



Б. Г. АШХОТОВ

*Северо-Кавказский государственный  
институт искусств*

## ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ АДЫГСКИХ НАРТСКИХ ПШИНАТЛЕЙ<sup>1</sup>

УДК 78.03 (2)

*Кто не знает прошлого, — не оценит наших дней.*

Адыгская пословица

Фольклорные тексты и обширная литература исследований, в основном филологического направления, свидетельствуют об архаичности героического эпоса «Нарты». К примеру, А. Петросян указывает, что «в нём как бы спрессованы приметы многих эпох, — это приметы и матриархата, и патриархата, и, наконец, “военной демократии”» [14, с. 8]. Время-пространство в одном из древнейших памятников устного творчества, уходящего во II тыс. до н. э., описывается следующим образом:

Когда мир ещё не отвердел,  
Наше небо когда только слиплось.  
Наше небо сетями когда создавали,  
Нашу землю овцами когда утаптывали.  
Бештау большой когда кочке подобен был,  
Индыл великий когда юноша перешагивал<sup>2</sup>.

Феноменальность нартского эпоса заключается в том, что он получил широкое распространение от Восточной Грузии до горного Дагестана, в каждой этнической культуре демонстрируя общие, особенные и частные жанровые признаки и формы бытования. Данный фактор можно рассматривать как одно из косвенных доказательств происхождения произведения в кавказском ареале. В этой связи А. Петросян убедительно констатирует: «Считалось, что он [нартский эпос. — Б. А.] “проник” на Кавказ вместе с приходом туда аланских предков осетин... Стало очевидным, что исторические корни, объединяющие нартские сказания всех национальных версий, надо искать в основных факторах кавказской общности, таких, как: сходные условия материального общественного существования и тесное духовное общение между этими народами в течение длительного исторического времени»<sup>3</sup> [4, с. 540].

Дискуссия по данному вопросу представляется принципиально важной научной задачей. Это связано с тем, что современные тексты эпических произведений разных народов Кавказа содержат отдельные темы и сюжеты тюркско-монгольского происхождения (балкарская и карачаевская версии). Осетинские нартские песни имеют сугубо сольную форму исполнения в сопровождении струнного щипкового инструмента, указывающую на кочевой характер форм жизнедеятельности предков осетин — алан в прошлом. Следует отметить и неодинаковую полноту бытования эпических сказаний на всём пространстве кавказского ареала. Принципиально важным представляется в контексте нашего исследования, что эпос «Нарты» наших дней не во всех этнических культурах сохранил песенный вариант.

Вышеизложенные обстоятельства обуславливают актуальность новых ракурсов исследования нартиады, при этом учитывая значительную историческую дистанцию в становлении эпоса и различный характер этногенеза народов Кавказа. Подчеркнём ещё одну важную деталь. Песенные версии нартских сказаний до сих пор не подвергались научному осмыслению, и предлагаемая настоящая статья служит первым опытом в этом направлении. Мы осуществляем попытку атрибуции характерных черт жанра на раннем этапе его возникновения, согласно мнению М. Бахтина о том, что «онтологически культура есть не что иное, как внесение в мир смысла». По нашему убеждению, этот архаический пласт может репрезентировать ранние формы народного музыкально-поэтического мышления.

Утверждая так, мы исходим из того, что формы и характер исполнения нартских песен в адыгском фольклоре разительно отличаются от стилистики других жанров (в том числе, и повествовательных), которые

в определённой степени оказываются нерядоположенными с общей типологией эпического повествования. Если принять за основу, что эпос в самом широком смысле означает неторопливое повествование, рассказ, то понятие музыкальной эпичности чаще всего проецируется в область певучей декламационности с присущей ей относительно текучей импровизационной свободой. В этой связи можно сослаться на авторитетное мнение И. Земцовского, который, дифференцируя разновидности былинных напевов, отмечает, что «соляная (реже ансамблевая) традиция органично претворяет особенности эпического повествования – неторопливую, размеренную декламацию-сказывание [курсив мой. – Б. А.]» [8, стб. 627].

С подобными стереотипными родовыми мерками жанра подходить к осознанию парадигматики эпического повествования не представляется возможным. Во второй половине XX века А. Кунанбаева отмечала, что в казахской традиционной культуре «интонация исполнителя далека от пресловутого “эпического спокойствия”, понимаемого как состояние неизбежной уравновешенности» [11, с. 79]. Сохранившиеся традиционные тексты нартских песен с тенденцией к моносиллабизму имеют чёткую времяизмерительную пульсацию метро- и ритмдвижения. Среди адыгских народнопесенных жанров только эпические песни сопровождаются хлопками в ладоши и часто ударным инструментом *пхацич*<sup>4</sup>, репрезентирующими фактор архаического игрового действия. Символическая трактовка тембра ударных инструментов, непрерывное вариантно-остинатное их звучание, общее шумовое нагнетание, несущее энергию взывания к сакральному миру, в совокупности создают ощущение неделимости, непрерывности ритмического движения. Все перечисленные отличия жанра вплетаются в «нестабильную», вариантно-изменчивую (из строфы в строфу) мелодическую линию солиста. Такая фактура эпической песни с функционально дифференцированными линиями вызывает аналогию с коллективным трансом, направленным на заклинание божеств и их тотемов. Характерная мифологическая лексика нартских песен и особенности музыкально-поэтической коммуникации эпических текстов, безусловно, сближают их с базисными элементами древнейшей трансовой культуры.

В своих изысканиях мы опираемся на обширный музыкальный материал (более 50-ти документированных песен), включающий *пшинатли* наиболее раннего (о Сосруко) и наиболее позднего (о Бадыноко) циклов, с тем, чтобы детерминировать типологические основы напева адыгской эпической песни и идентифицировать музыкальными средствами предполагаемый исторический рубеж формирования такой стилистики.

Осознавая сложность впервые поставленной таким образом проблемы, обозначим некоторые ракурсы её рассмотрения.

1. Выдающийся кабардинский исследователь, певец и активный носитель фольклорных традиций З. Кардангушев считает, что Пшинатль о Сосруко исполнялся во время массовых песнеплясок. Свои убеждения учёный аргументирует ритмической структурой песни, которая, на его взгляд, соответствует древнейшим вокально-танцевальным величальным обрядам [19]. Абхазские нартоведы Ш. Инал-Ипа [10], А. Аншба [1], в свою очередь, информируют о сохранении реликтовых форм традиционного исполнительства в фольклорной практике XX века. На различных сборах, торжествах, во время «Ачашьара»<sup>5</sup> исполнение нартских песен заканчивалось подвижным танцем. К. Шакрыл в своей статье также приводит любопытную информацию: «Специальные хороводные танцы исполняются обычно стариками» [17, с. 297].

Обобщая вышеприведённые факты и собственный аналитический опыт исследования напевов нартских песен, считаем возможным выдвинуть гипотезу о возможном происхождении адыгских пшинатлей в рамках традиционного «черкесского» ритуального круга. Вплоть до наших дней на свадьбах, различных молодёжных вечеринках нередко наблюдается попытка «реанимации» характерного ритуального священнодействия – мужчины и женщины становятся в круг и со сцепленными руками мерно и ритмично осуществляют возвратно-поступательные движения. При этом в центре круга находится ведущий (*хатияко*), который декламирует звуковысотно интонируемый величальный текст в соответствии с назначением данного действия, а поведение остальных участников находится в полном единении со всем происходящим.

Здесь важным становится синкретизм: присутствие не только вербального текста, зачастую имеющего сакральный смысл, но и интонационное его озвучивание с широкой амплитудой изменчивой звуковысотной шкалы. Общую гармонию дополняет выразительная пластика эмоциональных движений и жестов всех участников действия. В данном контексте вполне актуализируется рассуждение В. Жирмунского: «Хоровая песня-пляска – прежде всего синкретическое искусство потому, что ещё не выделились ни эпос, ни лирика, ни драма; с другой стороны, синкретическое оно ещё потому, что это не только искусство, но какая-то практическая жизненная деятельность, важная для человека (по крайней мере – в его представлении)» [7, с. 217].

Вышеприведённый пример из современной живой фольклорной практики красноречиво свидетельствует о сохранности в народной памяти реликтов древнейших форм синкретического действия, о времени и сопутствующих условиях его организации.

С учётом исторического этапа формирования жанра (II тыс. до н. э.), мировоззрения и уровня сознания людей той эпохи нартская песня с её музыкальной характеристикой вполне отвечает магическим, обрядовым и коммуникативным функциям архаических игрищ. Поэтому мы предполагаем, что

нартская песня, как своеобразный хронотоп, связывала человека с Природой и Космосом, адекватно вписывалась в гармоническое сосуществование человека и экосистемы, воздействуя на внешние и внутренние ритмы жизнедеятельности социума.

Другими словами, слово, движение (танец) и музыка в совокупности отождествляли микрокосм индивидуума, не только определяли его духовное обогащение, но и влияя на его физическое совершенство. Наш дискурсивный взгляд на роль и значение одного из раннефольклорных жанров – нартского пшинатля – подтверждается исключительно присущими только ему средствами выразительности. Это гомогенность ритмической основы, оппозиционный интонационный строй партий солиста и мужского хора, особая семантика мелодических и ритмических формул, характерный тип многоголосной фактуры, закономерности формообразования. Кратко сошлёмся на два варианта песни «Бой Сосруко с Тотрешем» (кабардинская и бжедугская версии). Первый её вариант (пример № 1) по манере исполнения и музыкально-поэтическим характеристикам близок к типичным хороводным песнепляскам, где попеременно чередуются лаконичные ритмоинтонационные реплики солиста и хора. Второй же вариант (пример № 2) содержит четыре самостоятельных пласта (соло, хор, инструментальный аккомпанемент, ударный инструмент), координирующихся в едином метроритмическом темподвижении. Он демонстрирует заметную полифонизацию фактуры и указывает на изначальную нерасчленённость составляющих компонентов архаического действа.

Следовательно, процесс осознания смысла и характер перцепции особой стилистики нартских пшинатлей станет наиболее прозрачным, если вести научный поиск самобытных эпических песнопений в плоскости древнейших культовых игрищ праадыгов (подробный анализ обоих примеров приводится ниже).

2. В представлениях о картине мира этноса мифология занимает особое место. Она оказывается способной вобрать в себя систему мышления, дать характеристику специфическому кругу бытия, определить дальнейший процесс формирования социальных отношений. Мифологические тексты корреспондируют пространственно-временные аспекты поведения человека в окружающей его природе. Важными оказываются и смыслы этих отношений, закрепляемые в виде маркированных признаков в раннефольклорных жанрах. Подобной функцией коммуникативного канала в адыгском народно-песенном творчестве обладает нартский пшинатль, формирование которого, по утверждению эпосоведов, стало возможным свыше трёх тысячелетий тому назад.

Если отталкиваться от того, что перцептуальное время реально существует и оно изменчиво в зависимости от формы бытования различных фольклорных жанров, можно говорить об устойчивости ритмопульсации нартских песен во времени. Народно-песенный

жанр в незапамятном прошлом, когда фольклор выступал лишь в качестве констатации важнейших фактов в становлении родового общества, утверждал и закреплял основные характеристики в типизации художественных образов. Они же в свою очередь символизировали лучших представителей социальной группы людей с тенденцией конкретизации черт этнической ментальности, о чём априори сообщают научные исследования специалистов. Осознание этой музыкально-поэтической информации спустя тысячелетия не нарушает в наши дни своего времяизмерительного аспекта. В таком контексте нартский пшинатль, как некий Пульсар, доносит из глубины веков информацию об особенностях существования Человека и Вселенной. Энергия пульсирующего ритмодвижения в эпических песнях расширяет наше знание о той далёкой эпохе, о процессе мироздания, о возникновении Порядка из Хаоса.

В данном ракурсе типичен и словарный состав пшинатлей, структурируемый с предельной чёткостью, упругостью, «хлесткостью» словообразований и внутренним энергетическим содержанием. Приведём фрагмент из песенного цикла о Бадыноко:

Нарт наш Бадыноко...  
 На плече его одном...  
 Солнце большое светит.  
 На плече его другом...  
 Снег большой идёт...<sup>6</sup>

В полном соответствии с вербальной характеристикой доблестного Бадыноко из далёкого прошлого песня донесла до наших дней его музыкальный образ (пример № 4). Напев, изложенный в диалогической антифонной форме корреляции солиста и мужского хора, включает два коротких мотивных членения с равномерной сегментацией метроритмических соответствий и одинаковой звуковысотной заданностью. Доминирование остинатных звукоповторов, долевого дробление метрической пульсации триолями, «речевой декламационный» мелодический диапазон в объёме нисходящей малой терции (*b - g*) в совокупности своеобразно визуализируют восприятие всепоглощающего единства слова и музыки, которое становится идеальным воплощением Гармонии и Красоты.

Перед нами типичный пример музыкально-поэтической модальности, где, по мнению Т. Старостиной, важными представляются «вариантный принцип формообразования, попевочный тематизм, возрастание роли текстомзыкальной – строчной формы, а также общего принципа мозаичной формы» [15, с. 47]. Столь же лаконичен и зачин песни, предваряющий каждую строфу-перечисление достоинств и деяний героя. Он очерчивает три важных опорных тона, звуковысотное положение которых соответствует логике строения тирадной речи с присущими им функциями – первый тон *es*<sup>2</sup> выступает как энергетический импульс ритмоинтонационного движения, второй тон *b'* является главной

зоной мелодической опорности (своеобразный примарный тон звуковысотного контура данной мелодии) и третий тон *g* выполняет роль заключительного звука (*finalis*). Зачин также состоит из двух симметричных сегментов, первый из которых опирается на нисходящую кварттовую интонацию  $es^2 - b^1$ . К первому призывно-пафосному сегменту присоединяется уже знакомая попевка, многократно диалогически повторяемая солистом и хором.

Рассмотренный напев песни «Бадыноко приезжает на хасу нартов», отличающийся моносиллабическими и моновокалическими качествами, приобретает свойства детерминанты поведенческих поступков героя, мерилом его физико- и психомоторного бытия, средством вхождения и адаптации в мир Порядка и Равновесия.

3. В начальный период формирования нартского эпоса вряд ли в сознании людей музыка представлялась как явление высокого искусства, доставлявшего эстетическое удовлетворение. Напротив, трансцендентальные качества звуковых импульсов, рождённых из космической стихии и имевших божественное начало, на заре первичного фольклора определяют периферийность музыкального тона. В осознанном звуковом потоке важнее всего оказывается плотность и частота звуковой вибрации, степень артикуляции и мерное темповедение вербального текста. Ярким подтверждением тому может стать вышезатронутая мысль о сакральном значении тембров инструментов сопровождения (идиофона и хлопков в ладоши) в нартских пшинатлях, отмеченных элементами экмелики, глоссандо и др.

В песне «Сосруко добывает огонь» (пример № 3) партия солиста практически лишена звуковысотной ясности и ограничена сферой речевой интонации, в которой, тем не менее, присутствуют свои типизированные для жанра элементы отличия: тембровая контрастность ораторской речи, различная степень громкого и особо артикулируемого произнесения текста, соподчинённого с метрикой стиха, и признаки активной речитации. Архитектоническая же стройность напева создаётся преимущественно фактурой сопровождения, благодаря лаконичному двухмотивному (бинарному) построению ав. В то же время фонетические особенности произнесения текста, специфические сонорно-фонетические возможности голоса солиста дополняют линейно гибкую инструментально-хоровую мелодию (синтаксически не связанную с ритмикой произносимого текста). В итоге вся эта выразительная совокупность различных средств, которую можно представить как «информационный код безграничного мира» (Ю. Лотман), создаёт свою особую «музыку» песни, где в синкретическом единстве оказывается и мифологическое, и сакральное, и профанное.

Семантика интонационных комплексов, лежащих в основе напевов нартских пшинатлей, больше все-

## Пример № 1

«Бой Сосруко с Тотрешем»  
Кабардинская версия

го была направлена на выявление и акцентирование сонорных качеств звука. Поведенческой ролью участников синкретических обрядовых действий определялись активизация характера и формы музыкального артикулирования вербального текста. Поэтому закономерным становится доминирование кварттовых интонаций (возглас), типичной формой движения служит «волнообразность» сегментации мелодии в узком звуковом пространстве (пафос мелодекламации) и латентность ладоинтонационного тяготения (вокальный тон как выражение звуковысотной изменчивости речевой артикуляции). Эти отличия напева эпической песни в известном смысле воспроизводят мифологизацию и сакральность звука (музыкального тона) в представлениях праадыгов, отношение к нему как к живой субстанции, «одушевлённому» природному явлению. Вся эта картина выстраивается в «образно-эстетический аспект процессуальности» (М. Старчеус) этнического мироощущения. В этой связи симптоматичным является то обстоятельство, что для обозначения понятий «голос» и «звук» в национальном языке используется одно и то же выражение «макъ», а термин «мелодия» содержит в своём корне данное слово («макъамэ»).

4. Современный адыгский исследователь Б. Бгажников подчёркивает, что в адыгских ритуальных игрищах чрезвычайно важным являлся «высокий темпо-ритм» [3]. Надо думать, что такое определение не следует понимать в прямом смысле – как быстрое движение. Как сомкнутый круг, так и вся энергетика, содержащаяся

## Пример № 2

«Бой Саусарыко с Тутарищем»  
Бжедугская версия

в действиях людей и имевшая измерение «высокого темпо-ритма», носили семиотический знак единения людей, которые, находясь в общем порыве желания и движения, достигали свои жизненные цели. Алгоритм конфигурации синкретического действа в черкесском круге определял систему отношений, куда входили: танцевальные движения, как правило, по кругу; заклинательного или величального значения речевые компоненты, определяемые игровой ситуативностью, и пение (скорее, активная мелодекламация), артикулируемое в соответствии с общим настроением участников ритуала – приподнято, взволнованно и одновременно подчеркнuto, с особой эмоциональностью исполнения.

Одним словом, древнее праадыгское (черкесское) ристалище включало активные возвратно-поступательные движения людей в солярном круге, которые контрастировали со статичной фигурой лидера-солиста священнодействия (торжественное мелодекламационное «говорение»), находившегося в диалоге с остальными участниками ритуала. Они входили в

контакт с ведущим ритуала через средство коротких энергичных хоровых реплик одобрения и поддержки величальным словам лидера-жреца. Довершением многосоставного представления становилось сопровождение взаимодействующих участников ритуала равномерными хлопками в ладоши и/или ударами музыкального инструмента (пхацич), которые влетали в синкретическое единое «информационно-энергетическое поле ... сотканное из бесчисленных энергетических пульсирующих и переливающихся полей» [16, с. 45].

Как и вся жизнь людей, подобные представления были пронизаны Ритмом в самом высоком значении данного выражения. Именно ритм оказывается первичным организующим началом в гармоничном взаимодействии телодвижений, жестов, с разной амплитудой вибрирующих звуков голоса и музыкально-шумовых инструментов, поэзии и музыки<sup>7</sup>.

Что же касается напевов эпических пшинатлей, дошедших до нашего времени, они в известной мере отражают главные параметры в мифопоэтическом осознании «верха» и «низа», реконструируя отличительные свойства доисторического архаического мировоззрения далеких предков адыгов. Ритмика песни (и напева, и текста) всецело организуется под воздействием ровного темподвижения, в основу которого кладется мерность двудольной пульсации, созвучной жизненным ситуациям, с естественной природной круговертью, с гармонией микро- и макрокосма человека.

Чёткость корреляции солиста и мужского хора в нартских песнях, устанавливающая предполагаемую первичную форму бытования в рамках ритуальных и обрядовых действий, обусловлена иерархичной соподчинённостью различных уровней ритмической организации. Такая формообразующая особенность выявляется при сопоставлении бинарных единиц: ритм долгих и кратких музыкальных времен; ритм смены пульсирующего движения по вертикали и горизонтали; ритм соотношения разделов формы, образуемых текстом и напевом; ритм музыкально-синтаксических единиц в партиях солиста и хорового сопровождения, соотношение слогоритмической пульсации с ритмом музыкальных акцентов.

В большом корпусе адыгских песен, имеющих солистно-групповую манеру исполнения, нартские пшинатли выделяются пропорциональностью соотношения ритмоинтонационных сегментов преимущественно в четырёхдольном измерении. В одних случаях это наглядно происходит в режиме антифонного взаимодействия солиста и мужского хора (пример № 4), в других же ситуациях стабильность равного метрического соответствия выявляется в стреттном сочленении коррелятов традиционной многоголосной фактуры песни (пример № 3).

Приведём ещё один пример, свидетельствующий о гармоничном соответствии голосов с различной ритмопульсацией в многофактурной песне. Пшинатль «Бой Саусарыко с Тутарищем» (пример № 3) содержит четыре линейных пласта, которые находятся в ритмоинтонационно полифонизированном сочетании. Однако метрическая их координация по вертикали просматривается довольно чётко. Нижний пласт (удары в ладоши) устанавливает минимальную единицу счёта (хронос-протос), которая берёт на себя функции своеобразного времяизмерительного хронометража. Инструментальная и хоровая линии с очевидной ритмической вариативностью каждого из голосов демонстрируют равномерную внутритактовую пульсацию. Ритмический рисунок солирующей партии содержит ровное дробление каждой доли такта триолями с редким переходом в конце фраз на дуоли (пиррихий).

Таким образом, многообразное сочетание ритмических модификаций фактуры эпических пшинатлей реализуется в различные схемы их соподчинения на уровне монометрической организации. Формы координации «верха» и «низа», горизонтали и вертикали, имеющие тенденцию к симметрии и размерности, в нартских пшинатлях могут определять степень своей приуроченности к конкретным ритуальным действиям, раскрывать временную сущность этих действий и их семантическое наполнение.

5. Музыка на этапе исторического формирования фольклорного сознания, находящегося в поле нашего исследования, была составной частью самой природы, одним из источников ритмизации взаимосвязанных жизненных событий, определивших степень взаимодействия внутренних элементов. В частности, ритмически соподчинённое единство музыки и слова в нартских пшинатлях априори можно принять как форму отражения окружающего мира и адаптации человека в нём. Энергия данного синкретиза, возможно, являлась своеобразным кодом созидания гармонии мира и его упорядоченности.

Незыблемым представляется экстравертный характер бытования эпической песни, являющийся одним из универсальных характеристик жанра. Его внешняя коммуникативная направленность предполагает конкретную аудиторию, что определяет приоритет вербального текста, слова. В данном контексте по отношению к русской песенной эпике И. Земцовский писал: «...былины, как и многие другие виды фольклора, с музыкально-интонационной стороны не стали особым музыкальным жанром: в них имела место специфическая “переработка” песенных интонаций в русле эпического типа интонирования, которая и создаёт условную форму эпического мелоса» [9, стб. 895-896].

Если обратиться к мелодической составляющей части напева нартских пшинатлей, то она меньше всего отмечена индивидуализированностью, в ней совокупная музыкальная интервалика ещё не вполне сфор-

Пример № 3

«Сосуко добывает огонь»  
Кабардинская версия

мировала необходимое семантическое наполнение. Видимо, поэтому в нартских песнях, по сравнению с другими жанрами, напев в известном смысле играет подчинённую роль.

Звуковысотное изменение в нартских мелодиях чаще всего зависит от текста, характера его артикуляции, силовой динамики произнесения. В примере № 2 каждая макрострофа (состоящая из коротких перечислений-характеристик героя) предваряется достаточно выразительным зачином, представляющим некую мелодическую кульминацию-источник. Нисходящая последовательность тонов в большем ритмическом длении по сравнению с последующей мелодизацией текста, приобретает значение ритмоинтонационного комплекса, выполняющего функцию импульсивного начала тирадного интонирования-сказывания. Вслед за зачином продолжение напева ровными триольными построениями из восьмых длительностей в удобном голосовому аппарату звуковом диапазоне ( $g^1 - d^2$ ) оказываются ближе к ритмике речевой декламации, отождествляя принцип эпического интонирования.

Другими словами, анализ нотных образцов даёт нам повод констатировать, что музыкальная лексика нартских песен в целом содержит интонации с относительно закреплёнными значениями, где меньше всего заметны эмоциональные знаки. В большей степени интонационный словарь эпических песен характеризуется звукоизобразительным ракурсом содержания. Поэтому в нём наблюдается доминирование законо-

мерностей речевой артикуляции в композиционном строении песенных фраз. При таких существенных признаках в сольной партии типичным становится отсутствие в напевах пшинатлей стабильной мелодии, которая характеризовалась бы гибкостью интонационной линии с индивидуализированными (узнаваемыми) фразами, которые имели бы индивидуально выразительную мелодическую линию с ясной семантикой и стабильностью ладового сопряжения устойчивых и неустойчивых звуковысотностей. К типичному «словарю музыкальных значений» (Арановский) можно отнести однородный состав ритмоинтонационного строения напева, активизируемый силлабическим типом мелодизации, ровностью пульсации в основном восьмыми длительностями. Чаще всего сольная партия включает несколько опорных тонов (от одного до трёх), которые заполняются отдельными интонационными оборотами проходящего и вспомогательного значений<sup>8</sup>.

Отметим также несоответствие семантики интонационного содержания смыслу поэтического текста. Напротив, «мелодия», имеющая преимущественно узкий звуковой амбитус, в особенности в песнях с неопределённой звуковысотностью исполнения, передаёт, скорее всего, манеру музыкально-поэтической коммуникации (пример № 3), подчёркивая её жанровый признак.

6. Характер взаимодействия коррелятов в соло-групповой фактуре песни в нартских пшинатлях заметно отличается от других жанров. С одной стороны, мелодия запевалы мобильна своей изменчивостью и порой нестабильностью мелодического содержания в рамках одного песенного варианта. В то же время надо отметить, что ритмодвижение остаётся стабильным. Оно регулируется речевой артикуляцией в соответствии с дыхательной амплитудой певца. С другой же стороны, для архаических жанров музыки устной традиции, как правило, типична дискретность интонационной линии, а минимальные структурные единицы мелоса отличаются формульностью. Такой парадигме содержания в первую очередь соответствуют большинство напевов нартских пшинатлей.

Перечисленные признаки актуализируются в хоровом пласте песни, который служит важнейшим формообразующим фактором. Он, выполняя функцию времяизмерительной единицы (хронос протос высшего порядка), способствует частоте и регулярности пульсации мелострофы в макроформе песни. Главным в партии басового голоса становится не интонационное содержание или наличие широкой мелодической фразировки, а константность ритмической его структуры (ритмического периода), неизменно повторяющейся из строфы в строфу. Особую содержательность соразмер-

Пример № 4

«Бадыноко приезжает на хасу нартгов»  
Кабардинская версия

ных синтаксических формообразовательных единиц констатировал М. Арановский: «Периодические структуры обладают той примечательной особенностью, что они легко прогнозируют течение музыкальной мысли, подсказывая дальнейшее построение формы» [2, с. 27].

В отличие от широкого разнообразия адыгских песен, имеющих соло-групповую фактуру, эпическим напевам присущ тип многоголосия, близкий природе стреттного контрастного двухголосия. Эту форму коллективного песнопения мы рассматриваем как звено в общей цепи генезиса многоголосного мышления, отмеченного ясностью и чёткостью ритмоинтонационного содержания и функциональностью пластов фактуры. Привязанность стреттной формы многоголосия к нартскому пшинатлю нам кажется закономерным, так как именно такая структура музыкальной ткани несёт, безусловно, организующее начало, эта форма становится его гештальтом – принципом целостности и структурой самоидентификации.

Обратимся к графическому изображению песни «Бой Сосруко с Тотрешем» (см. пример № 1):

		/	//
соло	4	a	a1
хор	4		a
шикапшина	~~~~~		

В данном примере двухфразовая структура мелодической строфы (аа1) образуется благодаря морфологической и фонетической созвучности на основе параллелизма двух шестисложных строк. Сольно-групповая форма локализации напева со стреттным принципом корреляции партий солиста и хора находится в режиме регулярной попеременной переключки мелодических сегментов, которая обеспечивает ровность звуковых потоков различной плотности, имеющих стабильные временные параметры. Созданию и сохранению общей пульсирующей ритмоорганизации, столь необходимой в диалогическом взаимодействии мелодекламационных речитаций солиста и лаконичных реплик хора, способствует инструментальное сопровождение, характеризующееся стабильной ритмоинтонационной основой. Именно неизменное многократное повторение однотактовой попевки (а), служащей фактором времени измерительной единицы для всей песни, и вся соразмерность действий и событий, происходящих в её надстройке, корреспондируют к культовым игровым действиям.

Общеизвестно, что в практике народных певцов в большинстве этнических культур исполнение эпических песен носило избирательный характер. Певец-сказитель должен был обладать особым даром импровизации и устойчивостью памяти, чтобы транслировать в сольной манере объёмный текст (до 300-400 стихов) на достаточно высоком художественном уровне. Конечный результат исполнения пшинатлей определялся парадигматикой архаического ритуала. Феномен формы коллективного пения и характер сочленения солиста и мужского хора способствовали созданию более приемлемого пространственно-временного поля для

творческого акта. Периодичность пульсации ритмоинтонационных формул басового голоса в фактуре песни обеспечила ровность и стабильность сольно-группового исполнения.

Стреттное двухголосие сольно-групповой фактуры в нартских пшинатлях оказалось способным отразить ритмоинтонационную наполняемость континуума мифопоэтического мышления, локализовать жизненное пространство социума, заполнить «игровое поле» театрализованно-обрядовых представлений. Во всём этом принципиально важным оказывается стройность и соразмерность ритма координат песенной фактуры, дающего ощущение равновесия игрового, исполняемого и декларируемого в ритуальном кругу.

Таким образом, обозначенные в настоящей статье ракурсы рассмотрения феноменологичности адыгских нартских пшинатлей свидетельствуют об истоках формирования данных песен в их отличии от стереотипного представления об эпическом жанре. Особое организующее значение ритма в самом широком смысле слова, важный акцент на чёткость координации пластов в сольно-групповом пении и стройность синтаксических единиц в формообразовании, периферийность значения мелодического начала в нартских песнях убеждают о раннефольклорном этапе их происхождения. Дальнейшее компаративное исследование музыкальной нартиады в наследии северокавказских народов требует другого формата научных изысканий. Оно может внести коррективы в заявленную нами гипотезу об автохтонности происхождения адыгских нартских пшинатлей и последующее их обогащение народами, оказавшимися в данном культурном пространстве в разные исторические периоды.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Распространённым термином из народной терминологии пшинатль (пшыналъэ) в адыгском фольклоре обозначается лишь нартская песня. Словарный перевод (Кабардино-русский словарь, М., 1957) данной лексемы транскрибируется, как песнь, песня, муза. Последнее определение на наш взгляд требует некоторой конкретизации. Надо думать, составители словаря, указывая на лексему муза в качестве синонима пшинатлю, не идентифицировали её значение в качестве объекта вдохновения. Как можно предположить, здесь авторы привели один из возможных вариантов семантики данного слова в самом широком смысле, как музыка. Другого термина для раскрытия данной дефиниции в адыгском языке не существует.

Обратим также внимание, что термин *пшыналъэ* представляет сложное словообразование, сочетающее в себе *пшынэ* – музыкальный инструмент, источник музыкального звука (*пшынэ-дыкъуакъуэ, шык1эпшынэ*) и *лъэ* – футляр, вместилище. Таким образом, в метафорической транскрипции понятие *нартский пшинатль* мы рассматриваем как своеобразную музыкальную ойкумену адыгов, которая в этническом сознании представляется источником и пространственным полем музыки как вида искусства. В таком контексте, как нам думается, можно объяснить исключительное использование данного

термина в одном из самых ранних фольклорных жанров.

<sup>2</sup> См.: [13, с. 46]. Бештау – одна из горных вершин близ Пятигорска. Индыл – древнее адыгское название Волги.

<sup>3</sup> Такое мнение вначале было сформировано в связи с тем, что публикация и начало изучения нартского эпоса началось в Осетии известным учёным В. Абаевым. Вслед за ним эта точка зрения была подхвачена французским исследователем Жоржем Дюмезилем (он был знаком лишь с текстами на русском языке, опубликованными до 1927 года), на взгляды которого работы В. Абаева оказали несомненное влияние. Ж. Дюмезиль писал: «С самого начала можно утверждать следующее: татары Кавказских гор [имеются в виду тюркоязычные народы. – Б. А.], явившиеся сюда позднее других, заимствовали свои нартские сказания у черкесов, чеченцы же, видимо, взяли их у осетин; таким образом, только два народа и могут оспаривать друг у друга отцовские права на этот фольклор – черкесы и осетины» [6, с. 22].

Позиции учёных о корнях эпоса «Нарты», существовавшие до середины XX века, на мой взгляд, не учитывали два важнейших обстоятельства. Во-первых, архаический характер данного эпического наследия, практически распространённого на всём северокавказском пространстве (как об



этом утверждает и сам Ж. Дюмезиль). Во-вторых, что историческое время распада сармато-аланского конгломерата кочевых народов и вероятное появление предков осетин в горах Кавказа могло произойти не ранее первого века нашей эры (см.: [5, с. 27-33]).

<sup>4</sup> *Пхацич* – адыгский самозвучающий ударный музыкальный инструмент из разряда трещоток. Инструмент представляет собой деревянные пластины (от двух до семи), нанизанные одной стороной на рукоять. Обычно изготавливают пхацич из твёрдых пород дерева (чинара, самшита, граба), которые наряду со специальными прокладками между пластинами создают особый звонкий щёлкающий тембральный эффект.

<sup>5</sup> *Ачатишара* – развлекательно-магический обряд у постели больного. У адыгов бытовал аналогичный обряд *Чати* (*Щлопцаклуэ*), устраиваемый в доме раненого в бою или у постели человека с переломом костей.

<sup>6</sup> См.: [12, с. 144].

<sup>7</sup> Примерно такую картину спонтанного музицирования мне посчастливилось видеть в 70-е годы прошлого столетия в шапсугском ауле 2-й Красно-Александровский Лазаревского

района Краснодарского края, когда исполнительское искусство нартских пшинатлей можно было наблюдать в живой традиции. Выдающаяся исполнительница Кадырхан Коблева, находясь в эпицентре творческого акта, буквальным образом руководила процессом песнопения. Являясь запевалой, она одновременно по ходу «режиссировала» группой мужского хорового ансамбля (Хасан Ныбо, Сафарбий Ту, Осман Хахо), участники которого подпевали ей. Одновременно кто-то играл на пхациче, кто-то хлопал в ладоши, кто-то пускался в пляс.

<sup>8</sup> Для более наглядного представления специфики интонационного содержания нартской песни приведём мнение композитора и музыковеда А. Авраамова, составленное в 1936 году на основе этнофонического восприятия (нам не известны факты расшифровок им народно-песенных образцов): «Партия солиста почти не поддается записи нотно-музыкальными знаками: это драматический, глубоко выразительный речитатив; притом индивидуально варьируемый не только каждым исполнителем, но одним и тем же из строфы в строфу» [цит. по: 18, с. 30-31].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аншба А. Стих и проза в абхазском нартском эпосе // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969.
2. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М., 1991.
3. Бгажноков Б. Черкесское игрище. – Нальчик, 1991.
4. Героический эпос народов СССР. Т. 1. – М.: Худ. литература, 1975.
5. Дзарасов А. К вопросу о роли аорсов и алан в системе торговли и обмена на Северном Кавказе в первые века н. э. // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Приложение. – 2003. – № 3. – С. 27-33.
6. Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. – М.: Наука, 1977.
7. Жирмунский В. Введение в литературоведение. — М., 2004.
8. Земцовский И. Былина // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Т. 1.
9. Земцовский И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Т. 3.
10. Инал-Ипа Ш. Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Абхазский народный эпос. – М., 1962.
11. Кунанбаева А. Специфика казахского эпического повествования // Советская музыка. – 1982. – № 3.
12. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 2 / под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1981.
13. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 3, ч. 1 / под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1986.
14. Петросян А. Решённые и нерешённые вопросы нартведения // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969.
15. Старостина Т. Фольклор и звуковые открытия XX века // Традиционная музыка. – 2008. – № 1.
16. Цримов Р. Метаморфозы TS. – Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2005.
17. Шакрыл К. О современном бытовании нартского эпоса абхазцев // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969.
18. Шортанов А. Нартский эпос адыгов // Нарты. Адыгский героический эпос. – М.: Наука, 1974.
19. Къардэнгъуцц З. Яугъащцэ адыгэ уэрэдхэм // Гуащхэмахуэ. – 2006. – № 6.

### Ашхотов Беслан Галимович

доктор искусствоведения, профессор,  
проректор по учебной работе Северо-Кавказского  
государственного института искусств

