

УДК 82.09(470.6)

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ В УСТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БАЛКАРСКОГО НАРОДА

Бауаев К.К.

ФГБОУ ВПО «Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова», Нальчик, Россия (360004, Нальчик, ул. Чернышевского, 173), e-mail: kazim_bauaev@mail.ru

Статья «Особенности художественной рефлексии в устном творчестве балкарского народа» исследует проблему формирования особого качества балкарского поэтического стиля, неоднократно отмечавшегося в исследованиях – «фактурности», или пластической значимости национальной образности. Как утверждает – убедительно аргументируя свои основные положения – автор статьи, «предметный» или материализованный характер художественные представления балкарского народа имели еще на ранних стадиях развития фольклора. Бауаев прослеживает присутствие сенсорно насыщенной образности на примере произведений, генетически родственных, но разделенных целой эволюционной эпохой – историко-героических песен «Ачез, сын Ачез», созданной, по всей видимости, в первой половине XVII века и «Гапалау», сюжетика которой указывает на её формирование во второй половине XVIII века. Исследование вскрывает и выпукло демонстрирует особый конкретно-предметный характер эстетического выражения балкарцев и карачаевцев в сравнении с песенно-поэтическими традициями соседних народов.

Ключевые слова: фольклорная система, тенденция, поэтическая традиция, модальность, устойчивый оборот, конкретика, мотив, идиома, символ.

FEATURES ARTISTIC REFLECTION IN FOLKLORE BALKAR PEOPLE

Bauaev K. K.

Kabardino-Balkarian State University, Nalchik, Russia (360004, Nalchik, street Chernyshevskij, 173), e-mail: kazim_bauaev@mail.ru

The article "peculiarities of artistic reflection in folklore Balkar people" explores the problem of formation of special quality Balkar poetic style, repeatedly observed in studies – "texture", or plastic significance of the national imagery. Argues – convincingly arguing its main provisions – the author of the article, "subject" or materialized nature of artistic representations of the Balkar people were still in the early stages of the development of folklore. Babaev traces the presence of touch rich imagery on the example of works that are genetically related, but separated by a whole evolutionary era – historical and heroic songs "Acamas, son of The article "peculiarities of artistic reflection in folklore Balkar people" considers the problem of formation of special quality Balkar poetic style, repeatedly observed in studies – "texture", or plastic significance of the national imagery on the example of works that are genetically related, but separated by a whole evolutionary era – historical and heroic songs "Acamas, son of ACEA", created, apparently, in the first half of the seventeenth century and "Kapalau", plot structure which indicates its formation in the second half of the eighteenth century. The study reveals and vividly demonstrates a special concrete-substantive nature of aesthetic expression Balkarians and Karachais in comparison with singing and poetic traditions of neighboring peoples.

Keywords: folk the system, trend, poetic tradition, modality, sustainable turnover, specifics, motive, idiom, character.

Ограниченное употребление общих мест в эпических сказаниях балкарцев и карачаевцев и насыщенность ими эпоса адыгов было устойчивой тенденцией на протяжении всех этапов развития двух фольклорных систем, хотя, обращаясь к историко-героическим песням, адыгские ученые подчёркивали видимую разницу в исторических основах этиологии ранних жанров фольклора и эпоса [6, с.303-304].

Проблеме соотношения условно-иллюзорного и реально-конкретного начал в кабардинском устном народном творчестве историко-героического этапа на примере

цикла «Андемиркан» уделялось особое внимание [3, с.113]. Поэтика адыгских, в частности, кабардинских текстов сохраняет свою эстетизированную модальность, поэтическую условность и в более позднее время. С этой точки зрения даже не стоит говорить о произведениях, образность которых, по всей видимости, целенаправленно формировалась в границах определенной поэтической традиции, поддерживалась и ограничивалась явными стилевыми требованиями – такими, как, например, «Песня о Шолохе», или «Песня о Каракашкатауской битве». Обращаясь к произведениям, созданным в простонародной среде, или, по крайней мере, в соответствии с её запросами, мы видим, что и в них полностью доминируют устойчивые формульные представления, подавляющее большинство из которых имеет сквозной для всего адыгского фольклора характер: «Наш карахалк// В долину, что Кичмалкой называют, вступает,// наших законов старых возвращение на три долгих дня откладывают.// Белого коня короткого// В наряд красивый наряжают.// Кардановы, у вашей невестки неистойвой стальные ножницы – оружие» [9, с.217].

Относительно функционального назначения замены аутентичных сословных терминов тюркизмом «карахалк» – любые варваризмы в художественном тексте могут играть роль экспрессивно-выразительных мет состояния лирического героя [13, с.437]. Что же касается последующих образов песни – это сквозные универсалии устной словесности адыгов, причём, если «белый короткий конь» (в полном варианте – «конь с коротким крупом») представляет собой частую принадлежность фольклорных текстов постэпического периода, то «стальные ножницы неистойвой невестки Кардановых» можно считать полной имплантацией из эпоса [11, с.200]. Условно-поэтический характер свойственен и всем остальным образам «Песни крестьянского войска», по сути дела, каждый информативный период её выстроен в виде иносказания: «Железные наши косы большие,// Сенокоса ожидая, ржавеют.// Ячмень осыпавшийся из молодого леса оленей приманивает.// От ячменной мамалыги// Уоркских невесток корчит» [9, с.217] – иносказательность поэтических обозначений времени осенней страды и сословной спеси «уоркских невесток» в данных строках очевидна и, по всей видимости, служила неким отличительным знаком художественной состоятельности текста – своеобразное формальное доказательство искусности его создателя, свойственное рапсодическим культурам [12, с.58].

Образы фольклора балкарцев и карачаевцев имеют совершенно иной вид. Так же, как и в национальном эпосе, *loci communes* были эпизодическим явлением, устойчивые обороты достаточно редки в поздних образцах устного народного творчества, при этом отсутствие их имеет вид типологической регулярности, то есть наблюдается во всех

жанровых секторах зафиксированных текстов. К слову, если наиболее популярная историко-героическая песня адыгов – «Андемиркан» – фактически, полностью базируется на образных универсалиях, то столь же известное произведение того же жанра балкарцев и карачаевцев – «АчейулуАчемез» – стандартных «поэтизмов» практически лишена. Перед нами – абсолютно реальная картина, последовательность событий, точность передачи которых, по всей видимости, и может считаться главной целью песни. Именно событийная достоверность определяет образный строй текста: «Из Крыма приехали крымские семены (сборщики дани),// Между встречными ни князей, ни ханов не различали.// Подъехав, остановились на ныгыше.// Старики, сидевшие на ныгыше,// Поздоровались с ними, как полагается по обычаям,// Они тоже стариков поприветствовали.// – Будьте близкими (милости просим), ходящие здоровыми (будьте здоровы), гости!// Гостей отвели в кунацкую,// Гостям накрыли гостевой стол.// Из гостей один вскочил (подпрыгнул) и встал:// – Извините, есть у меня одно-два слова, сказать (их) надо.// Мы издалека приехали,// Одного стола нам мало будет,// Поэтому во вражеских землях (за такую мы вашу считаем) мы не разоружаемся.// И второй раз им стол накрыли,// После этого (они) сняли оружие и доспехи» [1, с.240].

Обращает на себя внимание конкретика описываемых действий. Двукратность угощения – факт сам по себе ничего не значащий, согласно обычаям, гости, в любом количестве, содержались неограниченное количество времени по их желанию. Однако в данном случае они сами настаивают на сверхнормативном и немедленном угощении, что необходимо расценивать как демонстрацию своего превосходящего статуса, т.е. оскорбление принимающей стороны. Интересен и поступок говорящего крымчанина: он не просто встает из-за стола для произнесения своей фразы, пластика его движения передается эмоционально и семантически значимым оборотом «секириптуруп» («вскочил и встал»). Нейтральное действие передается в балкарском языке, как и в русском, словом «турду», «туруп» («встал», «стоя»), «вскочил (подскочил) и встал» – стабильное описание агрессивного поведения. Иначе говоря, в тексте специальное внимание уделяется буквальной точности в передаче поступков.

Будь это «опоэтизированное» повествование, стремящееся к художественному представлению происходящего, логично было бы ожидать использования общего для большинства фольклоров планеты мотива тоекратности действия – он стабильно присутствует и в устном творчестве народов Кавказа. Однако в песне отдается предпочтение факту – гостям накрыли стол дважды. И дальнейшее повествование ограничено канвой действительно произошедших событий, лишенной каких-либо художественных «украшений», вымысла и преувеличений.

Редкие включения условно-идиоматических фигур текстуально обусловлены и являются апелляциями к бытовавшим у балкарцев жизненным нормам: «Женщин, девушек красивых требуют (просят),// Повернувшись вверх, смотрят (семены. – К.Б.) на верхнюю часть села.// Двух красивых, идущих по воду, видят» – в строках обыгрывается традиционная планировка села у народов Северного Кавказа: в верхних, относительно течения реки, кварталах располагались дома представителей благородных сословий. Вина крымчаков, таким образом, усиливается еще и тем, что их последующие шаги наносят оскорбление дворянину.

Текст насыщен деталями – ситуативными и объектными. Оговариваются даже такие моменты, как орудия, используемые пришельцами, очерёдность их бытовых действий: «Всех, кого видят, выслеживают.// Ножи свои на ременных точилах точат», или – «Правую свою ноговицу, повернувшись прямо (лежа на спине) стаскивает.// А левую ноговицу, слегка на бок повернувшись, стаскивает» – детализация столь обстоятельная, что сравнить эту манеру изложения можно, пожалуй, лишь с описаниями в средневековых исландских сагах, тексты которых пестрят указаниями на то, какой камень и под какой ногой героя находился в начале сражения и т.п., и это схожесть закономерна.

Не стоит думать, что частные элементы действия и антуража в песне случайны, а само художественное описание не приемлет формульных представлений в силу стадийного состояния балкарской словесной традиции. В песне «Ачемез, сын Ачея» нет ни одного необязательного пункта повествования, текст отмечен высшей мерой целесообразности. «АчейулуАчемез» – своеобразный краткий катехизис воинского искусства, и главный герой даётся именно в контексте его предстоящего действия – убийства сборщиков дани. Крымские семены не используют точильные бруски по той простой причине, что их оружие находится в полной боевой готовности, ремни они используют для правки клинков.

Это умелые и бывалые воины и, понимая это, герой не встречает их у своего порога, не идёт в лобовую атаку. Его охотничьи и бойцовские инстинкты требуют предварительной рекогносцировки, и Ачемез прячется в собственном доме, пытаясь уточнить возможности врага. Тот снимает обувь с правой ноги, лежа на спине, а с левой – повернувшись на бок. В древнеисландских сагах о распрях указание на то, с какой стороны дул ветер, в конце концов расшифровывается: так в «Саге о Ньяле» это обстоятельство объясняет, почему враги не заметили спрыгнувшего со стены горящего дома зятя Ньяля Кари Норвежца – дым прикрыл его.

В карачаево-балкарской песне картина снятия ноговиц не толкуется, но смысл её вполне понятен для человека, погруженного в реальную жизненную среду народа:

крымский воин молод и силён, он не садится на коня, вставляя левую ступню в стремя, а взлетает в седло «намахом», сразу забрасывая вверх правую ногу. Поэтому она у него достаточно «разработана» и «растянута» для того, чтобы снять тонкий сапог-мес фронтально, а левая, соответственно, требует помощи всего тела. Этим объясняется и характер финального действия Ачемеца – враг убивается двумя выстрелами, наверняка.

В целом поэтическая рефлексия балкарцев и карачаевцев зиждится на предметности, на ощущении и отражении объектов, абсолютно знакомых, включаемых в текст не посредством их денотативной номинации, а с привлечением чувственных ощущений, с идентификацией реальных предметов через реальные ощущения, связанные с их цветом, массой, текстурой и так далее. Это качество карачаево-балкарского поэтического мышления прослеживается на всем пути её развития, сохраняется вплоть до позднейших времен и отчётливей всего выявляется при сравнении с национальными фольклорными системами тех народов, которые в своих словесных практиках отдавали предпочтение устойчивым эстетизированным представлениям.

Так, рассматривая кабардинские тексты, сложенные без учета обязательных жанровых ограничений и форм – они даже выделяются исследователями в качестве «нетрадиционных» [7, с.446-472] – мы видим, что таковые насыщены вещными представлениями, однако эти последние, как правило, интерпретируются в тексте в русле привычных условно-поэтических практик и служат для идиоматической передачи основной семантики повествования: «валуха ветвисторогого// Для свадьбы откармливаю, //Валуха откормленного// Оплакивающим скормить пришлось!!! Белошёлковая лагуна// Паутиной затягивается,// Где раньше ты коня стреножил,//О горе, теперь колючками всё зарастает!» [10, с.449] – эмоция и содержание стиха реализуется в череде полностью жизненных и суггестивно состоятельных картин, мы можем даже наблюдать образец своеобразного «масштабирования» поэтического зрения: комната «затягивающаяся паутиной» подразумевает резкое приближение точки наблюдения к описываемому объекту – нити паутины есть деталь, неразличимая поверхностным взглядом. Однако всё это – не более чем чисто нарративные приёмы, позволяющие «поэтически» иносказательно передать информацию об обстоятельствах и положениях, возникающих ввиду смерти подразумеваемого героя произведения. И здесь ни микроскопичность паутины, ни колкость колючек, ни упитанность валуха значения не имеют – они форманты основного сюжета лирического переживания, не исполненные собственного смысла. Поэтому, кстати, неизвестные сказители пренебрегают соотношением «реальность-фантастичность»; в мире условных представлений не имеет значения

реальность и правдоподобие образа «жирный валух» и совершенная невозможность картины «валуха ветвисторого».

Совершенно иной тип образных единиц представляют балкарские народные тексты. Даже тогда, когда пафосный строй и тема сюжета требуют «возвышенного», торжественного описания, произведения строятся на зримых и конкретных картинах, каждая из которых представляет собой фактографический слепок действительности, детали которого ни на йоту не отдаляются от визуальной и сенсорной точности актуально переживаемого события. Лишь зачины таких произведений, в подавляющем большинстве случаев выступают констатациями первичных соотношений действующих лиц и определяют статус героя, поэтому могут быть выстроены в системе прямых номинаций без какой-либо детализации и даже быть прямыми стилизациями архаичных текстов, вплоть до эпических сказаний: «Ты рос, будучи сиротой, Гапалау, // Много трудностей ты испытал, Гапалау, // Ты был товарищем слабым, Гапалау, // Смельчаком (джигитом) родившийся у своей матери Гапалау!» [2, с.276] – переключка с фольклорными презентациями традиционных героев в данных строках несомненна, это, фактически, ремейк зачинов большинства преданий о Ёрезмеке. Однако далее внимание нарратора переходит к конкретике факта, послужившего основой песенного сюжета: «Ради слабых и бедняков ты постарался, // Возьму для них земельный надел, сказал ты, // Девять кинжалов пронзили тебя, умер ты, Гапалау, // Смельчаком родившийся у своей матери Гапалау!» – историческая подоплека песни, конечно же, известна только в общих чертах. Поэтому присутствие в песне «девяти кинжалов» может расцениваться как поэтизм. Но неизвестные сказители песни поясняют обстоятельства гибели Гапалау, апеллируя к бытовавшим обычаям и нормам балкарского сообщества XVII–XVIII веков.

Как известно, балкарцы не знали общинной собственности на землю – вся она была поделена между аристократическими родами, [8, с.32], причём до отмены крепостного права в 1863 году даже большинство дворян пользовались княжескими участками на правах служилого пользования, либо аренды. Хотя княжеские фамилии не имели права полного распоряжения земельными участками, находившимися в пользовании сельской общины и отдельных подворий [4, с.388], все сельскохозяйственные площади считались принадлежащими им.

Перераспределение их происходило нерегулярно, по назреванию необходимости и производилось «на глаз» группами феодалов, собиравшихся на возвышенных местностях и оттуда деливших и перекраивавших стабильные участки земли. Каждый из князей являлся на подобные сборища со своей свитой и устанавливал свой собственный бивуак. Таким образом, Гапалау, чтобы встретиться с князьями, действительно должен был

подняться вверх от места расположения селенья (селений), что четко и недвусмысленно отражено в тексте – «жерюлюшгенжергечыгыпкелгененг» буквально переводится как «на место, где делилась земля, ты пришел, поднявшись».

Соответственно, если Гапалау и не был убит ударами девяти кинжалов, строки «девять казанов вскипают-кипят» означают, что на дележе земель присутствовало девять княжеских делегаций, и, таким образом, поэтическая фигура «девяти играющих, блестящих кинжалов» оказывается не противоречащей действительности. В списке княжеских фамилий Балкарии, перечисленных Миллером [5, с.94], именно девять являются бесспорными историческими владельцами на территории Черка Балкарского, что подтверждается и устными преданиями.

Окончательным указанием на характер поэтической передачи событий в фольклорных песнях можно считать ремарку повествования на оставшуюся невесту Гапалау – она из рода Чотчаевых, ныне в массе своей проживающего в Карачаево-Черкесской Республике, но считающегося выходцем из Уллу Малкара (нынешней Верхней Балкарии. – К.Б.). Иначе говоря, содержание песни «Гапалау» столь же принципиально фактографично, как и в случае с рассмотренной выше песней «АчейулуАчез». Подобная скрупулезность художественного выражения закономерно не оставляет места поэтизмам и идиоматическим формулам, в чём-либо противоречащим прямому восприятию реалий и воплощено в образности текста.

Единственной кабардинской песней, отмеченной столь же последовательным следованием факту при использовании устойчивых мест, эстетизированных идиом и эвфемизмов лишь в случаях их органичности и трактовки в контексте реального отражения действительности, можно считать «Плач об Алихане Каширгове». Но, как известно, это произведение причисляется к авторским, его считают принадлежащим перу Б. Пачева [7, с.455].

Обращаясь же непосредственно к фольклору, тем более – к его «высоким» жанровым формам, облагороженным и выкристаллизовавшимся на протяжении многих поколений, мы должны констатировать, что перцептивной базой устного народного творчества карачаевцев и балкарцев были «предметные», или, говоря по другому, «вещные» образные представления. Художественная рефлексия народа реализовывалась в таких структурах, которые в основном несли не только понятийную и символическую информацию, но были сенсорно значимыми отражениями внешней действительности. А объектный ряд балкарской и карачаевской словесности тяготел к предметам непосредственного каждодневного наблюдения – в отличие от кабардинской традиции, отдававшей предпочтение условным оборотам и обозначениям идиоматического характера. Апперцептивная вариативность

национальных систем эстетической рефлексии кабардинцев и балкарцев была стабильной и прослеживалась практически в неизменном виде с эпических текстов до произведений, созданных на рубеже XIX–XX вв. и в первые годы прошлого столетия.

Список литературы

1. Ачемез, сын Ачея // Карачаево-балкарский фольклор (на балк. яз.). – Нальчик: Эль-Фа, 1996. – 592 с.
2. Гапалау // Карачаево-балкарский фольклор (на балк. яз.). – Нальчик: Эль-Фа, 1996. – 592 с.
3. Гутов А. М. Художественно-стилевые традиции адыгского эпоса. – Нальчик: Эль-Фа, 2000. – 220 с.
4. Лавров Л.И. Карачай и Балкария до 30-х годов XIX века // Л.И. Лавров. Избранные труды по культуре абазин, адыгов, карачаевцев, балкарцев. – Нальчик: Полиграфкомбинат им. Революции 1905, 2009. – 556 с.
5. Миллер В.Ф. Терская область. Археологические экскурсии (извлечения) // Балкария. Страницы прошлого. Вып. 3. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2006. – С. 94–96.
6. Налоев З.М. Институт джегуако. – Нальчик: ООО «Тетраграф», 2011. – 408 с.
7. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 2. – М.: Советский композитор, 1990. – 514 с.
8. Очерки истории балкарского народа. – Нальчик: Кабардино-Балкарское кн. изд-во, 1961. – 310 с.
9. Песня крестьянского войска // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 1. – М.: Советский композитор, 1976. – 223 с.
10. Плач о ТумеДжирандуко // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 2. – М.: Советский композитор, 1990. – 514 с.
11. Сосруко // Нарты. Адыгский героический эпос. – М.: Наука, 1974. – 415 с.
12. Толгуров Т.З. Эволюция тканевых образных структур в новописьменных поэтических системах Северного Кавказа. – Нальчик: Эль-Фа, 2004. – 284 с.
13. Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. – М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. – 473 с.

Рецензенты:

Мусукаева А.Х., д.ф.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литератур, ФГБОУ ВПО «Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова», г. Нальчик;

Кучукова З.А., д.ф.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы, ФГБОУ ВПО «Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова», г. Нальчик.