь. Врачевательница сумела вылечить Каншаубия, но потребовала взамен стать ее супругом, пригрозив, что в случае отказа Каншаубий вновь испытает нечеловеческие страдания. Не соглашался Каншаубий, и лишь убедившись в собственной обреченности, он смирился.

Кюй жены Каншаубия Гошаях — это беспредельная скорбь одинокой женщины по бесследно исчезнувшему мужу, это боль сердца, безысходность, отчаянный крик души. В балкаро-карачаевском фольклоре нет, пожалуй, другой такой песни, где бы человеческое горе было столь обнажено и выражалось бы столь трагично. Гневным проклятием звучат слова несчастной женщины виновникам ее страдания:

14. Ой, тар ауузну таракъ таулары, бузлары,
Э ж и у: О...

Менлей къалсын Хадаужукъланы къызлары, ой!
Э ж и у: О!

14. Ой, в узком ущелье есть гребни гор, покрытые льдом,
В с е: О...
Пусть испытают мою участь девушки Атажукиных, ой!
В с е: О!

Переживания Гошаях передаются через образы природы, через обращения героини к Черному камню, как к живому существу, свидетелю ее страданий. В конце песни Гошаях обращается к любимому мужу с призывом, в котором выражено ее завещание и надежда, что если вернется Каншаубий на родину, то услышит на могиле о ее страданиях и ответит такой же искренней любовью, как и она, покинувшая этот мир от невыносимых душевных мук и бесконечного ожидания.

18. Каншаубийим сен ёлмейин, сау келсенг, Къарт-Журт элде
кешенеми кёрюрге.
Э ж и у: О...
Бу дуняда тюзлюк деген бар эсе, сен да менича термилиб
ёлүрге, ой!
Э ж и у: О!

18. Каншаубий мой, если ты вернешься живым, в ауле
Карт-Журт увидишь мою могилу.
В с е: О...
Если есть справедливость в этом мире, умрешь и ты, как
и я, от страданий, ой!
В с е: О!

Легенда о княжне Гошаях и Каншаубии так же популярна у народностей Северного Кавказа (например, у кабардинцев «Плач Гошагаг» во многих своих образных и сюжетных деталях схож с балкаро-карачаевским кюем), как и трагическая любовь Лейлы и Меджнуна или Тахира и Зухры у народов Востока.

Перейдем теперь к таким песням кюй, в которых нашла отражение историко-героическая тематика и которые наиболее близки к песенному эпосу. Такого рода песни, по справедливому высказыванию В. Е. Гусева, «возникают как самостоятельный... жанр позже, когда героические чувства народных масс не только объективируются в образе эпического героя... а выражаются непосредственно как состояние... в субъективно-коллек-

тивном образе. Они типизируют чувства, охватывающие народ во время борьбы с враждебными силами... Таких лирических героических песен появляется особенно много во время войн, восстаний, революции» [Гусев 1967: 147].

Одной из таких песен, собравших воедино элементы героики, лирики и песен-оплакиваний, является песня «Умар», посвященная одному из погибших героев битвы у теснины Хасаука (см. выше об исторической песне «Хасаука»). «Эта песня-плач по герою и хвала ему,— отмечает А. И. Караева,— его образ сопровождается традиционными образами верного коня, любимой жены, боевых друзей, «стирающих над его могилой кровавый пот со лба» [Караева 1961: 45–46]. В песне подробно описаны одежда героя, окружающая природа, создающие мрачный, трагический фон. Постоянный эпитет «къара жамычи» («черная бурка») применяется как символ смерти. Даже природа скорбит о кончине героя:

...Сен жарлыны жазыкъсынып терекле
Къымылдайла къалмай бары тиллешип.

...Глубоко скорбя [сочувствуя] о тебе, несчастном,
Шепчут деревья меж собой, шевелясь.

[Эски... 1940: 45]

Печальный шелест листьев показывает отношение природы к человеческой судьбе, и «символика несчастья использует картины природы» [Астафьева 1975: 165].

Большое количество песен-оплакиваний посвящено погибшим в годы Великой Отечественной войны, причем не только на полях сражений (в этих песнях преобладает акцент на героическое), но и ставшим жертвами трехмесячной фашистской оккупации. Приведем лишь две: «Ёлтюрюлгенлени жыры» («Песня убитых») и «Уругъа къарагъыз» («В ров [яму] посмотрите»). Эти песни – настоящие оплакивания, концентрация скорби и страдания.

6. Ол ит фашистле къырып кетдиле суйген тенглери кёбюсюн,
Э ж и у: О...

Нальчикде табып, алай келелле Ахмат харипни ёлюсюн.
Э ж и у: О!

6. Эти собаки-фашисты ушли, расстреляв любимых моих сверстников большинство.

В с е: О...

В Нальчике найдя, принесли Ахмата бедного тело.

В с е: О!

«Песне убитых» присуща яркая эмоционально-экспрессивная окрашенность, в ней, кроме оплакивания расстрелянных, звучит глубокая ненависть к чужеземным захватчикам-убийцам. Этими же чувствами проникнута кюя «Уругъа къарагъыз» («В ров посмотрите»).

1. Къуугъун эте, аман къаугъа эте, бир аман кюнле
жетдиле.

Э ж и у: О...

Бизни кёрлюкле, уругъа къарагъыз, бизге этерни этдиле

Э ж и у: О!

1. Одни переживания, одни страдания, одни несчастные дни
наступили для нас.

В с е: О...

Нас желающие видеть, в ров теперь смотрите, нас подло они
убили.

В с е: О!

И в этой песне встречаются образы родной природы, органически связанные с чувствами и мыслями героев песни.

4. Бушуулу кюн кёз мутхуз жарытад, къар тауларымда
бузланы.

Э ж и у: О...

Терен уругъа эр кишиле бла къатыш къуялла къызланы.

Э ж и у: О!

4. Траурное солнце тускло освещает снежных гор моих ледники.

В с е: О...

В глубокий ров с мужчинами вместе бросают и девушек.

В с е: О!

Кюя – это всегда монолог от первого лица, созданный близкими ушедшего, хотя известны случаи сочинения кюя жырчы по заказу. Песни-кюи были сложены народом о трагическом выселении балкарцев и карачаевцев в 1943–1944 годах.

Умело примененные в кюях художественно-изобразительные средства: символика, эпитеты – служат не толь-

ко усилению эстетического воздействия, но и помогают глубже раскрывать внутренний мир народа: черный туман, как олицетворение смерти, плачущие горы и камни, тусклое траурное солнце, вышедшие из берегов горные реки и т. п. И своеобразие, и неповторимость балкарско-карачаевских песен-кюй состоит в том, что, находясь на грани между эпикой и лирикой, они вобрали в себя характерные стилистические черты данных жанров, где явный приоритет имеют синтаксические формы, типичные для плачевых песен.

И в этом их глубокое своеобразие и неповторимость.

Итак, балкарско-карачаевская эпика охватывает произведения, являющиеся по своей изобразительной природе словесно-музыкальными, т. е. такие, в которых средством образного отражения и типизации действительности становится песенная речь [Гусев 1967: 131].

К числу этих произведений относятся «нартские песни», т. е. песенно-прозаические или песенно-сказовые повествования о деяниях нартских богатырей; богатый и разнообразный раздел песен историко-героических, представляющих собой дальнейшее стадияльное развитие эпоса и появление «нового художественного метода изображения истории» [Путилов], и, наконец, третий, и последний, раздел составляют песни лироэпические – кюй, которые являются специфической жанровой группой, переходной от эпоса к лирике.

Песенная эпика — неотъемлемая часть культуры и жизни балкарцев и карачаевцев, на различных этапах истории, выражающая высокие идеалы свободы и патриотизма, раскрывающая в неповторимых художественных образах мировоззрение, думы и надежды народа. И в этом ее огромное значение не только как важнейшего источника познания, но и как могучего средства идейного и эстетического воспитания.

5. Лирические песни (сюймеклик жырла)

Лирические жанры балкарско-карачаевского песенного фольклора по своей природе довольно синкретичны, т. е. в любовную лирику, например, могут свободно проникать музыкально-поэтические формулы песен-оплакиваний, в состязательные жанры – элементы свадебной обрядности и т. п. Основу лирики составляют собственно любовные песни (сюймеклик жырла), ийнары (жанр, типологически близкий русской частушке), шуточные

песни (не соотносить по функции с обрядовыми смеховыми!). Любовные песни можно подразделить на произведения, в которых прославляется светлое чувство, красота любимой, изливаются пылкие признания влюбленных («Кулина», «Айжаякъ» – «Лунолика», «Акътамакъ» – «Белошея» и т. п.), и песни, в которых с любовью соседствуют грусть, печаль, тоска по любимой (любимому), где на пути к счастью встает разлука, родительский произвол («Таукан», «Алийни жыры» – «Песня об Али», «Акъбийче бла Рамазан» – «Акбийче и Рамазан», «Добайны жыры» – «Песня о Добае», «Мажир», «Акъ Батай, ариу Батай» – «Белая Батай, красавица Батай», «Зарият» и др.).

В ряду лирических жанров Балкарии и Карачая особо широким бытованием и народной любовью отличается жанр ийнара. Эти песни слагаются в виде рифмованных четверостиший и исполняются попеременно девушкой и парнем в форме состязания, позволяющего раскрыть свободно свои чувства, зачастую в иносказательной манере. В песнях жанра преобладает глагольная рифма, в которой две первые строки выражают основную любовную идею.

Отдельным подвидом в жанре ийнара выступают так называемые *къаргъыш ийнарла* (ийнары-проклятия). Но проклятие в данном случае использовано лишь в качестве поэтического приема, а не в виде заклинательной, магической функции, как это имеет место в приуроченной архаике. Основная тема къаргъыш ийнарла – неверный возлюбленный, жестокие родители, разлучившие с любимым, ветреник, не ответивший взаимностью и т. п.

Особняком в народной лирике стоят шуточные песни, характеризующие смеховую культуру народа и родственные генетически обрядовым «Сандракъ», но уже не несущие первоначальной роли. Тонкий юмор, незлобное осмеяние, острота типажей, пародийность (к примеру, известная шуточная песня «Жёрме» – своеобразная пародия на героическую песню) песен «Боз алаша» – «Серая кляча», «Шауурдат къалагъы» – «Шауурдатская шуточная», «Гылжа» – «Однорогая корова», «Галефейле» – «Галифе» ставят их в один ряд с выдающимися памятниками народного таланта.

6. Некоторые особенности поэтики

Изучение средств поэтической выразительности важно для выявления национальной специфики балкаро-ка-

рачаевского песенного искусства. В свое время изобразительные средства исследуемой традиции были предметом работ балкарских и карачаевских ученых для анализа повествовательных особенностей, поэтических стилей и т. д. [Малкондуев 1978; Хаджиева 1980]. Автора же в связи с заявленной темой интересует композиционное строение традиционной песни в неразрывном взаимодействии с музыкальным, первородным началом, ибо только музыка делает песню песней.

В определении жанровой специфики балкарских и карачаевских эпических песен большое значение имеет анализ их поэтики. Изучение средств выразительности важно и потому, что именно в них проявляется национальная специфика эпических песен балкарцев и карачаевцев.

Остановимся прежде всего на песнях героического нартского эпоса. Песни нартского эпоса относятся к типу эпического повествовательного творчества и в своей морфологии почти полностью следуют определенной В. Я. Проппом морфологии волшебной сказки. Параллельно ряд элементов сюжетики эпоса сближается и с мифом.

При изучении нартских песен мы сталкиваемся с сознательной замедленностью действия, которая часто достигается неоднократными повторами одних и тех же эпизодов повествования, введением сказителем развернутых словесных формул:

...Жерни барса бир жаньюар жетмей эди,
Кёкню да барса бир жаньюар жетмей этта,
Ой, ойра, Салымчи улу Дебет батыр!

...Когда он по земле шел – ни одна живая душа
догнать не могла,
И по небу когда он летел – ни одна живая душа
догнать не могла,
Ой, ойра, Салымчи сын Дебет-батыр!

(Дебет батыр)

...Ала ура бере жорта кетдиле, дейди,
Ала ура бере жорта кетип а
Бир уллу(р) элге жетдиле, дейди...

...Они то рысью, то галопом скакали, говорят,
Они то рысью, то галопом скакали
И в один большой аул прибыли, говорят...

(Къарашауай бла Гемуда)

Очень часты в эпических нартских песнях детализированные сравнения, красочные описания различных обстоятельств, преимущественно сказочно-легендарных («Шырдан бла Жёнгер», «Ёрюзбек бла Къызыл Фук», «Алауганны жыры», «Тюклесхан» и т. д.).

При изучении текстов эпических нартских песен нельзя забывать, что в живом народном бытовании песни эти существовали параллельно с прозаическими и поэтическими сказаниями и преданиями о тех же героях и событиях. Поэтому зачастую тексты нартских песен весьма объемны, последовательно излагают все содержание нартского сказания: рассказывается о местности, где родился герой-нарт, о его близких, о богатырском детстве, о его жизни вплоть до свершения им подвигов. Отсюда и обстоятельная повествовательность нартских песен как способ передачи содержания.

Стройный и развитый сюжет, эпический стиль повествования с многократными повторениями эпизодов, отдельных поэтических построений характерны в целом и для песен переходного типа (от нартского эпоса к историко-героической песне).

1. Эй, тау артында(р) эки батыр барелле(р), ой,
Э ж и у: О...
Тау аллында да эки батыр барелле, ой-ра, он.
Э ж и у: О!
2. Эй, тау артында батырланы(р) айтайым, он,
Э ж и у: О...
Ала, Тейри, Мызы бла Зорт элле, дейди, ой.
Э ж и у: О!
3. Эй, тау аллында батырланы(р) да айтайым, ой,
Э ж и у: О...
Ала, Тейри, Къарабий бла Сарыбий элле, ой...
Э ж и у: О!

1. Эй, за горами два батыра жили, ой,
В с е: О...
И перед горами два батыра жили, ой-ра, ой.
В с е: О!
2. Эй, за горами живших батыров назову, ой,
В с е: О...
Они, ей-Богу, Мызы и Зорт были, говорят, ой.
В с е: О!
3. Эй, перед горами живших батыров тоже назову, ой,
В с е: О...
Они, ей-Богу, Карабий и Сарыбий были, ой...
В с е: О!

(Къарабий бла Сарыбий)

3. Тейри, болмаз биз джашагъан эллиде, ой,

Э ж и у: О...

Ачезезни къатыны ариу Боюнчакъдан ариу бир бала.

Э ж и у: О!

3. Ей-Богу, наверное, нет в наших аулах, ой,

В с е: О...

Ачезеза жены красивой, Боюнчак красивее никого нет...

В с е: О!

(Аче улу Ачезез)

В дальнейшем с утверждением нового эстетического принципа – конкретно-исторического отражения действительности – в историко-эпических и героико-эпических песнях встречается все меньше повторов и эпического повествования от лица сказителя (хотя этот композиционный прием и далее будет играть существенную роль), а все больше возрастает роль монологов от первого лица и диалогов, а песенные тексты постепенно становятся более лаконичными. Также снижается роль эпической идеализации и гиперболизации героя, но на смену приходит возрастающее значение сравнений и эпитетов.

Относительную лаконичность текстов песен историко-героических вполне можно объяснить, исходя из посылки, что появление самого этого жанра обусловлено возросшим сознанием народа, требованиями новой эпохи, изменениями в народном художественном мышлении. Песни эти создавались по горячим следам различных исторических событий в жизни народа либо подвигов отдельных героев и создавались – что особенно важно – главным образом для современников событий. А современникам незачем рассказывать предысторию – они ее хорошо знали. Поэтому песни историко-героические с самого начала насыщены действием.

Необходимо отметить широкую вариантность балкарских и карачаевских эпических песен и, как следствие, большую изменчивость и текучесть поэтических текстов даже одних и тех же. И это вполне закономерно, так как памятники песенного (и не только песенного) фольклора и их бытование в народе неразрывно связаны не только с песенными традициями различных регионов, но и с определенными исполнительскими способностями различных сказителей и певцов. Вполне естественно, что песня, передаваясь от деда внуку и так далее, претерпевала определенные изменения, некоторые моменты в

сюжете опускались, некоторые, наоборот, добавлялись уже в зависимости от определенной конкретно-исторической ситуации. Сравнительный же анализ поэтических текстов (пока только текстов) позволяет выявить много ценного и проследить эволюцию песни.

Один из распространенных композиционных приемов балкаро-карачаевских песен – песня-монолог. С его помощью народные певцы отражают внутренний мир и самые сокровенные чувства героя (или героев) песни. Песня, исполняемая от лица самого героя, производит волнующее впечатление, усиливает драматизм повествования. Ярким примером песни-монолога являются «Къобанланы къой белек» («Отара Кобановых»), «Жандар», «Хасаука», ряд песен о переселенцах в Турцию, некоторые песни об Отечественной войне, песни об абреке Канамате. Надо отметить, что все эти песни сложены от имени их героев и не содержат каких-либо отступлений и исполнительских комментариев.

Довольно часто встречается в эпических песнях и другой композиционный прием – песня-диалог. Повествование ведется, как разговор между двумя лицами – диалог между Канаматом и Касботом (один из вариантов песни «Къанамат»), между Чюелди и родственниками или разговор Чёпеллеу со сванами («Чюелди», «Загъашток улу Чёпеллеу»), диалог братьев Кайсына и Бекмурзы, а также их разговор с боевыми товарищами Урусбиевым Кучуком и Рахаевым Током («Къайсынла, Бекмырзала»). Диалогическая форма изложения очень часто встречается в повествовательном тексте песни, когда народный певец за счет этого художественного приема может оживить и драматизировать свое повествование.

8. Эй, къойчу къошха жууукъ болдула, он,

Э ж и у: О...

Сюрюучюлеге ала хапар сордула(р), дейди, ой,

Э ж и у: О!

9. – Эй, ахшы уланла, была кимни малылла(р), ой.

Э ж и у: О...

– Была, Тейри, Къарабий бла Сарыбийни малылла(р),
дейди, ой.

Э ж и у: О!

8. Эй, у пастухов в коше они гостями стали, ой,

В с е: О...

У чабанов они стали новости выпрашивать, говорят, ой.

В с е: О!

9. – Эй, молодцы, чьи это отары, ой?

В с е: О...

– Это, ей-Богу, Карабия и Сарыбия отары, – ответили они,
говорят, ой.

В с е: О!

(Къарабий бла Сарыбий)

Очень важным поэтическим приемом в балкаро-карачаевских эпических песнях является параллелизм, в особенности параллелизм синтаксический, в основе которого лежат представления людей об окружающей природе. Вершинам гор, долинам, густым лесам, животным, силам природы приписываются черты и свойства, характерные для человека, причем одно из главных – умение сопереживать.

1. Жайлыкъланы къоруй кетдим хане болду, ой,

Э ж и у: О...

Жарлы балам дуниядан тас болду, ой,

Э ж и у: О...

Анасына жигит туугъан Гапалау.

Э ж и у: О!

1. Пастбища твои заросли бурьяном, ой,

В с е: О...

Бедный сын исчез из мира, ой,

В с е: О...

Матерью героем рожденный Гапалау.

В с е: О!

(Гапалау)

Или другой пример — из песни о Великой Отечественной войне:

1. Ой, таулану уа башы, ой-да, гелеу чатла, была уа къар жаууб
жел чачды,

Э ж и у: О...

Ой, кимни юйне, ой, къызыл къан жауду, жаным, хужу
къазауатны ким ачды?..

Э ж и у: О!

1. Ой, над горными вершинами, ой-да, зеленые рощи,
над ними снег выпал и ветер загудел,

В с е: О...

Ой, над чьим домом, она, красная кровь;
 словно дождь идет, душа моя,
Эту проклятую войну кто затеял?..
 В с е: О!

(Ата журт урушну жыры)

Параллелизмы усиливают экспрессивную нагрузку песни, ее эмоциональную выразительность, служат раскрытию непосредственных переживаний человека, идейной напряженности всей песни.

Рассматривая строение большинства подобных эпических песен, ясно видишь одну закономерность – вся мелострофа как бы делится на две части, причем основное действие песни развивается именно во второй, в то время как первая часть есть рифмованная параллель со второй. Смысловая же связь двух частей мелострофы довольно опосредованная, хотя первая часто дает нам эмоциональный настрой.

4. – Ой, къайыр жылян, дейме, ол башны бери къайырды, ой,
 Э ж и у: О...
Ичиннге, ой оюлсуна да, ой, Германия, ата адамларыбыздан
 айырды, ой...
 Э ж и у: О!

4. – Ой, ядовитая змея, – говорю, – она свою голову сюда повернула,
 ой,
 В с е: О...
Чтобы нутро твое огнем сгорело, Германия, с отцами людей
 разлучившая, ой...
 В с е: О!

(Ата журт урушну жыры)

5. Ыстауатынг жылян жырмаз мурсады, ой,
 Э ж и у: О...
Сени ёлтюрген Ижаланы Муссады, ой.
 Э ж и у: О!

5. Стоянка твоя змеями, крапивой покрылась, ой,
 В с е: О...
Тебя убил Ижаев Мусса, ой.
 В с е: О!

(Ганалау)

1. Жауунла жауалла сыртлы жалпакълагъа, алан, ой-ра, кёллеге,
 Э ж и у: О...

Къуугъунла келдиле, дейди, уллу Къарачайны уа эллеге, ой-ра,
эллеге.

Э ж и у: О!

1. Дожди идут в холмистых долинах, друг, ой-ра, в озера,
Все: О...

Гонцы прибыли, говорят, в Большом Карачае селения, ой-ра,
селения [угоняют].

В с е: О!

(Татаркзан)

Из приведенных примеров видно, что части мелострофы опосредованно связаны между собой по смыслу, но имеют одинаковую синтаксическую структуру и одинаково расположенные акценты и также соединены рифмованными окончаниями.

В поэтических текстах балкарских и карачаевских эпических песен сложились определенные выразительные приемы, усиливающие их экспрессивность и придающие им определенное эмоциональное звучание. В первую очередь это асемантические восклицания и возгласы (характерные и для эпического песнетворчества ряда северокавказских народов): «эй», «ой», «ой-ра», «орайда», «эй-гей», «орайдара» и т. п. Каждый народный певец непременно использовал эти восклицания, причем совершенно свободно, заполняя ими порой часть мелострофы при отсутствии поэтического текста.

Весьма часто сказитель использует и некоторые вводные слова типа «Тейри» (в наиболее древних песнях), «Аллах, Оллаги» – в смысле «ей-Богу», «жаным» – «душа моя», как обращение; чрезвычайно широко в текстах представлено слово «дейди», «дейме» в значении «говорят, говорю». Подобные экспрессивные возгласы отражают общее настроение, тонус песни, усиливая ее художественное воздействие.

В героико-эпических песнях сложились определенные словосочетания в характеристике основного героя: «сын такого-то, герой (храбрец) такой-то», «сын такого-то, героем рожденный такой-то» или «матерью героем рожденный такой-то» – «Загъаштокъ улу батыр Чёпеллеу» («Загаштока сын герой Чёпеллеу»), «Аче улу джигит туугъан Ачемез» («Ачя сын, храбрецом рожденный Ачемез»), «Анасына жигит туугъан Гапалау» («Матерью героем рожденный Гапалау»).

Весьма часто эпическая песня начинается своеобразным зачином-обращением к герою:

Эгей, Аче улу Ачемез...

Эгей, Ачея сын Ачемез...

Ой, Махийланы, ой, Бекболат, ой...

Ой, Махиев, ой, Бекболат, ой...

Ой, тай-тай, дюгер Бадинаты, малкъар Басияты, ой...

Ой, тай-тай, осетин Бадинат, балкарец Басият, ой...

Эй, Хадажукъ улу батыр Жамболат, ой...

Эй, Атажукин герой Жамболат, ой...

Но бывает, что обращение звучит в самом заключении мелострофы, как в песне «Гапалау», привязывая разнородное содержание поэтических строк к основному образу героя.

Выше уже говорилось о том, какую важную нагрузку несут в эпических песнях балкарцев и карачаевцев эпитеты и сравнения, и подбор их народным певцом подчинен основной идее песни, характеру ее героев. Эпитеты встречаются двух категорий – собственно эпитет и эпитет постоянный (эта категория особенно распространена).

Эпитет в песнях также служит для усиления эмоционального восприятия, раскрывает идейное содержание песни, придает ей эстетическое звучание.

Одним из наиболее распространенных национальных тропов является эпитет «къара» (черный) и «алтын» (золотой). Эти эпитеты постоянные, употребляются в самых различных словосочетаниях в эпических песнях, выражая, в зависимости от контекста, различные чувства и обстоятельства. Весьма часто употребляется и эпитет «къанлы» (кровавый).

Постоянные эпитеты несут важную художественно-эстетическую нагрузку в балкарских и карачаевских песнях, нередко выполняя при этом и функцию символа:

...Аланы ичинде чыгыр башлы бу къара къушла ойнайла, ой,

...Над ними плешивоголовые черные орлы парят, ой.

(Къайтукъ улу Сары Асланбек)

В данном случае «плешивоголовые черные орлы» – стервятники – символ смерти.

Метафорический эпитет «алтын» (золотой) также играет особую роль в эстетическом восприятии песен,

так как с его помощью воспевается внешний вид и внутренний мир героя:

...Азнаурну алтын башлы бичагъы...

...Азнаура с золотым эфесом меч...

(Аче улу Ачезез)

Эпитетом «крававый» народ пользовался, подчеркивая свое отношение к врагам, захватчикам и притеснителям:

...Абайлары къанлы къала ишлейле, ой...

...Абаевы крававые башни строят, ой...

(Атабийни жыры)

...Къанлы душманны окъларма, ой...

...Кровавого врага буду стрелять, о...

(Аскерчини жыры)

...Къанлы патчах кёп артыкълыкъ этеди,

Марджа, джашла, гяур аскер джетеди...

...Крававый царь много подлостей совершает,

Айда, ребята, войска гяуров наступают...

(Хасаука)

Нередко эпитеты-прилагательные, отделившись от определяемых ими существительных, сами становятся названиями [Аджиев 1971: 41]. Обычно это эпитеты, ставшие архаизмами: «алаша» (низкорослый), «боз» (серый) — и употребляются как кличка коня героя («Къарашауай бла Гемуда»).

Большую роль в раскрытии идейного содержания песни играют и сравнения, используемые народными певцами для образной характеристики героев и сюжета песни. Наиболее типично сравнение героя, его силы и бесстрашия со львом, горным орлом:

...Ачезезни аслан кибик къучагъы...

...Ачезеза льву подобные объятия...

(Аче улу Ачезез)

Солтан-Хамид тау кѳушуд...
Солтан-Хамид горным орлом был...

(Солтан-Хамид)

Тау асланла, хазыр болуп, чыггыгъыз...
Горные львы, готовы будьте к сражению...

(Хасаука)

Враги же, грабители, угнетатели народа сравниваются в песнях со стервятниками:

...Ала чыгыр башлы кѳушла, дейди, ой,
Ала Кѳайтукѳ улу Сары-Асланбек жыйгъан жыйыны, ой...

...Это плешивоголовые орлы, говорят, ой,
Это Кайтукина Сары-Асланбека дружина собирается, ой...

(Кѳайтукѳ улу Сары-Асланбек)

с бешеными собаками, дикими зверями:

...Кѳутургъан итле сюрюп кетдиле...
Ата журтумда чунгургъа кѳуюп,
Кѳёл кенгдиршип кетдиле...

...Бешеные собаки погнажи, пригнажи нас...
На родной земле расстреляжи,
Жажду свою звериную утолив, ушли.

*(Уругъа кѳарагъыз –
В ров взгляните...)*

...Ызындан келелле бир адам кѳанла дауларгъа, эй.
...По следу идут людской крови жаждущие, эй.

(Кѳанамат)

...Кесинги кѳалай сойдурдунг, Тембот, Гитлерчи мурдар итлеге?

...Себя как ты позволил убить, Тембот,
Гитлеровским мерзавцам-собакам?

*(Ёлтюрюлгенлени жыры –
Убитых песня)*

Образны сравнения в песне «Къайтукъ улу Сары-Асланбек», рисующие нам облик врагов:

...Бирлери уа барсукъ къаплы, кёк атлы,
Бирлерина айтсам бирлери да чычхан сыртлы, сары атлы, ой...

...Один из них барсучий облик имеет, на сером коне,
О другом если сказать, другой тоже мышиную спину имеет,
на гнедом коне, ой...

Мелодико-поэтическая композиция балкаро-карачаевской песни реализуется обычно в строфической форме, содержащей в себе смысловые, синтаксические и ритмические группы. И форма мелострофы определяет структуру поэтической строфы и является первичной. Данное положение не следует понимать в том смысле, что первоначально создается музыкальная форма, а потом к ней подгоняется поэтический текст. В народном песнетворчестве мелодия и поэтический текст возникают как двуединый творческий процесс, в котором форма определяется особым видом мелодического речитатирования стиха, и в результате мелодическое начало становится доминирующим и подчиняет себе строй стиха поэтического текста. Балкаро-карачаевский язык агглюнативный, и стихосложение относится к силлабическому, чем объясняется отсутствие в языке четко выраженного ударения, а также долготы и краткости гласных. И размер стиха в мелострофе определяется не расположением ударных или неударных долей, а количеством музыкальных единиц. Так, песням архаическим, приуроченным, циклам песен нартского круга, имеющим строфическое строение с преобладанием двухстишных строф и тирадное (до десяти и более стихов) строение, присущи два типа стиха: короткий (7–8-сложный) и длинный (11–14-сложный, с превалированием 11-сложного. Показательно присутствие в этих стадияльно более ранних музыкально-поэтических формах семисложного стиха с трехсложной клаузулой – одна из наиболее древних тюркских форм стихосложения. Цезура же в стихе определяется не в зависимости от количества слогов в песенной строке, а от логики музыкальной мысли. Рифма в основном грамматическая и обусловлена ритмико-синтаксическим параллелизмом; наиболее обиходна рифма глагольная и глагольно-именная, а по своему расположению она может быть не только конечной, но и срединной.

И последнее. В балкаро-карачаевских эпических песнях повествование развивается согласно определенным идейно-эстетическим закономерностям, одной из которых является обязательное наличие сюжета. Это песни с сюжетной линией, с сюжетной ситуацией. Несколько ослаблены сюжетные элементы в циклах приуроченной архаики и лирических повествованиях, что закономерно вытекает из их функциональной направленности.

Глава III

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

В данной главе мы попытаемся охарактеризовать балкарско-карачаевскую народную песенность как музыкальную систему в едином комплексе с социально-бытовой и исторической обстановкой на фоне общего фольклорного региона.

Прежде всего, обратимся к формам музицирования и бытования выделенных выше нами традиционных жанров фольклора, охватывавших большинство сторон жизнедеятельности народа и в зависимости от функциональной направленности подразделявшихся на произведения мужского, женского и детского репертуара. Иными словами, деление на песни мужские, женские, детские обосновывалось приуроченностью произведения к сфере, традиционно считавшейся прерогативой определенного пола и возраста (например, песни охотничьего, аграрного, эпического циклов-или песни расчесывания, валяния шерсти, песни колыбельные или игровые и т. п.). Однако на архаической стадии подобное разделение еще не носило четкого разграничения, столь характерного для последующего народного песнетворчества, и ряд древнейших песнопений, связанных с культовым или обрядовым действием, исполнялся смешанными составами – явление, показательное для всего фольклорного региона (Кабарда, Осетия, Адыгея, Черкесия, Дагестан).

1. Типы музыкальных структур

Народно-песенному искусству Балкарии и Карачая свойственны определенные типы музыкальных структур, предлагающие свои возможности для реализации интонационно-мелодического материала всех приведенных выше жанров традиционного фольклора. Некоторые из них универсальны, причем не только для песенной традиции исследуемого ареала.

Архаическая приуроченная и неприуроченная песенность, включая песенно-сказовые повествования традиционного эпоса «Нарты», эпика и лирика реализуются в традиции в следующих типах:

- *многоголосный унисонный, зачастую с элементами гетерофонии. Произведения данного типа исполнялись в приуроченной архаике и мужскими, и женскими коллективами, смешанными составами;*
- *сольно-групповой унисонный вид музыкальной структуры в антифонном сочетании вокальных партий («переключка запевалы и хора» по Р. И. Груберу). Исполнялись и мужчинами, и женщинами (женщинами – в приуроченной архаике);*
- *специфический сольно-групповой в стреттном сочетании вокальных партий. К этому же типу примыкает сольно-групповая структура с двумя солирующими голосами. Исполнялся исключительно мужчинами;*
- *монодический. Исполнялся и мужчинами, и женщинами, и детьми;*
- *монодический, в сопровождении ударного инструмента: трещотки – «харс» (аналогичен по внешнему виду и функции адыгскому «пхацыч», осетинскому «карцганак», абхазскому «аинкзгага», абазинскому «пхарчак») или барабана – «дауур баз». Исполнялся исключительно мужчинами.*

Разделительный акцент репертуаров не случаен, так как огромное значение для музыкального языка имело и имеет не только функциональное предназначение произведения, но и определенная система запретов-табу, в соответствии с которой «песни самым строжайшим образом различались по полу... по временам года» [Земцовский 1974: 190].

Классификация форм музицирования дает лишь общий план этих форм – в живой практике они мобильны и возможны различные их переходные разновидности, например: многоголосный унисонный в сопровождении ударного инструмента; сольно-групповой антифонный в сопровождении ударного инструмента; специфически сольно-групповой стреттный с двумя солистами, поющими в унисон с элементами гетерофонии. Соотношение

собственно вокального интонирования и музыки инструментальной также весьма различно. Так, использование ударных инструментов детерминировано самим жанром произведения – сопровождение пения. Функция же другого музыкального инструмента в архаике – «сыбызгы» (духовой инструмент рода продольной флейты из стебля зонтичного растения, позднее – из части оружейного ствола: полая, открытая с обеих сторон трубка с тремя игровыми отверстиями. Инструмент чрезвычайно распространен в ареале и аналогичен по форме и способу звукоизвлечения адыгскому «к'ьамыл», осетинскому «уадынз», абхазскому «ачырпын», башкирским «курай» и «чибизга», казахскому «сыбызгы», киргизскому «чоор», алтайскому «шоор») – определялась его магическим назначением, и музицируют на этом инструменте либо независимо от вокала вообще, либо вокалу отводится подчиненная роль.

Приведенная классификация говорит о том, что балкарско-карачаевская песенно-музыкальная система представлена как монодической, так и многоголосной (полифонической) культурами, и виды многоголосия разнообразны.

Первый тип – многоголосный унисонный. Автор придерживается мнения об изначальном многоголосии музыки, возникшей в совместном коллективном процессе познания, и сознательно избегает термина «хоровое исполнительство», так как совместное коллективное фольклорное пение принципиально отличается от хора. И данное определение использовано А. Н. Веселовским: «...главное в синкретизме древнейшей поэзии... – преобладающий способ ее исполнения: она пелась и еще поется многими, хором; следы этого хоризма остались в стиле и приемах позднейшей народной и художественной песни» [Веселовский 1940: 201]; на наш взгляд, именно в смысле одновременного коллективного фольклорного пения, так как «если идеалом дисциплинированного хора есть подчинение целого личности дирижера, то хор народный, напротив, представляет собой слияние многих личностей в одно целое... поет не «как один человек» [Линева 1904: 24].

Этот тип в балкарско-карачаевском музыкальном фольклоре показателен для произведений архаической приуроченной песенности с заклинательной функцией – песни-обращения к мифологическим покровителям

(«Тейри», «Шибля», «Чоппа», «Ажам», «Хардар», «Суу Анасы») и песни-заклинания плодородия и изобилия («Озай», «Шертмен», «Гюппе»). Имея, по представлениям древнего общества, поистине жизненно важное значение, эти песни как необходимая составная, а иногда и главная часть обряда, закреплялись в сознании наиболее эффективным и единственно возможным устно-слуховым методом – методом неоднократного повторения, и этот принцип глубоко сказался на жизнеспособности самих произведений, поющих коллективно в унисон. Но в процессе одновременного унисонного интонирования коллектива (мужского, женского, детского, смешанного) кажется естественным, что отдельные участники обрядового действия, движимые стремлением усилить магическое воздействие песни-заклинания, вносили в традиционную мелодическую линию индивидуальные отклонения от унисонного исполнения, отклонения «в несущественных деталях при тождестве основных опорных моментов» [Грубер 1960: 35] (хотя автору данные «несущественные» детали представляются чрезвычайно важными – генезис подлинного многоголосия). Так, в балкаро-карачаевском фольклоре возникает первичная форма полифонии – *гетерофония*, характерная для становления музыкальных структур различных народов мира.

Следующая ступень развития традиционного народного песнетворчества характеризуется постепенным выделением из общего количества исполнителей поначалу нескольких, а затем одного запевалы-солиста, несомненно обладающего даром музыкально-поэтической импровизации. На этом этапе намечается функциональное разделение вокальных партий, звучащих *антифонно* и несущих уже различную музыкально-выразительную и смысловую нагрузку.

В этой «диалогической» структуре произведения его основной идеологический, музыкально-семантический, поэтический акцент смещается на вокальную партию запевалы-солиста, который в зависимости от функциональной предназначенности песни мог быть и главным распорядителем в обряде («Инай», «Онай», «Жел Анасы»), и хранителем культа («Чоппа», «Тотур»), и военным предводителем («Элия» нартского круга песен). Момент выделения лидера из коллектива исполнителей представляется весьма существенным не только как один из этапов становления музыкального мышления, но и как один

из возможных показателей социального развития древнего общества, относящийся в данный момент к переходному этапу от родовой общины к военной демократии. И в этом типе музыкальной структуры реализованы как обрядовые циклы, так и повествования «старших» «Нартов». Роль же второй стороны в этом, хотя уже и неодновременном, но все же сольно-групповом пении, не сводится лишь к эффекту эха – ограниченные во времени, но энергичные и смыслозавершенные «ответы», противостоя и вместе с тем дополняя зачастую развернутые декламационно-речитативные, а потому и в меньшей степени структурно оформленные тирады запевалы-солиста, цементируют все музыкальное построение.

Дальнейший этап развития данной формы музицирования знаменует становление специфического типа – *сольно-группового* в стреттном сочетании вокальных партий. Данная форма ранней полифонии характерна не только для песнетворчества народов северокавказского фольклорного региона, но и была широко распространена на определенных ступенях развития в фольклоре многих народов мира. Являясь одним из промежуточных этапов в становлении музыкальных культур и характеризуя уже иной склад музыкального мышления, эта специфическая сольно-групповая традиция исполнительства и музыкальная структура в силу пока еще не до конца выясненных причин в песенно-фольклорной традиции Северо-Кавказского региона стала доминирующей, саморазвиваясь и предлагая уже свои возможности для реализации разнообразного по характеру и жанру материала: от песен нартских циклов, песен исторических и героических до любовной лирики современности.

Показательно, что универсальность и доминирующее значение данной музыкальной структуры для балкарско-карачаевского народного песнетворчества отметил еще С. И. Танеев: «...вообще, двухголосный склад составляет характеристичную особенность горской (балкарской. – А. Р.) музыки. Каждый из голосов имеет свое название. Главный голос называется «башчылык»... сопровождающий голос – «ежу»... Главную мелодию (со словами) пел только один человек, часто без определенной высоты звука, как бы декламируя; остальные пели без слов второй голос,двигающийся сравнительно медленными нотами и имевший несложный ритм» [Танеев 1886: 96].

Несомненно, что национальные определения вокаль-

ных партий данной музыкальной структуры, как и первичная жанровая классификация балкаро-карачаевского музыкального фольклора и сами песни и наигрыши, были сообщены композитору выдающимся знатоком кавказской музыки балкарским князем Исмаилом Урусбиевым. Но, по всей видимости, композитор, не являясь носителем национального языка, не совсем правильно записал название некоторых песен [Рахаев 1986: 137–140].

Второй, «сопровождающий голос» полифонии балкаро-карачаевской песни в статье композитора назван «ежу». В современном карачаево-балкарском языке название партии запевалы-солиста звучит, как определение «башчылыкъ этген», т. е. «главенствующий, ведущий», очень точно функционально выражающее роль в становлении процесса музыкальной формы; сам же запевала именуется «жыр башчы» – «глава песни, ведущий песню». «Сопровождающий» голос полифонии назван композитором «ежу» – в современном языке Балкарии и Карачая словосочетание «эжиу этерге» употребляется в значении «подпевать»; аналогична семантика этого слова у тюркоязычных ногайцев: «эжьюв» – 1) напев, мелодия; 2) подпевание (без слов) [*Ногайско русский словарь...* 1963: 431]. Но исходный корневой элемент мы склонны видеть в адыгских языках, где «жьюу» (адыгское «жьюу») встречается в именной и глагольной основах, в последней – в различных морфемных окружениях в несколько переосмысленном виде, например: ежьюу – «напев» (букв.: *подпев*), ежьюун – «подпевать», щлэжьюуэжу – «подвывая» и т. д. Адыгский корневой элемент «жьюу» («жьюу») можно соотнести с аналогичным в абазинском «цжуу» и абхазском «шауа» с тем же значением. Сходное лексическое определение в разнонациональных песенных культурах одних и тех же музыкальных реалий еще раз демонстрирует общность звукового мира и культурного становления фольклорного региона, а гипотеза о звукоподражательной и звуко-символической природе данной лексической единицы представляется вполне вероятной [*Этнография...* 1984].

В данном типе музыкальной культуры «эжиу» представляет собой многоголосное унисонное, октавное, разделенное в квинту или кварту бурдонирующее сопровождение основного напева в более низком регистре. «Эжиу» является неотъемлемой, специфической составной частью интонационной структуры песен, реализован-

ных в данной форме, и строится на выдержанных «педальных» ступенях лада, двигаясь ровными тонами большой длительности и в конечном итоге всегда приводя к тонике напева.

Обыкновенные песни, строящиеся по данному типу, начинаются сольным зачином запевалы, который может быть и развернутым речитативом («Бийнегерни жыры» – «Песня о Бийненегере» – архаический охотничий цикл; «Къарашауайны жыры» – «Песня о Карашауае» – нартский цикл; «Къарабий бла Сарыбий» – «Карабий и Сарыбий», «Аче улу Ачемез» – циклы «переходного» типа; «Гапалау», «Бек-Болат» – героико-эпические; «Уллу Хож» – историко-эпическая; «Гошаях бийчени кюю» – «Плач княжны Гошаях» – лироэпическая; «Таукъан» – лирическая), и начальным восклицанием из двух-трех слов, часто несмыслонесущих, типа «эй, орайда, ойра» («Апсатыны жыры» – «Песня Апсаты» – архаический охотничий цикл; некоторые варианты песен цикла о нарте Ерюзмеке; «Загъаштокъ улу Чепеллеу» – героико-исторические; абреческие о Наурузе Лепшокове; «Бекмырзала, Къайсынла» – о набегах). Сольный зачин запевалы является обязательным не только для всей песни в целом, но и зачастую для каждого проведения отдельной мелострофы.

«Эжиу» вступает лишь тогда, когда запевала исполнил зачин; и, выполняя подчиненную функцию по отношению к «жыр башчы», мелодическая линия «эжиу» гораздо менее свободна в интонационном и метроритмическом отношении: наиболее характерно для выдержанно-басового сопровождения преобладание плавного секундового трихордового последования в диатонических ладах. Самой стабильной является следующая комбинация ступеней: I–VII–VI–I (в натуральном миноре в подобном поступенном движении по направлению к V ступени можно заметить черты фригийского тетрахорда); в ряде случаев возможны иные последования, как более сжатые: VII–I; VII–VI–I; I–VII–I, так и более развернутые: I–VII–VI–VII–I; I–VII–II (фриг.) – I–VII–I.

Размеренно двигаясь по «педальным» тонам, «эжиу» создает непрерывный музыкальный фон и, что неизмеримо важнее, ладовый фундамент произведения (некоторые исследователи не без основания считают выдержанный тон, сопровождающий мелодию, не чем иным, как мелодическим устоем, отделившимся от мелодии) [*Ран*

ние...1982: 253], заполняя своим звучанием паузы в свободной декламации запевалы, естественно возникающие в процессе интонирования: непрерывность «эжиу» достигается в результате «цепного дыхания» участников сопровождения (об этом же в традиционном фольклоре Осетии см.: [Цхурбаева 1965: 123]).

Начальный звук «эжиу» обычно совпадает по времени (но не по звуковысотности) с заключительным, растянутым звуком сольного зачина, относительно продолжительное интонирование которого позволяет исполнителям партии басового сопровождения построить от него интервал чистой квинты или кварты вниз. Привычное музыкальное ощущение лада, воспитанное многовековой народно-песенной традицией, позволяет исполнителям партии «эжиу» с поразительной точностью попадать на нужный опорный басовый тон после взволнованного, ладово-неустойчивого зачина запевалы-солиста. Далее на протяжении всей мелострофы «эжиу» не прерывается. После очередного вступления солиста вновь происходит включение «эжиу», на котором строится новая музыкально-поэтическая тирада. Таким образом, если в музыкальном развертывании самой мелострофы не возникает паузы, связанной с окончанием первой тирады («эжиу» вступает на фоне еще звучащего голоса запевалы), то на грани мелостроф и в партии «жыр башчы», и в партии «эжиу» образуется небольшая естественная цезура конца периода. Но общая динамика песни не становится прерывающейся, так как, во-первых, заключительный тон «эжиу» отличается довольно продолжительным временным звучанием и запевала начинает новую мелострофу сразу же, еще на фоне *diminuendo* басового сопровождения; во-вторых, в большинстве примеров мелодическая последовательность «эжиу» открывается и завершается тоникой, что, несомненно, ведет к мелодической и ладовой слитности. И наконец, немаловажным является факт, что в большинстве случаев завершающий тон «эжиу» не только идентичен завершающему тону напева, но и совпадает по звуковысотности (но не по ладовой направленности) с первым, начальным тоном мелострофы последующей (унисон или октава), или же заключительный тон «эжиу» обладает определенной ладовой функцией по отношению к тону, открывающему зачин запевалой в новой мелострофе. Более того, по некоторым образцам можно проследить последующее направление

развития вокала басового сопровождения, призванного обеспечить еще большую музыкальную слитность, единство развития; в таких песнях «эжиу» звучит не прерываясь и, что особенно важно, на стыках мелостроф.

Несмотря на то, что басовый, «второй голос... не имеет самостоятельного мелодического значения и только обрисовывает общую гармонию» [Танеев 1886: 96], в отдельных случаях интонационно вокальная партия «эжиу» бывает довольно выразительной и заметно активизируется в результате попеременного чередования выдержанных тонов с небольшими, краткими, но более свободными в мелодическом и ритмическом отношении попевками, т. е. формирует собственные мелодико-ритмические образования. А расслоение унисонной партии сопровождения на два голоса, допускающее как октавное удвоение, так и движение параллельными квинтами (квартами), уже само по себе весьма знаменательно и обнаруживает стремление к еще большему интонационному наполнению линии сопровождения и проявление полифонического музыкального мышления.

Описанный тип многоголосия, с развернутой мелодической линией вокальной партии запевалы в сочетании с менее развитым групповым сопровождением, распространен широко в песнетворчестве народов Северного Кавказа: подобная традиция, со своими национальными чертами и отличиями, бытует у адыгов, осетин, вайнахов, ряда закавказских народов. Типологическое родство, исследование общего и национально-особенного, бытование именно такой традиции и именно в данном фольклорном регионе – далеко не полный перечень проблем, которые в дальнейшем могут и должны стать объектом изучения.

Следующий тип музыкального интонирования – собственно *мелодический*, сохраняющий следы своей изначальной связи с живой родной речью и развивающийся по издавна сложившемуся в музыкальном искусстве принципу свободного развертывания. Здесь мы сталкиваемся с квазиимпровизацией (термин В. А. Цуккермана), так как монодийные песни, составляющие основу древнейших приуроченных циклов («Сабанчыланы жыры» – «Песня пахаря», «Эрирей», «Долай» – песни аграрно-животноводческого круга, песни свадебной обрядности «Орайда», песни семейно-бытового круга – колыбельные, похоронные причитания «Сарнаула») и наи-

более архаических повествований традиционного эпоса «Нарты» («Сатанайны тугъаны» – «Рождение Сатанай», «Дебет-батыр», «Дебетни туугъаны» – «Рождение Дебета», «Ёрюзмек бла Сатанай» – «Ёрюзмек и Сатанай», «Сосурукъ бла эмеген» – «Сосурук и эмеген»), при всем впечатлении свободной импровизации представляют собой не чистый процесс импровизации, но некий результат творческого созидания, запечатленный не только памятью и традициями, но и отшлифованный бесчисленными переменами исполнителей, места, обстановки и времени исполнения. И такое произведение, храня отпечаток породившей его импровизации, обладает не только чисто образной логикой, но и конструктивной закономерностью. Но это не означает, что элемент импровизации в подобных песнях отсутствует: сказитель всегда имеет возможность (проверено в полевом эксперименте) для развития скрытых элементов музыкальной и поэтической мысли и обогащения художественного и эстетического содержания произведения. Храня архитеконику построения мелострофы, тирады, помня сюжеты и образы, балкаро-карачаевский жырчы каждый раз заново создает мелодийное произведение, даже если предыдущая звуко- или видеозапись была сделана сутки тому назад. В этом смысле применение к балкаро-карачаевским монодическим произведениям, в особенности к эпосу, теории Пэрри–Лорда [Лорд 1994] могло бы дать весьма интересные результаты.

И заключительная форма музицирования непосредственно продолжает монодийную традицию, но уже с привлечением ударного инструмента (нартский цикл «Алаугъанны жырлалы» – «Песни об Алаугане», архаический «Тотур», некоторые циклы семейной обрядности: детские песни-потешки, песни, побуждающие детей ходить, – «Хайда, хайда, топ, топ!»).

2. Интонационно-мелодический склад

В народно-песенном искусстве Балкарии и Карачая именно напев несет основную эмоционально-смысловую нагрузку в раскрытии музыкального образа, хотя нельзя отрицать определенной роли и особенностей многоголосия и традиций исполнительства. Говоря о мелодической стороне песен, всегда следует помнить, что особенности напева находятся в тесной взаимосвязи с другими

компонентами музыкальной речи, и анализировать внутреннее строение мелодики, исходя из этого неразрывного единства.

Мелодия каждого напева, будь то эпическое повествование или любовная песня, представляет собой весьма сложный организм, имеющий свою внутреннюю логику развития, где «каждый миг проверяется через общезначимость или через необычайность выражения-произношения» [Асафьев 1971: 376], где есть свое соотношение направлений отрезков мелодической линии, свое сочетание и совокупность высотных спадов и подъемов, широких интервальных ходов и поступенного движения. Именно об этом писал С. И. Танеев, отмечая, что мелодический «голос... отличается большой подвижностью. В нем встречаются быстрые последования звуков, скачки на широкие интервалы...» [Танеев 1886: 97].

Основы мелодической линии балкаро-карачаевских песен коренятся в динамических свойствах регистровых подъемов и спадов, и в этом видна глубокая связь мелодики с речевым интонированием. И проблема заключается не только в преимуществе песенно-речитационного и речитационного музыкально-стилевых видов – это, скорее, следствие, а не первопричина. А корень лежит в общности выразительности – музыкальной и речевой. «Выражение-произношение» музыкального звука большей звуковысотности зависит от большего голосового напряжения, возбуждения, усиления эмоциональности, поэтому движение, противоположное напряженности, воспринимается, как разрядка, успокоение. Подобный тип направленности движения мелодической линии, которая, беря свое начало в верхнем регистре и некоторое время осваивая близлежащие музыкальные пространства, затем постепенно опускается вниз, вообще характерен для раннего этапа развития музыкальных культур – явление, отмеченное Л. А. Мазелем [Мазель 1952: 91–92], который объясняет превалирование в древности нисходящего мелодического движения над восходящим элементарной физиологической предпосылкой, обуславливающей меньшую степень голосового напряжения при нисходящем вокальном интонировании, нежели при восходящем. Эта «первичная» (термин Г. Шенкера) мелодическая линия, образованная взаимоотношением между динамическим зарядом верхнерегистрового напряжения и последующим нисхождением, стала основным типом инто-

нирования в балкаро-карачаевском песенном искусстве (нисходящий тип мелодического движения присущ и песенному фольклору Осетии, Кабарды, ряда народов Дагестана и Закавказья). А так как «каждое музыкальное произведение разворачивается между толчком (точкой отправления, моментом отталкивания) и тормозом или замыканием движения (каданс)» [Асафьев 1971: 61], то с этими двумя факторами в балкаро-карачаевской песенности связан процесс формирования двух устоев.

Особо важное значение в развитии мелодики приобретает начальный тон напева, так как в «музыкально-динамическом процессе» [Асафьев] он определяет ближайшее нисходящее направление мелодической линии, степень силы, обуславливая как зону своего доминирования, так и аккумулируя энергию для последующего развития.

В народно-песенном искусстве Балкарии и Карачая тон – «первоисток» движения (по Асафьеву), «вершина-источник» (по Мазелю), «головной тон» первичной линии (по Шенкеру) – выделяется большей временной, ритмической протяженностью или же неоднократным его повторением: прием, способствующий накоплению творческой силы и создающий необходимую звуковую сферу (нартские циклы «Къарашауай бла Гемуда» – «Карашауай и Гемуда»; «Дебет батыр», «младшие» нарты «Шырдан бла Жёнгер» – «Ширдан и Женгер»; архаические аграрные циклы «Эрирей», «Тепена»; круговые песни-пляски «Голлу», смеховые «Сандракъ», свадебные «Орайда»; историко-эпические и героико-эпические «Орус-япон урушда», «Хасаука», «Чюелды», «Жансохланы жыры» – «Песня о Жансоховых», «Къанукълары» – «Кануковы», «Дюгер Бадинаты, Малкъар Басияты» – «Дигорские владетели, балкарские князья»; лироэпические «Окъупну кюю» – «Кюй Якуба», «Мажир»; лирические «Айжаякъ» – «Луноликая», «Акътамакъ» – «Белощея», «Аны анасы мени суймейди» – «Ее мать меня не любит»; детские «Чюу-чюу-чюу ала, эки чычхан суу ала...» – «Чуй-чуй-чуй ала, две мышки воду несут» и др.).

«Отталкиваясь» в высоком регистре, напев в своем развитии может несколько превысить «первоисток» мелодическим опеванием, однако сам начальный тон не теряет функции «толчка» – поэтому возможна группировка вокруг «первоистока» смежных секундовых сопряжений как верхних, так и нижних, полутоновых или же

целотоновых. И далее, уже в последующем нисходящем развитии мелодики, отдельные ее попевки нередко возвращаются к «первоистоку», все еще не преодолевая атмосферу притяжения этого опорного тона (историко-эпические «Уллу Хож», героико-эпические «Гапалау», «Солтан-Хамид», лирические «Бир бирибизге ушайбыз» – «Мы друг на друга похожи», «Кел-кел, ариуум» – «Иди-иди, моя красавица», «Марал-бала» – «Лань-дитя» и др.).

Рельефность составляющих интонационных единиц может быть самой разнообразной, но в общем нисходящем разворачивании показательны квартовые трихорды ангемитонного ряда. Доминирование таких интонаций при известном лаконизме самого напева указывает на речитационную природу балкаро-карачаевского песенного мелоса. Все напевы развиваются диатонически: уменьшенные или увеличенные интервалы, в особенности тритон, полностью исключаются.

Нередок и такой тип нисходящего интонирования – «точкой отправления», устоем служит все тот же высокий тон, протяженный во времени или повторенный неоднократно, но сам напев начинается широким восходящим скачком к нему или к его верхнему описанию. Эмоциональное воздействие такого начала еще более значительно: к выразительности высокого, подчеркнутого запевалой начального яркого тона присоединяется напряженность широкого скачка. И обратное движение мелодии, заполнение пустых, очерченных скачком «звукостранств» [Асафьев] является естественным и закономерным, так как поначалу скачок к «вершине» и собственно «толчок» образуют напряжение, а дальнейшее нисхождение – постепенное успокоение и разрядку. Общий смысл такого движения – в эмоциональном уравновешивании выразительности скачка последующим сглаживанием его остроты, в медленном расходовании его энергии (квартовые скачки к «первоистоку»: историко-эпические «Ачей улу Ачемез»; героико-эпические «Атабий», «Таркъан», «Баракъ», «Бек-Болат», «Къайтукъ улу Сары-Асланбек» – «Сары-Асланбек Кайтукин»; архаические охотничьи «Апсаты»; лирические «Лячин» – «Сокол», «Узакъдан къарап таныйма» – «Издалека смотрю, узнаю», «Тарыгъуларым» – «Сетования мои», «Къатынлы жаш» – «Женатый парень» и др.; секстовые скачки к «первоистоку» – последующее разворачивание мелодической линии более активизированно, так как для

эмоционального уравнивания требуется гораздо большая фраза; героико-эпические «Къубадийлары» – «Кубатиевы», балкарский вариант «Бек-Болат»; лирические «Ич сёзюмю тыялмайма» – «Заветные слова не могу сдерживать»; историко-эпические «Ёлтюрюлгенлени жыры» – «Песня убитых», «Барасбийни жыры» – «Песня Барасбия» и др.).

Но возможны и другие, очень выразительные и более сложные способы «подхода» к первоистоку. Зачастую описанному выше широкому ходу предшествует мелодически развитая и довольно объемная попевка в противоположном скачку направлении; подобная прелюдия еще более усиливает контраст между ярким энергичным восходящим шагом и последующим плавным «соскальзыванием» (историко-эпические «Уруш заманында» – «Во время войны», «Уругъа къарагъыз» – «В ров загляните»; лирические «Скүймеклик письмо» – «Любовное письмо», «Дарман» – «Лекарство», «Бурмабут» (топоним), «Кертими айтаса» – «Правду ли говоришь» и др.); предшествующая скачку мелодическая интонация по своему высотному положению может не превышать «первоисток», а может весьма выразительно обрисовать весь диапазон последующей песни, включая и верхние опевания «первоистока», вводя слушателей в ладовый и эмоциональный строй всего произведения («Джанибекны жыры»).

Но примеры подобного рода не слишком часты в балкарско-карачаевском эпическом песнетворчестве, и такие исключения лишь ярче оттеняют общую закономерность, общий нисходящий тип мелодического рисунка.

Исходя из основного типа движения, может показаться, что напевы эпических песен не отличаются большим разнообразием. Напротив, они очень рельефны по мелодике и драматически разнообразны, напряженны по звучанию; прихотливый ритмический рисунок и индивидуальные интонационные обороты расцветчивают каждую песню только ей одной присущими красками. Своеобразная ладовая организация, яркая контрастность в сопоставлении регистров, подчеркнутая декламационность – все эти качества создают в совокупности в каждой отдельно взятой песне свой художественный образ, убедительный и цельный. Возможно, для человека, воспитанного в традициях иной музыкальной культуры, пес-

ни эти покажутся несколько однотипными и порой даже монотонными, но для каждого балкарца или карачаевца они – великая непреходящая ценность.

Нисходящий рисунок мелодической линии присущ большинству напевов балкарско-карачаевского фольклора, но это, однако, не означает, что нет песен иного плана; существуют напевы, построенные на «волнообразном» движении, в которых мелодия развивается плавно, поднимаясь и нисходя в диапазоне малых интервалов, примерно в одном регистре (архаические колыбельные песни, лирические «Параходла», круговая песня-пляска «Голлу»), но внутренняя логика движения музыкальной мысли постоянно вращается вокруг центра притяжения – «первоистока» («Голлу»). Встречаются постепенные и ступенчатые подходы к опорному «толчковому» тону, и напев, начинаясь в низком регистре, стремится вверх, постепенно «осваивая» верхние регистры, достигает своей вершины и уже оттуда изливается широкой мелодической волной. Но примеры подобного рода не слишком часты в собирательской практике и лишь ярче оттеняют общую закономерность, общий нисходящий тип мелодического рисунка.

Выше, рассматривая типы структур, а именно сольно-групповую структуру в стреттном сочетании вокальных партий, автор останавливался в основном на функции басового сопровождения «эжиу». Но роль сольного зачина запевалы в этом синтезе неизмеримо важнее – она двояка, так как, помимо того, что «эжиу» в этот временной отрезок настраивается в определенной для данной песни ладотональности, соло запевалы всегда несет квинт-эссенцию мелодики во всей ее совокупности, эмоциональный заряд, мобилизуя и направляя внимание и воображение аудитории на восприятие данного художественного образа.

У каждой песни свой мелодический, временной и поэтический объем сольного вступления, и протяженность зачина может варьироваться от одного-двух восклицаний до целого мелодического построения. Например, в песне Джанибека зачин соло – всего лишь призывное восклицание «Эй, маржа-ла!», состоящее из четырех слогов, но пяти звуков в объеме сексты, так как последний слог («ла») интонируется сказителем на выходе, образуя внутрислоговую попевку.

$\text{♩} = 62$ ОКУПНУ КЮЙЮ

Жыр башчы (запевала) $\frac{3}{8}$

Эжиу

Detailed description: This block contains the first musical score. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 62. The title 'ОКУПНУ КЮЙЮ' is written above the staff. Below the staff, the text 'Жыр башчы (запевала)' and the time signature '3/8' are present. The word 'Эжиу' is written below the first few notes. The melody consists of several eighth notes and rests.

$\text{♩} = 66$ ЖАНДАР

Жыр башчы (запевала)

Эжиу

Detailed description: This block contains the second musical score. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 66. The title 'ЖАНДАР' is written above the staff. Below the staff, the text 'Жыр башчы (запевала)' is present. The word 'Эжиу' is written below the first few notes. The melody consists of several eighth notes and rests.

$\text{♩} = 96$ ДЕБЕТ БАТЫР

Detailed description: This block contains the third musical score. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 96. The title 'ДЕБЕТ БАТЫР' is written above the staff. The melody consists of several eighth notes and rests.

$\text{♩} = 78$ ШЫРДАН БЛА ЖЕНГЕР

Жыр башчы (запевала)

Эжиу

Detailed description: This block contains the fourth musical score. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 78. The title 'ШЫРДАН БЛА ЖЕНГЕР' is written above the staff. Below the staff, the text 'Жыр башчы (запевала)' is present. The word 'Эжиу' is written below the first few notes. The melody consists of several eighth notes and rests.

В других песнях сольное вступление более развернуто мелодически: здесь запевала «представляет» аудитории героя песни, центральный образ. И очень интересно, что в отдельных циклах песен, записанных автором в различных регионах от различных исполнителей, эта своего рода «визитная карточка» героя или образа сформировалась в определенную ритмоинтонационную формулу, в основе которой лежит опевание тона — «первоисток» с дальнейшим плавным терцовым нисхождением ко второму, основному тону лада, в котором реализуется произведение (например, нартская «Къарашауай бла Гемуда», героико-историческая «Загъаштокъ улу Чепелле»).

$\text{♩} = 66$

ГАПАЛАУ

Жыр биличы (Алперинов)

Musical notation for the piece 'ГАПАЛАУ'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 66$. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 108$

СОЛТАН - ХАМИД

Жыр биличы (Алперинов)

Musical notation for the piece 'СОЛТАН - ХАМИД'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 108$. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 66$

УЛЛУ ХОЖ

Жыр биличы (Алперинов)

Musical notation for the piece 'УЛЛУ ХОЖ'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 66$. The key signature has one flat (B-flat).

$\text{♩} = 60$

КЪАРАШАУАЙ БЛА ГЕМУДА

Жыр биличы (Алперинов)

Musical notation for the piece 'КЪАРАШАУАЙ БЛА ГЕМУДА'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The key signature has one flat (B-flat).
Lyrics: | Къа-ра шау-ай, Ге му да М м |

Жыр биличы (Алперинов)

ЗАГЪАШТОКЪ УЛУ ЧЕПЕЛЛЕУ

Musical notation for the piece 'ЗАГЪАШТОКЪ УЛУ ЧЕПЕЛЛЕУ'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one flat (B-flat).
Lyrics: | За-штокъ улу че-пеллеу |

$\text{♩} = 84$

ТАТАРКЪАН (2)

Жыр биличы (Алперинов)

Musical notation for the piece 'ТАТАРКЪАН (2)'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The key signature has one flat (B-flat).
Lyrics: | Татаркъан |

$\text{♩} = 76$

КЪАНАМАТ

Жыр биличы (Алперинов)

Musical notation for the piece 'КЪАНАМАТ'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as $\text{♩} = 76$. The key signature has one flat (B-flat).
Lyrics: | Қанама |

В подавляющем большинстве случаев и жанров сольный зачин достигает большой мелодической развернутости и временной протяженности: запевала (и в мужской, и в женской традиции) исполняет соло первую тираду, стих мелострофы, т. е. относительно законченное по образно-эмоциональному содержанию музыкальное построение. И основная функция зачина, наряду с обрисовкой основного художественного образа, – дать музыкальный материал для строительства всего произведения в целом. Для наглядности представим проведение одной мелострофы шедевра балкаро-карачаевского фольклора «Гапалау».

Г А П А Л А У
(героико-эпическая)

Жыр таушы жангара!

Жары

В сольном зачине, до вступления «эжиу», содержится не просто какой-то свободный набор попевок и интонаций. Эта автономная песенная фраза – мелодический сгусток, эмбрион, основное тематическое зерно всего последующего развития песни. И действительно, весь дальнейший напев вырастает из зачина – при повторном проведении первоначальная музыкальная фраза тематически почти не изменяется, лишь сдвигается на секунду вниз, а ритмика вообще остается прежней ().

Из общего движения несколько выпадает начальная, восходящая к «первоистоку» интонация, но при ближайшем рассмотрении она – зеркальное отображение нисходящей попевки в объеме кварты, уже заложенной в основном тематическом зерне. Все это происходит пока в сфере основной ладотональности – *до* минорного наклонения, хотя появление в зачине тона *ре-бемоль* (верхнее опевание «первоистока») и окончание тирады на выразительном растягивании *соль* в отрыве от вокала «эжиу» может дать впечатление другой ладотональности.

Но вот мощно включилось сопровождение, и все стало на свои места. Мелодия напева, повторяя и развивая тематизм зачина, «соскальзывает» на секунду вниз, опять-таки поддерживаемая «эжиу», – и мы уже в иной ладотональной сфере, но ненадолго. Если при проведении зачина (А) мы были в одной ладотональности, при повторном варьировании (А₁) происходит тональный сдвиг, то третья вариация (А) звучит особенно ладово неустойчиво и напряженно, что еще более усугубляется появлением тона *ре-бемоль* в напеве; он появлялся и ранее, но функция его была совсем иная, нежели в коде; здесь же, по выражению Б. В. Асафьева, фригийская секунда – «максимум интонационного напряжения». И лишь с появлением тоники, поддержанной басовым сопровождением, происходит успокоение. Следует еще раз обратить внимание на неизменность ритмической структуры напева, данной еще в сольном зачине, а мелодика, основанная на тематизме сольного выступления, с каждым разом приобретает новую окраску благодаря ладовому переосмыслению и переинтонированию попевок. В основе же тематизма лежат три фразы, органично дополняющие одна другую, повторяясь каждая два раза, но уже в новом качестве, то есть структура напева такова:

$$A = a + v + c$$

$$A = v + v + c$$

$$A = a + v + c$$

При этом наиболее активную функцию в тематическом развитии мелострофы выполняет нисходящая выразительная интонация в объеме кварты (v).

На этом этапе исследование подходит к важному явлению, имеющему огромное значение для развития мелодики и общей структуры мелострофы (о вариацион-

ном изменении мелодического контура напева на уровне полноценного исполнения, о текучести некоторых элементов формы под воздействием своеобразной организации поэтического текста, декламационности, доли импровизационности см. ниже). Роль повторности в фольклоре Балкарии и Карачая велика, и не только потому, что это наиболее простой и вместе с тем доступный способ продолжить однажды удачно найденный или выбранный ряд звуков. Элемент повторности уже сам по себе обеспечивает в какой-то мере единство развития.

На основе изученного материала автор выделяет два основных типа повторности, принимающих активное участие в формировании мелодики и структуры мелострофы.

П е р в ы й – видоизменение тематического материала, данного в сольном зачине, на основе *секвентного* повторения. Это весьма точное воспроизведение логически завершенного целого мелодического построения на ином звуковысотном уровне. Характерно, что ритмические и внутренние интервальные соотношения повторяемого построения остаются в целом неизменными (впрочем, секвентность как прием развития мелодики является одним из наиболее действенных в истории музыки). Нередко довольно точное повторение в одной мелострофе отдельных музыкальных фраз, не говоря уже о кратких, характерных для данной песни, попевах. Более того, в позднейшем песнетворчестве уже встречаются напевы, в которых отдельные части мелострофы не секвентно, а точно повторяют друг друга, но вариантность воспринимается за счет ритмической формулы. Есть примеры напевов, сочетающих в себе как точное повторение фразы, так и секвентное.

В т о р о й (основной и наиболее характерный) прием видоизменения «запрограммированной» в зачине мелодики – *варьированное* повторение, причем не только на уровне отдельных попевок, фраз, но и вполне завершенных мелодических построений внутри данной мелострофы. В данном случае предполагается внутреннее изменение, обновление первоначального мелодического звена как на том же самом звуковысотном уровне с сохранением, однако, основного контура, так и перемещения варьированной мелодической фразы, попевки на другую высоту. Тут же рождается смешанный вид повторности – *вариационно-секвентный*.

Отметим, что принцип повторности имеет значение и для напева в целом, общей структуры песен в различных его разновидностях как на уровне отдельной мелодической строфы, так и всего произведения в целом, так как «для музыки ее временная природа (текучесть) делает повторение необходимым или, по крайней мере, очень желательным; звуковая же природа (связанные с ней свойства музыкального образа) делает, кроме того, повторение художественно возможным, эстетически приемлемым» [Путилов 1977: 11]. В балкарско-карачаевской народной песенности однозначно выделяются два основных типа повторности: видоизменение на основе секвентного повторения и повторность варьированная. И тот, и другой типы не только закрепляют выразительные черты уже звучавшего музыкального построения, но и играют конструктивную роль, способствуя членению формы, помогая понять логику развития и вникнуть в образно-содержательную суть произведения.

Автор сознательно оставляет пока в стороне явную ритмическую повторность, играющую важную роль в формировании и структуре большого числа песен. Анализируя же два основных интонационно-тематических типа повторности, следует отметить, что повторность, основанная на секвентном принципе, дает более прямолинейное развитие (песни-обращения к мифологическим покровителям; песни, приуроченные к трудовой деятельности; песни свадебного обряда и семейно-бытовые, детские); свободное же варьирование осуществляет развитие мелодии более сдержанно, постепенно, и такой прием более соответствует декламационному складу балкарско-карачаевской эпики.

Говоря о мелодике традиционного фольклорного наследия, нельзя обойти стороной один из значительных факторов музыкального становления, «имеющий подчас решающее значение для смысла музыкальной речи» [Рубцов 1975: 91], — мы имеем в виду *каданс*. Эти формы включительных интонационных оборотов в напевах довольно разнообразны, но все же в большом количестве песен удастся проследить становление определенных мелодических формул, причем как «промежуточных», завершающих сольный зачин, тираду запевалы, так и «конечных», замыкающих движение мелодической строфы. «Промежуточные» формы *кадансов*, предваряющие в форме вступления «эжиу», весьма текучи, но все же выделяют-

ся и определенные устойчивые интонации, путешествующие от песни к песне. Во-первых, это секундовая нисходящая скорбная попевка с возвращением на выдержанный тон, от которой «эжиу» строит свое начало. Во-вторых, это энергичная восходящая терцовая интонация, опевающая заключительный тон зачина.

БЛАТНЫ ЖЫРЫ

Но самое удивительное, что по своему смысловому значению «промежуточные» кадансы почти во всех случаях соответствуют поэтическому содержанию песни. Так, каданс первого рода звучит, как правило, в песнях с печальными, трагическими коллизиями, а «промежуточный» каданс второго – в песнях с упором на мужественность,

героико, оптимизм. Следовательно, в музыкально-художественном мышлении народа сложились определенные семантические связи между конкретными художественными образами (сферой образов) и их музыкальным воплощением. Эти чувства находят свое воплощение в определенной интонации.

Что касается «конечных», завершающих мелостроф кадансов, то наиболее отчетливо проявляется нисходящий ангемитонный квартовый триход от четвертой ступени к тонике лада:

ТОТУР
(эпическая, мифологическая)

ДЕБЕГ
(эпическая)

КЪОБАНЛАНЫ КЪОЙ БЕЛЕК
(героико-эпическая)

ХАСАУКА
(историко-эпическая)

АБДУЛ-КЕРИМ
(лирико-эпическая)

АКЪИЛМАКЪ
(лирическая)



В связи со сказанным уместно привести утверждение Б. В. Асафьева о том, что «традиции декламации и риторики вырабатывают... рельефы интонации, связанные с определенными эмоциональными ситуациями. Искони повторяемая либо в магической заклинательной формуле в культе, либо при выявлении одного и того же «эмоционального тонуса» в декламации поэтической, ораторской, театральной – постоянная ритмоинтонационная «высотность» могла обособиться от слова как совокупность... тонов и стать интервалом «музыкальным» [Асафьев 1957: 164]. Показательно, что подобные кадансы в русской народной песенности по характеру своего музыкального содержания определены профессором Ф. А. Рубцовым как «повествующие, утверждающие», и кадансы в балкаро-карачаевской песенности по типологии вполне соответствуют по своему смысловому значению данному определению.

Мелодика напевов эпических песен в той или иной мере декламационна. Характер этой декламационности определяется содержанием поэтического текста.

В древнейших нартских песнях, исполняемых скажителем как «дела давно минувших дней», мы не встре-

тим взволнованной декламации и возвышенной патетики. Это спокойное, неторопливо развертываемое «былинное» повествование, размеренное и величественное.

Совершенно иная картина наблюдается во время исполнения песен историко-героических, и в особенности песен-күй. Здесь певец *сопереживает* событиям и действиям, о которых поет, — отсюда и подчеркнутая декламационность, и яркая выразительность, и взволнованная манера исполнения, и совершенно особенное эмоциональное воздействие на аудиторию. Все эти качества определяются не только особым строением мелодики и немало важным значением своеобразной импровизационности поэтических текстов, но и преобладанием свободной ритмической акцентировки. Тут мы подошли к одному из важнейших компонентов формы эпических песен — ритму.

3. Ритмика и ладовая организация

Выше рассматривались вопросы балкаро-карачаевского народно-песенного стихосложения и тезис о первичности музыкальной формы мелострофы, определяющий структуру строфы поэтической. Показательно, что зачастую текст вне напева теряет свою целостность, приобретая его вновь лишь при вокальном интонировании, и ритмика определяется декламационно-речитативным характером мелодической линии. Нередкое несоответствие друг другу неравнослоговых поэтических строк не вызывает изменений в музыкальной форме мелострофы, ее архитектоника остается почти неизменной в результате варьирования ритмики внутри самой мелострофы. И так как в напеве на каждый слог поэтического текста приходится один музыкальный тон, то текстовая неравнослоговость нивелируется либо дроблением соответствующей музыкальной доли на ряд более мелких длительностей, либо заполнением ритмико-интонационных пустот в соответствующем пункте мелострофы асемантическими восклицаниями и возгласами (характерными и для песнетворчества других народов Северного Кавказа): «эй», «ойра», «орайда» и т. п. Внутрислоговый распев гласной — явление не характерное, слияние же двух смежных гласных в один звук (элизия) вполне допустимо (например, вместо «Тейри ашхы» — «Тейр'ашхы», «Гемуда алаша» — «Гемуд'алаша» и т. п.).

Здесь необходимо сказать о музыкальной форме, в которой реализуется балкаро-карачаевская песенная лирика. Это форма строфовая, тирады (мелострофы) которой объединяются интонационно-ритмическим родством. Причем каждое проведение песенной мелострофы включает, как правило, два – реже три – стиха поэтического текста. Форма вытекает в конечном счете из импровизационной природы народного варьирования, осуществляемого в едином и неразделимом творчески-исполнительском процессе. Отдельно тексты эпических песен производят впечатление импровизации, что называется, «с листа» («Дебет-батыр», «Къарашауай», «Къарабий бла Сарыбий» и др.), и вроде бы лишены признаков ритмической организации. Но в сочетании с напевом сразу же образуется определенная форма.

Ритмика в таких песнях определяется декламационно-речитативным характером мелодической линии, а нередкое несоответствие друг другу поэтических строк не вызывает особых изменений в музыкальной форме мелострофы – сам контур напева остается почти неизменным за счет варьирования ритмики внутри этой формы. Ведь на каждый слог поэтического текста в эпических песнях приходится один тон мелодии, а если строка текста по своему объему превышает предыдущую строку, в напеве соответствующая музыкальная доля дробится на ряд мелких длительностей, а разросшаяся поэтическая строка плотно входит в определенную ей музыкальную фразу.

КЪ А Р А Ш А У А Й
(нартская)

1. Къа - ра - шау - ай, Га - му - го - ад - ша.

2. Да - мир - ва.

3. Сан - ку - ши - зия - эт - си - а, ман - пт - дынь - э - тар - ма.

В случае же, когда последующая поэтическая строка несет значительно более узкий слоговый состав, нежели предыдущая, во избежание звуковых пустот некоторые

звуки в мелодии на более лаконичный текст более протяженны по звучанию, либо жырчы, внутренне понимая необходимость мелодической и ритмической константы напева, заполняет соответствующие ритмоинтонационные пустоты эмоциональными несмыслонесущими возгласами.

Приведенный анализ дает представление о том, что в песнях с неравнослоговой структурой стиха ритмика играет огромную роль, организуя движение внутри мелострофы и сохраняя почти неизменной архитектонику и мелодический контур напева. Склад текста зачастую, в силу силлабики языка, не имеет определенной метрики, не укладывается в конкретную систему ударности, и разделение текста на песенные мелострофы возможно лишь в его сочетании с напевом, с ритмикой мелострофы; отсутствие внутренней речевой пульсации текста восполняется ритмической пульсацией напева.

Такая своеобразная и тесная взаимосвязь мелодики с речевым интонированием обусловила закономерное взаимовлияние: ритмический склад напева развивается вне зависимости от метра – наряду с однородным двух-, трех- и четырехдольным часто использование пяти-, семидольных, а также переменных размеров с очень изменчивой группировкой от мелострофы к мелострофе. С одной стороны, следуют частые метрические смены внутри данной мелострофы (такой тип метрической вариантности чрезвычайно распространен):

А і а ж у р т у р у ш н у
(сур'яліччэская, 008)

♩ = 104

00_0_000_000_000_00_00_000_00_00_000_00_00_000_00

С другой стороны, изменение размера наблюдается уже при следующем проведении с другим текстом – четырехдольный размер сменяется пятидольным, акцентированный ранее тон становится безударным, ритмический рисунок ведущего интонационного звена изменяется таким образом, что звуки, ранее бывшие на сильной доле, смещены на слабую и наоборот – этим создается ощущение смены метра.

И Б А Р А Б И Я Д Л И С А Р А Б И Я
 (гармоническая)

20. И Б А Р А Б И Я Д Л И С А Р А Б И Я
 И Б А Р А Б И Я Д Л И С А Р А Б И Я

Употребление синкоп, триолей в ритмике – явление, широко распространенное в песнях как простого, так и сложного метроритмического склада. Функциональная роль прихотливой ритмики, помимо организации музыкально-поэтического движения формы, заключается и в обогащении красочной палитры напева, выражающейся в резкой смене ритмических фигур и создании яркого контраста между отдельными музыкальными фразами, что соответствует декламационной природе напева:

А З Н А У Р
 (дирижеская)

20. А З Н А У Р
 А З Н А У Р

Более того, такой прием ритмического контраста создает контраст динамический – резкое введение после крупных длительностей потока мелких пульсирующих ритмов, причем неравнодлительных, без остановки и растягивания первоначального темпа, придает всему развертыванию новые силы, новую энергию, новый импульс к дальнейшему развитию.

О К Ъ П Н У К Я Я
 (дирижеская)

20. О К Ъ П Н У К Я Я
 О К Ъ П Н У К Я Я

Но импровизационность, широкая вариантность метроритмики в песнях, приближающихся к современности, постепенно вытесняются, и напевы приобретают известную четкость строфического и ритмического рисунка — здесь несомненна роль становления народного и профессионального поэтического рифмованного стихосложения, где устанавливается равнослоговость словесных строф, а поэтический текст делится на четкие и в большинстве случаев равные группы стихов. Разумеется, здесь небольшой простор для широкого варьирования ритмической стороны напева, хотя жырчы умудряются вносить разнообразие в четкую ритмику таких песен путем огласовок некоторых звуков, дробления тона и образования внутрислоговой попевки смещением музыкальных акцентов, более «острым» интонированием.

Очень значительна роль ритмической повторности, причем как отдельного ритмического звена, так и отдельных попевок и целых музыкальных фраз. Примечательно, что в песнях архаических, нартских данное явление не проявляется столь активно, как в песнях более позднего периода, в которых очень отчетливо видна формирующая роль ритмической повторности в развитии мелострофы: например, мелодика «Гапалау» или «Уруш заманында» целиком основана на повторении ритмического рисунка сольного зачина.

$\text{♩} = 78$.

УРУШ ЗАМАНЫНДА

The image shows two staves of musical notation for the piece 'УРУШ ЗАМАНЫНДА'. The tempo is marked as quarter note = 78. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes beamed together. There are small numbers 1, 2, 3, and 4 below the staves, possibly indicating measures or groups of notes.

ГАПАЛАУ

$\frac{4+3}{4}$

The image shows a rhythmic pattern for 'ГАПАЛАУ' with a time signature of 4+3/4. It consists of two groups of notes: the first group has four notes with a slur over them, and the second group has three notes with a slur over them. There are also some individual notes and a bar line.

То же самое можно сказать о целых мелострофах большого ряда песен, об отдельных развернутых построениях внутри самой мелострофы, не говоря уже о ритмической

повторности отдельных интонаций и попевок, ритм которых становится пульсом всего развития напева.

«Татаркъан»

«Аскерчины жыры»

«Сукан тарында»

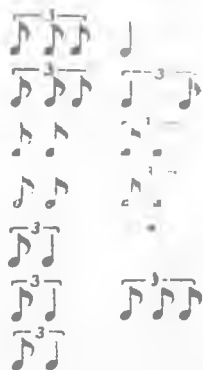
«Баракъ»

«Къобанланы къюй белек»

«Ёлтюрюлгенлени жыры»

«Абдул-Керим»

и многие другие



И последнее. Говоря о ритмике балкаро-карачаевских эпических песен, следует отметить, что во многих напевах начальные звуки зачина сформировались в определенные ритмоинтонационные формулы, различающиеся по своему функциональному назначению, т. е. в первом случае это скачок к временно-протяженному тону – первоистоку, а во втором – скачок к верхнему опеванию этого одного из основных опорных тонов лада (вспомним мысль Асафьева, что декламация вырабатывает музыкальную интонацию).



Выше уже затрагивались некоторые вопросы ладового склада балкаро-карачаевских песен, что вполне закономерно, ибо исследовать песню вне единства основных ее формообразующих компонентов крайне сложно, да и вряд ли нужно.

А напевы большинства балкаро-карачаевских народных песен строго диатоничны (хроматические изменения отдельных тонов – явление не типичное) и построены в натуральных ладах мажорного и минорного накло-

нения. И если в напевах, реализованных в моноподическом типе музыкальной структуры (как и в унисонном многоголосном), ладовая система прозрачна, то песни в сольно-групповой форме следует анализировать по ладовой организации лишь с учетом сочетания «жыр башчы» – «эжиу». Действительно, основываясь лишь на интонационной структуре партии запевалы, близкой по характеру к речитативной декламационности, можно обнаружить и различного рода переменность, и значительную ладовую неустойчивость, и тональные сдвиги – все элементы лада, заключенные в мелодии, в процессе развития напева меняют свою функцию. Вступление же «эжиу» дает четкий ладовый настрой.

В напеве все тоны играют определенную роль, зачастую переосмысливаясь и изменяя свое назначение, но все же со всей определенностью в каждом напеве можно выделить две основные ладовые опоры, между которыми образуется лад данной песни. Во-первых, значение опоры, устоя приобретает начальный тон – первоисток, дающий толчок всему последующему развитию напева; логически он утверждён как длительным динамическим временным интонированием, так и неоднократным ритмическим повторением, закрепляющим устой в сознании. На протяжении всего зачина первоисток, воспринимаемый как ладовая опора, собирает вокруг себя все интонационное движение, обуславливает тяготение близлежащих тонов к себе. Примечательно, что при последующем «освоении» нижних регистров, особенно в конце зачина (в «промежуточном» кадансе), вырисовывается другая, «промежуточная» опора. Важно, что данный тон как мелодический звук мог появляться и ранее в развитии зачина, но имел совершенно другое ладовое значение, нежели перед вступлением «эжиу», которое начинает звучать на кварту или квинту (чаще всего) ниже этого «промежуточного» устоя (своеобразная кварто-квинтовая взаимосвязь) и в большинстве случаев сразу дает тонику, основной устой всей мелострофы (вступление «эжиу» на VII натуральной ступени лада воспринимается ладово, как своеобразная доминанта к основной ладотональности: оппозиция I и VII ступеней в кавказской музыке вообще явление характерное, дающее тональный контраст на близком расстоянии).


Дальнейшее интонирование, в котором могут участвовать и уже знакомые тоны, но имеющие в своем новом качестве совершенно новую ладовую окраску и функ-

цию, постепенно завершается «соскальзыванием» к крайнему нижнему рубежу, и тон, завершающий все развитие, приобретает функцию основного, конечного устоя — он также выделен ритмически, но его значение как опоры еще более утверждается басом-сопровождением, который в своем движении неизменно приводит к завершающему напев тону. В этом — тождество ладового значения заключительных тонов всего комплекса мелострофы (напев + «эжиу»).


Итак, лад в песнях, реализуемых в данной специфической сольно-групповой структуре, образуется между двумя основными устоями — верхним и нижним, функции которых в данном ладу различны: верхний устой, дающий толчок мелодическому движению и собирающий на некоторое время вокруг себя это движение, несет все же некую начальную подчиненную функцию по отношению к устою нижнему, который совместно с «эжиу» завершает мелострофу и является тоникой лада; особенно ярко эта взаимосвязь и неравнозначность ладовых опор проявляется в случаях, когда оба устоя отстоят друг от друга на октаву, но выполняют различные функции («доминанта — тоника»). Отсюда вывод: лады традиционных балкаро-карачаевских песен неоктавной структуры, монотоникальные.

Очень часто в напевах эпических песен встречается понижение II ступени основной ладотональности, но «фригийская» окраска тона возникает подчас лишь в самом конце мелострофы, перед нижней ладовой опорой — тоникой, еще более усиливая тяготение мелодической линии к устою. В этом отношении показательно высказывание Б. В. Асафьева о том, что «еще в средневековой музыке перед устоем, перед замыкающим движение тоном (или комплексом тонов) слух стремился сосредоточить максимум интонационного напряжения, максимум неравновесия и неустойчивости...» [Асафьев 1971: 75—76]. Исходя из этой же посылки, в балкаро-карачаевских эпических песнях «фригийская секунда» отличается или временной протяженностью, или же ритмическим выделением и подчеркиванием.

♩=66 ГАЛАЛАУ



♩=66 ЖАНСОХЛАНЫ ЖЫРЛАРЫ



4. Общие закономерности

Музыкальная стилистика балкаро-карачаевской народной песенности, включающей жанры живые и обусловленные внутренней динамикой, вобрала к сегодняшнему дню наиболее характерные черты и особенности от истоков обрядово-приуроченной архаики и традиционного эпоса до средств выразительности и экспрессии лирических циклов, важнейшими из которых являются напевная декламационность с элементами речитации, размеренная (особенно в эпике) повторность основной, характерной для данного напева, ритмоинтонационной формулы-ячейки. Особая исключительность показательна для песенно-сказовых повествований традиционного эпоса «Нарты». Известно, что в эпической практике различных народов существует феномен «приспособляемости» эпического напева к разнообразной тематике, и зачастую «каждый сказитель имеет один или несколько (обычно не более двух-трех) напевов, с которыми он исполняет любые сказания эпоса» [Сказания... 1969: 457]. Иными словами, существующий «излюбленный обиходный напев, в котором он исполняет стихотворные строфы различных эпических сказаний» [Атланова 1977: 37], является универсальным для той или иной фольклорной эпической традиции. Для балкаро-карачаевского же песенного нартского эпоса отличительной чертой музыкального стиля является семантическая закрепленность определенных напевов за определенными циклами, связанными с определенными героями эпоса. И «лишенные достаточных оснований утверждения... о существовании для каждого из героев эпоса специальных напевов» [Сказания... 1969: 461], например, в фольклоре Осетии, на материале Балкарии и Карачая обретают значение научно зафиксированного факта. Особенно важно, что семантическая закрепленность напева за определенным эпическим циклом (или героем) является не только на уровне единичного полевого исполнения отдельными сказителями разных по мелодике песен о разных событиях и героях, но и, что еще существеннее, при аналитическом сопоставлении вариантов песен об одном герое эпоса в различных сказительских интерпретациях, отдаленных пространством и временем и не связанных одним напевом (естественно, отмеченным индивидуальностью того или иного сказителя). Причем данная за-

крепленность напева в эпосе Балкарии и Карачая еще более утверждена специфическими, характерными именно для данного нартского цикла песен музыкальными структурными типами, о которых шла речь выше.

Так, для песенных циклов о «старших» нартских героях (Дебет, Сатанай, Сосурук, Ерюзбек) в основном характерна реализация напевов в монодическом типе интонирования. И лишь в части песен о герое Ерюзбеке начинает появляться сольно-групповая структура, в которой вокал запевалы и сопровождение звучат антифоном. Именно эта музыкальная структура стала типичной для цикла песен о нарте Алаугане, о нарте Созуке, о Тюклесхане и Ачемезе, но в последующем цикле о герое Карашауае представлена лишь эпизодически, так как большинство песен цикла о Карашауае и его боевом коне Гемуде реализовано уже в музыкальной структуре более высокого порядка — сольно-групповой в стреттном сочетании вокала запевалы и эжиу. Примечательно, что песня из цикла «младших» нартвов («Шырдан и Жерден») продолжает эту традицию, но по музыкальному языку и основным средствам выразительности типологически приближается уже к музыкальной стилистике историко-героического песнетворчества.

Но как бы ни были важны сами по себе структурные типы изложения, главной остается мелодика песенных циклов, напев, закрепленный за определенным действующим лицом или событием. Так, мелодическим инвариантом песен нартского цикла о Карашауае является довольно развернутая ритмоинтонационная формула:



Основой лада в этой песне является скрещивание «сцепление» ангемитонного квинтового ряда и диатонического квартового с общим устоем у нижнего рубежа ангемитонного.



Но внутри самих песенных нартских циклов динамика напева-«инварианта» далеко не однородна: так, в

отдельных песнях определенного цикла («Дебет», «Сата-най») архитектура напева как в мелодическом, так и в метроритмическом смысле действительно является инвариантом, т. е. при повторном и последующих проведениях напева с иным текстом (следующая мелострофа) в его мелодико-ритмической структуре не возникает особых изменений, вариационных отклонений, или же они весьма единичны и условны и не затрагивают фундаментальных музыкальных характеристик данного напева. Подобные напевы структурно и логически завершены, лаконичны, однострочны или строфичны, и форма эпических песен выступает как многократное повторение напева-мелострофы с разным текстом.

Но в отдельных циклах («Сосурукъ», «Алауган», «Ачез») из «циклических» напевы-«инварианты» в процессе развертывания обнаруживают тенденцию не только к варьированию ритмики и отдельных звуковысотных показателей внутри одной мелострофы, оставаясь инвариантом на уровне лада. Значительную степень изменения претерпевает интонационно-мелодический склад, нередко варьируется интервальный состав, элементы первоначального проведения напева получают большую или меньшую степень развития, но все это – на общей тематической и ладовой основе, опорой которой является характерная ритмоинтонационная формула, реализуемая в различных звуковысотных и метроритмических сопоставлениях, что производит впечатление свободного развертывания, и форма в конечном счете вытекает из импровизационной природы народного варьирования.

Из изложенного может возникнуть впечатление некоторой статичности и однообразия в развертывании того или иного эпического песенного повествования. Несмотря на квазиимпровизационность, произведение, храня отпечаток породившей его собственно импровизации, обладает и образной логикой, и конструктивной закономерностью, и каждый певец-сказитель, неукоснительно следуя традиции, всегда имеет возможность для развития скрытых элементов музыкальной мысли, внося в традиционный мелос отпечаток своей индивидуальности. Это может быть и акцентирование, и подчеркивание концовки мелостроф различными по продолжительности ферматами, и своеобразное тембральное окрашивание элементов мелодики, и оригинальные приемы глиссандирования, и умелое использование динамических оттен-

ков в кульминационные моменты повествования, особенно подчеркивающие патетику происходящего.

Общие музыкальные характеристики балкаро-карачаевского народно-песенного языка определяются автором в следующих показателях:

– основы мелодической линии определяются и коренятся в динамических свойствах регистровых подъемов и спадов (глубокая связь с речевым интонированием), и основным принципом направленности мелодики является нисходящее движение. Ведущим принципом организации напева, построенного в диатонических октавных, септимовых и секстовых ладах, является характерная ритмоинтонационная формула (ангемитонный квинтовый ряд из четырех звуков, образующих малую терцию и две большие секунды с устоем у нижнего рубежа малой терции), «скрещенная» зачастую в амбигуе этих ладов с квартовым или квинтовым диатоническим ладом – доминирование данных интонаций при известном лаконизме напева, развивающегося строго диатонически, указывает на речитационный генезис мелоса. Основной устой располагается, как правило, у нижнего рубежа диатонического ряда, что указывает на монотональность ладовой структуры;

– ритмика весьма причудлива и разнообразна вследствие указанных причин, но аналитически удастся выделить в каждом цикле конкретные ритмоформулы, характерные для данного цикла. Так, для нартских циклов показательно движение активными ровными длительностями (что характерно и для русского песенного эпоса, т. е. «наличие постоянного повествовательного пульса, одномерного, не допускающего ненормативных стяжений метрического времени» [*Былины...* 1981: 27]). Для жанров эпических, лироэпических произведений, лирических наиболее показательным является ритмическое последование – триоль и последующая единица, равная по времени триоли;

– формы кадансов многообразны, но наиболее отчетлив один вид – ангемитонный квинтовый (квартовый) ряд из малой терции и секунд с устоем у нижнего крайнего рубежа терции;

– одним из первостепенных формообразующих стимулов в развитии напева и общей структуры песен вообще является принцип повторности в различных его вариантах (секвентная повторность, варьированная повторность, ритмическая повторность) как на уровне отдельной мелострофы, так и всего напева.

Заключение

Подводя общие итоги, еще раз отметим, что эпические песни являются одной из характернейших и важнейших областей в музыкальной культуре балкарского и карачаевского народов; это непреходящая эстетическая ценность, символ мужества и героизма, могучий фактор для развития национальной музыки вообще — и народной, и профессиональной. Эта форма народно-музыкального исполнительства оказывала и оказывает глубокое влияние и на создание новых песен в русле историко-героических, и на возникновение новых произведений в других песенных жанрах балкаро-карачаевского фольклора. Особый вопрос — народно-песенное творчество и зарождение национальной композиторской школы; и естественно обращение балкарских композиторов к своей истории, героическому дыханию прошлых веков, сказаниям седой древности, и как результат — углубленный, пытливый интерес к музыкальным формам, отразившим и воплотившим многовековую историю народа, его становление, развитие общественных отношений, основные этапы освободительной борьбы, жизнь в обществе.

Значительные результаты для северокавказского этномузыкознания может дать сравнительно-типологический анализ балкаро-карачаевских песен с образцами народного песнетворчества соседней Кабарды, Осетии, причем песен на один и тот же сюжет. Исследование обнаруживает, помимо общей тематики, заметное родство интонационного контура (при всей разности национальных языков, обуславливающих ритмику напева), что наглядно иллюстрирует общность во многих чертах не только культурного, но и музыкально-образного мира (естественно, немаловажную роль сыграло и определенное взаимовлияние и взаимопроникновение песенных культур и форм). К примеру, в двух напевах — осетинском о Есе Канукове и балкарском о Сары-Асланбеке Кайтукине, повествующих об одном и том же событии (нападение кабардинского феодала на осетинский аул), налицо не только общность мелодизма, но и идентичный «промежуточный» каданс, а каданс «конечный» в осетинской версии вообще соответствует наиболее распространенной завершающей интонационной формуле (нисходящий трихорд к тонике лада) в песнетворчестве Балкарии и Карачая (осетинская песня дана в изложении К. Г. Цхурба-

евой без басового сопровождения и для удобства сравнения транспонирована на большую секунду вниз. Отсутствие в записи песни о Есе Канукове баса лишает возможности проследить линию «эжиу»).

Песня

Абаева

Балкарская

№ 78

The image shows a musical score for a song. It consists of several systems of staves. Each system includes a vocal line labeled 'Осет.' (Ossetian) and a bass line labeled 'Бас.' (Bass). The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The score is presented in a clear, legible format, with the vocal and bass parts clearly distinguished.

Остается только сказать, что до наших дней не дожили многие интересные образцы эпического песенного творчества (а может быть, они и живут в народе, и выявить их — задача будущих экспедиций). Как много мог бы дать сравнительный анализ утраченных предвоенных фонограмм, нотных записей Султан-Бека Абаева и песен, бытующих ныне, балкаро-карачаевской и вообще северокавказской фольклористике. Очень ценным документом, как отмечалось, являются нотные записи С. И. Танеева, но если

учесть, что среди двадцати записанных им песен были и кабардинские, то на долю балкарской фольклористики остается не так уж много. Впрочем, среди этих нотных образцов есть песня о Кубадиевых (бытует также и в Осетии и поэтому причисляется К. Г. Цхурбаевой к осетинским: еще один наглядный пример взаимопроникновения культур), но и она, как и все песенные напевы, исполнялась Танееву Исмаилом Урусбиевым на кобuze с большой долей импровизационности и отклонениями от основного напева (хотя кто может поручиться за «инвариантность» существующего ныне напева?). Так или иначе, сравнение этих двух напевов, разделенных по времени записи на целый век, представляет интерес, хотя и трудно сравнивать песню и ее инструментальное воплощение (запись С. В. Танеева транспонирована на малую терцию вниз).

$\text{♩} = 68$ **КЪУБАДИЙЛАРЫ**
Жанс Башчы (запевала)

Къу ба дийге уа бир у даи маид, туу маид, он
 Эмиу туу амаи

ПЕСНЯ КУБАТИЕВА (Зап. С. И. Танеева)

Жанс Башчы, то е-даи, маид - га ма-даи он зап-маид.

Еще один пример: балкарская эпическая песня «Бекмырзала Къайсынла» и пример № 3 из записей С. И. Танеева под названием «Майзала-Кайсалар».

$\text{♩} = 72$

Жыр башчы (запевала)

БЕКМЫРЗАЛА, КЪАИСЫНЛА

1 Ои, не з те иия д айан си Ам да баи ну кес пар те да «ве ла си»

Этту

5-3-2/4

МАЙЗАЛАР-КАЙСАЛАР (Зап СИ Танеева)

Ква-ра-тон, ква-ды Га(ы)-рет де тем, Ои, бе аз си.

5-3/4

Ои, жа о-

5-3/4

Идентичность напевов не вызывает сомнений, и при всей импровизационности инструментального исполнения основные элементы формы остались устойчивыми, особенно кадансы (и «промежуточные», и «конечные»). Что же касается хорового сопровождения, исполнявшегося композитору в 1885 году (ремарка С. И. Танеева: «Все твердо знают нижний голос») [*Памяти...* 1947: 201], то в современном бытовании партия «эжиу» в данной песне вообще не претерпела никаких изменений.

Песенная эпика Балкарии и Карачая – выдающееся культурное наследие – находится лишь в начальной стадии своего научного осмысления, поэтому наша работа не может претендовать на всеобъемлющее и окончательное освещение всех проблем ее важнейшей и неотъемлемой части – музыки. И дальнейшее системное исследование эпического музыкального наследия в русле общекавказского этномузыкального призвано еще полнее раскрыть неповторимые красоты этого величественного памятника человеческого гения.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абаев В. И.* Нартский эпос // Известия СОНИИ. Вып. 1. Т. 10. Дзауджикау, 1945.
- Абаев В. И.* Нартский эпос осетин. Цхинвали, 1982.
- Абаев В. И.* Осетинский язык и фольклор. М.; Л., 1949.
- Абаев Мисост, Азаматов К. Г., Хутуев Х. И.* Балкария: Исторический очерк. Нальчик, 1980.
- Аджиев А. М.* Героико-исторические песни кумыков. Махачкала, 1971.
- Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик, 1974.
- Актуальные вопросы кабардино-балкарской фольклористики и литературоведения. Нальчик, 1986.
- Алейников М.* Карачаевские сказания // СМОМПК. Тифлис, 1983. Вып. 3.
- Алексеев И. А.* Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980.
- Алексеева Е. П.* Карачаевцы и балкарцы – древние народы Кавказа. Черкесск, 1963.
- Алексеева Е. П.* Древняя и средневековая история Карачаево-Черкесии. М., 1971.
- Алиева А. И.* Адыгский нартский эпос. М.; Нальчик, 1969.
- Артамонов М. И.* История хазар. Л., 1962.
- Аппаев Х. З., Пиппинис В. Ф.* Место историко-героических песен в балкарском фольклоре // Уч. зап. КБНИИ. Сер. 18. Филологическая. Нальчик, 1961.
- Асанов Ю. Н.* Каншобий и Гошаях. Нальчик, 1996.
- Асафьев Б. В.* Избранные труды. М., 1957. Т. 5.
- Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. Кн. 1 и 2.
- Астафьева Л. А.* Эстетические функции символики в народных лирических песнях // Проблемы фольклора. М., 1975.
- Астахова А. М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
- Атланова Л.* О башкирских эпических напевах // Башкирский народный эпос. М., 1977.
- Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963.
- Аутлева С. Ш.* Адыгские историко-героические песни XVI–XIX вв. Нальчик, 1973.
- Ахлаков А. А.* Героико-исторические песни аварцев. Махачкала, 1968.
- Ахлаков А. А.* Исторические песни народов Дагестана и Северного Кавказа. М., 1981.
- Ахметова М. М.* Традиции казахской песенной культуры. Алма-Ата, 1984.
- Ашхотов Б. Г.* Гъыбзэ – особая форма адыгского фольклора // Вопросы кавказской филологии и истории. Нальчик, 1994. Вып. 2.

- Ашхотов Б. Г.* Песня-плач в адыгском фольклоре (к вопросу классификации жанров) // Культура Северо-Кавказского региона: наследие и современные проблемы. Черкесск, 1996.
- Ашхотов Б. Г.* Некоторые средства поэтической выразительности в адыгских гъыбзах и их формообразующая роль // Проблемы развития государственных языков КБР. Нальчик, 1996.
- Ашхотов Б. Г.* О некоторых принципах морфологии адыгского народного многоголосия // Народно-певческая культура: Региональные традиции, проблемы изучения, пути развития. Тамбов, 2002.
- Балакирев М. А.* Воспоминания и письма. Л., 1962.
- Балкарская народная лирика. Нальчик, 1959.
- Беляев В.* По поводу записей музыки кавказских горцев С. И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева. М.; Л., 1947.
- Блаева Т. А.* Ежью – особая форма группового пения адыгов // Мир культуры. Нальчик, 1990. Вып. 2.
- Бонч-Бруевич В. Д.* Воспоминания о Ленине. М., 1969.
- Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М., 1981.
- Ваганов Я. С.* Чечено-ингушские эпические песни. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Махачкала, 1968.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Виноградов В. С.* Киргизский народный речитатив. Вопросы музыкознания. М., 1955. Вып. 2.
- Вирсаладзе Е. Б.* Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976.
- Волкова Н. Г.* Этнонимы и племенные названия Северного Кавказа. М., 1973.
- Волкова Н. Г.* Этнический состав населения Северного Кавказа в XVIII – начале XIX в. М., 1974.
- Гадагатль А. А.* Героический эпос «Нарты» и его генезис. Краснодар, 1957.
- Гасанов Г. А.* Кумыкские иыры и сарыны. М., 1956.
- Гацак В. М.* Восточно-романский героический эпос. М., 1967.
- Гиппиус Е. В.* Текстологические исследования // М. Балакирев. Русские народные песни. М., 1957.
- Горький А. М.* Собр. соч. в 30 т. М., 1953. Т. 27.
- Горький А. М.* О литературе. М., 1980.
- Грубер Р. И.* Всеобщая история музыки. М., 1960.
- Гусев В. Е.* Проблемы фольклора в истории-эстетики. М.; Л., 1953.
- Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. М., 1967.
- Гутов А. М.* Архаические мотивы в героико-историческом эпосе // Вопросы кавказской филологии и истории. Нальчик, 1994. Вып. 2.
- Давыдов И. В.* Певцы мужества и братства. Нальчик, 1972.
- Дагестанские народные песни / Общая ред. Г. Гасанова. М., 1959.
- Далгат У. Б.* Героический эпос чеченцев и ингушей. М., 1972.

Далгат У. Б. Фольклор и литература народов Дагестана. М., 1962.

Дауров А. Музыкальная культура народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1974.

Дебет Златоликий и его друзья: Карачаево-балкарский нартский эпос. Нальчик, 1973.

Документы по истории Балкарии 40–90-х гг. XIX в. / Сост. Е. О. Крикунова. Нальчик, 1959.

Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М., 1976.

Дюмезиль Ж. Скифы и нарты. М., 1990.

Егорова Л. П. Изучение фольклора народов Карачаево-Черкесии. Ставрополь, 1964.

Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алмата, 1966.

Жирмунский В. М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М.; Л., 1962.

Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос. Л., 1974.

Жордания И. М. Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Тбилиси, 1989.

Земцовский И. И. Народная музыка // МЭ. М., 1976. Т. 3.

Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Л., 1967.

Земцовский И. И. Лирика как феномен // Песенная лирика устной традиции. СПб., 1994.

Иванюков Н. И., Ковалевский М. М. У подошвы Эльбруса // Вестник Европы. СПб., 1886. Кн. 1–2.

Из истории феодальной Кабарды и Балкарии. Нальчик, 1980.

Из кабардинской народной лирики. Нальчик, 1958.

Иконников А. А. Художник наших дней. М., 1966.

Интернационализм и атеизм в литературе и фольклоре чеченцев и ингушей. Грозный, 1979.

История Кабардино-Балкарской АССР с древнейших времен до наших дней. М., 1967. Т. 1.

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

Карачаевцы: Историко-этнографический очерк. Черкесск, 1978.

Карачаево-балкарский фольклор. Нальчик, 1983.

Ковач К. В. Песни кодорских абхазцев. Сухуми, 1930.

Коков Дж., Шахмурзаев С. О. Балкарский топонимический словарь. Нальчик: Эльбрус, 1970.

Корзун В. Б. Фольклор горских народов Северного Кавказа. Грозный, 1966.

Криничная Н. А. Народные исторические песни начала XVIII века. Л., 1974.

Кулиев К. Так растет и дерево. М., 1975.

Кунанбаева А. Б. Современная казахская эпическая традиция и некоторые проблемы ее изучения // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов. Л., 1979.

Культура и быт народов Северного Кавказа. М., 1968.

Къарачай халкъ джырла. М., 1969.

- Къумукъланы йыр хазнасы. Махачкала, 1959.
- Лавров Л. И. Историко-этнографические очерки Кавказа. Л., 1978.
- Лавров Л. И. Карачай и Балкария до 30-х годов XIX в. // КЭС. 4. М., 1969.
- Лайпанов Х. О. К истории карачаевцев и балкарцев. Черкесск, 1957.
- Лайпанов Х. О. К истории переселения горцев Северного Кавказа в Турцию // Труды КЧНИИ. Сер. Историческая. Ставрополь, 1966. Вып. 1.
- Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904.
- Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978.
- Лорд А. Б. Сказитель. М., 1994.
- Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
- Мазель Л. Л. Строеие музыкальных произведений. М., 1979.
- Малкондуев Х. Х. Жанр и поэтика карачаево-балкарской народной лирики: дооктябрьский период. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1978.
- Малкондуев Х. Х. Жанровая классификация карачаево-балкарской народной лирики // Филологические труды КБНИИ. Нальчик, 1977. Вып. 1.
- Малкъар жомакъла, нарт сёзле, элберле. Нальчик, 1959.
- Малкъар жырла. Нальчик, 1962.
- Малкъар литератураны историясыны очерклер. Нальчик, 1978.
- Малкъар поэзияны антологияаы. Нальчик, 1959.
- Малкъар халкъ жырла. Нальчик, 1969.
- Мамакаев М. А. Зелимхан. Грозный, 1971.
- Мамбетов Г. Х. Культ железа: Общинные кузнецы в Кабарде и Балкарии // УЗ КБНИИ. Сер. 23. Историческая. Нальчик, 1962.
- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2 т. М., 1967.
- Материалы и исследования по балкарской диалектологии, лексике и фольклору. Нальчик, 1962.
- Материалы научной сессии КБНИИ по проблеме периодизации, отбора и публикации адыгейского, кабардинского, черкесского, балкарского и карачаевского фольклора. Нальчик, 1960.
- Материалы научной сессии по проблеме происхождения балкарского и карачаевского народов (22–29 июня 1959). Нальчик, 1960.
- Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
- Мелодии гор: Сборник песен народов Карачаево-Черкесии / Под ред. А. Даурова. Ставрополь, 1966.
- Миллер В. Ф. Кавказско-русские параллели // ЭО. 1891. № 4.
- Миллер В. Ф., Ковалевский М. М. В горских обществах Кабарды // Вестник Европы. 1884. Кн. 4.
- Миллер В. Ф., Ковалевский М. М. Экскурсы в область русского народного эпоса. Приложение: Кавказско-русские параллели. М., 1892.
- Миф – фольклор – литература. М., 1978.

Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах ЦММК им. М. И. Глинки. М., 1977.

Музыкальное образование. 1928. № 52.

Мусукаев А. И. Балкарский «тукъум». Нальчик, 1978.

Мусукаев А. И. О Балкарии и балкарцах. Нальчик, 1982.

Мясковский Н. Я. Собрание материалов. М., 1964. Т. 1, 2.

Нагайцева А. Г. Адыгские народные танцы. Нальчик, 1986.

Налоев З. М. Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978.

Налоев З. М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 1985.

Народные исторические песни / Вступит. ст., подгот. текстов и примеч. В. Н. Путилова. М.; Л., 1962.

Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Под ред. проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1981. Т. 2.

Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М., 1981. Т. 2.

Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М., 1986. Т. 3.

Народы Карачаево-Черкесии. Ставрополь, 1957.

Нартский эпос. Орджоникидзе, 1957.

Нартла: Малкъар-къарачай нарт таурухла. Нальчик, 1966.

Нартский эпос и кавказское языкознание. Майкоп, 1994.

Нарты: Адыгский героический эпос. М., 1974.

Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.

Новейшая история стран зарубежного Востока. М., 1955. Т. 2.

Ногайско-русский словарь. М., 1963.

Ногмов Ш. История адыгейского народа. Нальчик, 1958.

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

Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым / Под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. М., 1964.

Очерки истории балкарского народа. Нальчик, 1961.

Очерки истории балкарской литературы. Нальчик, 1981.

Очерки истории Карачаево-Черкесии. Ставрополь, 1967. Т. 1.

Памяти Сергея Ивановича Танеева. М.; Л., 1947.

Песни далеких лет: Осетинская народная поэзия. Орджоникидзе, 1974.

Песни живших до нас: Из народной поэзии кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1966.

Песни народов Северного Кавказа. Л., 1976.

Проблемы лада. М., 1972.

Проблемы музыкального мышления. М., 1974.

Проблемы музыкального ритма. М., 1979.

Проблемы музыкального фольклора народов СССР / Сост. И. И. Земцовский. М., 1973.

Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955.

Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.

Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.

Путилов В. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

Путилов В. Н. О некоторых проблемах изучения исторической песни // Русский фольклор. М.; Л., 1956. Вып. 1.

Путилов В. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI вв. М.; Л., 1960.

Путилов В. Н. Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование. М., 1977.

Путилов В. Н. Славянская историческая баллада. М.; Л., 1965. Ранние формы искусства. М., 1982.

Рахаев А. И. Балкаро-карачаевский песенный эпос и его значение в музыкальной жизни народа. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Л., 1982.

Рахаев А. И. К проблеме изучения мелоса Балкарии и Карачая. Вопросы филологии. Нальчик, 1985.

Рахаев А. И. К вопросу изучения записей и статьи «О музыке горских татар» С. И. Танеева: Актуальные вопросы кабардино-балкарской фольклористики и литературоведения. Нальчик, 1986.

Рахаев А. И. О музыке нартского эпоса // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.

Рахаев А. И. Традиционный эпос «Нарты» Балкарии как современная сфера художественной культуры народа (опыт типологии) // Человек в мире искусства: информационные аспекты. Краснодар, 1994.

Рахаев А. И. Балкаро-карачаевские песни труда // Вопросы Кабардино-балкарского музыкознания. Нальчик, 1995.

Рахаев А. И. Архаическое музыкальное искусство Балкарии и Карачая // Вопросы кабардино-балкарского музыкознания. Нальчик, 1995.

Рахаев А. И. Многоголосие Балкарии // Региональные аспекты информационно-культурологической деятельности. Краснодар, 1998.

Рахаев А. И. Принцип «повторности» как один из основополагающих факторов мелодики карачаево-балкарской эпики // Культурно-историческая общность народов Северного Кавказа и проблемы гуманизации межнациональных отношений на современном этапе. Черкесск, 1999.

Рахаев А. И. Фольклор как один из каналов межэтнической трансмиссии в современном информационном пространстве // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения. Нальчик, 2001.

Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962.

Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.

Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л., 1975.

Русский фольклор // Вопросы теории фольклора. М.; Л., 1979. Вып. 19.

Русский фольклор // Фольклор и историческая действительность. М.; Л., 1980. Вып. 20.

Русско-карачаево-балкарский словарь. М., 1965.

Салака Я. Х. Абхазский народный героический эпос. Тбилиси, 1963.

Сафарян С. Н. Султан-Бек Абаев. Нальчик, 1964.

Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. М., 1969.

Славянский музыкальный фольклор / Сост. и ред. И. И. Земцовский. М., 1972.

Соколова В. К. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. М., 1960.

Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941.

Сокровище нартов: Из кабардинских и балкарских сказаний о богатырях-нартах. Нальчик, 1980.

Стебелева И. В. Поэзия тюрков VI—VIII вв. М., 1965.

Стеблин-Каменский М. И. Миф. М., 1976.

Танеев С. И. О музыке горских татар // Вестник Европы. СПб., 1886. Кн. 1.

Текстологическое изучение эпоса. М., 1971.

Типология народного эпоса. М., 1975.

Тотиев С. К. К вопросу о переселении осетин в Турцию (1850–1865) // Известия СОНИИ. Дзауджикау, 1948. Вып. 1. Т. 18.

Тресков И. В. Фольклорные связи Северного Кавказа. Нальчик, 1963.

Урусбиев С.-А. Сказания о нартах-богатырях у татар-горцев Пятигорского округа // СМОМПК. Тифлис, 1881. Вып. 1. Отд. 2.

Урусбиева Ф. А. Карачаево-балкарский фольклор. Черкесск, 1979. Фольклор адыгов. Нальчик, 1979.

Халилов Х. М. Лакский песенный фольклор. Махачкала, 1959.

Хамицаева Т. А. Историко-песенный фольклор осетин. Орджоникидзе, 1973,

Хан-Гирей. Записки о Черкесии. Нальчик, 1978.

Хаханов Д. С. Осетинские народные песни. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ереван, 1972.

Хашба И. М. Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми, 1979.

Холаев А. З. Карачаево-балкарский нартский эпос. Нальчик, 1974.

Хубийланы М. Къарачай-малкъар совет халкъ джырла. Черкесск, 1968.

Художественный язык фольклора кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1981.

ХьэхъунацIэ Хь. Къэбэрдей-Балъкъэр музыкэ. Нальчик, 1963.

- Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1980.
- Цхурбаева К. Г.* Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе, 1965.
- Чайковский П. И. С. И. Танеев:* Письма. М., 1951.
- Чечено-ингушский фольклор. М., 1940.
- Чурсин Г. Ф.* Музыка и танцы карачаевцев // Кавказ. 1901. № 270.
- Шерфединов Я.* Звучит кайтарма: Татарские народные песни и инструментальные наигрыши. Ташкент, 1979.
- Энгельс Ф.* Анти-Дюринг // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1969. Т. 20.
- Этнография и современность. Нальчик, 1984.
- Эски къарачай джырла. Микоян-шахар, 1940.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Народная музыкальная культура Балкарии и Карачая как типологическое явление. (Вместо предисловия)	3
Г л а в а I. Балкаро-карачаевское народное музыкальное творчество. Опыт научного исследования	11
Г л а в а II. Жанровая классификация музыкального фольклора Балкарии и Карачая	37
1. Архаическое песенно-музыкальное искусство (эртдегели жырла)	37
2. Песни нартского эпоса (нарт жырла)	41
3. Исторические и героические песни (тарих эм жигитлик жырла)	52
3.1. Историко-эпические песни (тарих жырла)	54
3.2. Героико-эпические песни (жигитлик жырла)	72
4. Лироэпические песни (кюйле)	86
5. Лирические песни (суймеклик жырла)	93
6. Некоторые особенности поэтики	94
Г л а в а III. Музыкально-стилевые признаки народно-песенного творчества	107
1. Типы музыкальных структур	107
2. Интонационно-мелодический склад	116
3. Ритмика и ладовая организация	130
4. Общие закономерности	138
Заключение	142
Библиография	147

Анатолий Измаилович Рахаев

**ТРАДИЦИОННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ФОЛЬКЛОР БАЛКАРИИ И КАРАЧАЯ**

*Учебное пособие для музыкальных
и музыкально-педагогических вузов*

Редактор *Л. О. Тамазова*

Художник *М. М. Горлов*

Технический редактор *Т. В. Демьяненко*

Корректор *Н. В. Лысенко*

ЛР № 010238 от 22.07.97

Сдано в набор 23.07.02. Подписано в печать 30.08.02. Формат
84×108 ¹/₃₂. Печать офсетная. Гарнитура SchoolBook. Бумага
офсетная. Усл. п. л. 8,19. Уч.-изд. л. 8,41. Тираж 1000 экз.
Заказ № 455

Издательский Центр «Эль-Фа»
Республиканского полиграфкомбината им. Революции 1905 г.

Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г.
Министерства печати и информации КБР
360000, КБР, г. Нальчик, пр. Ленина, 33