

ЛЕКЦИЯ № 1. ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЭТИКЕТ И ИНСТИТУТ НАРОДНОГО СКАЗИТЕЛЯ

План.

1. Традиционный танцевальный этикет
2. Институт сказителя у народов Северного Кавказа.

1. Следует отметить, что самым эмоциональным стилем из всех хореографических жанров являются национальные танцы. К ним относятся танцы народов Северного Кавказа. По традиции, народный танец переходит из поколения в поколение в среде, в которой его танцуют. В танце, как в зеркале отражается характер человека.

Почти у всех народов Кавказа бытует один общий круговой подвижный танец, который именуется у каждого народа по-своему. У карачаевцев - «Стемей», балкарцев - «Тёгерек тепсеу», «Асланбий», дагестанцев - «Лезгинка», кабардинцев и черкесов - «Исламей», адыгейцев - «Исламий», ногойцев и кумыков - «Тогорок», грузин - «Картули» (только в нем мужчины не встают на носки), абхазцев - «Апсуа», чеченцев и ингушей также «Лезгинка», осетин - «Зилга кафт», или «Тымбыл кафт», калмыков - «Шимблэ». Этот танец очень популярен и у кавказских казаков. Народные варианты общего танца указанных народов имеют много совпадающих черт, например, вставание на носки, вскидывание рук, рисунки, одежда, украшения, реквизит, музыкальные инструменты, а порой и мелодии. И то же можно говорить и об общем лирическом танце, называемом у балкарцев, карачаевцев, кабардинцев и черкесов «Тюз тепсеу», «Кафа», «Сюзюлюп», адыгейцев - «Зафак», ногойцев - «Узун», осетин - «Хонга кафт». Он исполняется девушкой и юношей на расстоянии, без касания друг друга. Следующий общий танец «Под ручку» у балкарцев и карачаевцев - «Абезех», «Абзек», «Марако», «Жортул», «Къысыр», «Жия», «Джезокъа», «Хычауман», «Никола»; у кабардинцев и черкесов танец под руку называется «Удж пу» и «Удж хешт», адыгейцев - «Удж-хурай», осетин - «Симд», ногойцев - «Кошемек»; парень и девушка в этом танце держатся под руку. Там же. Национальное авторство указанных танцев трудно определить, ведь каждый из них отличается своеобразием. Правда, и общего в них больше, чем национальных отличий. Наибольшая хореографическая общность обнаруживается у тех народов, которые имеют единые географические и генетические истоки. Таковы балкарцы и карачаевцы, адыги и ряд других народов.

Внятные аналогии обнаруживаются между танцевальным творчеством балкарцев и осетин, осетин и карачаевцев, балкарцев и кабардинцев, черкесов и карачаевцев, осетин и адыгов, кумыков и ногойцев, балкарцев и сван, осетин и ингушей и т. д. Особенно это сильно выражено между танцами балкарцев и осетин. Например, балкарский танец «Тепана» и осетинский - «Чепана», балкарский - «Апсаты» и осетинский - «Афсаты», балкарский - «Алтын Хардар» и осетинский - «Хордар» и т. д. Ясно, что балкарцы, карачаевцы и осетины длительное время имели самые тесные и широкие

контакты, вследствие чего и шло взаимовлияние. В процессе его, разумеется, шло не механическое заимствование хореографического произведения, а творческое усвоение, переработка, сотворчество.

Основное и самое крупное направление национальных танцев является лезгинка. У кабардинцев, осетин, аварцев, чеченцев, ингушей и др. - свои разновидности лезгинки. Мелодия четкая, динамичная, темп быстрый. Лезгинка - танец-соревнование, демонстрирующий ловкость, виртуозность, неутомимость танцовщиков. Лезгинка это один из традиционных кавказских танцев. Он является своего рода эмблемой, или визитной карточкой любого кавказца. Лезгинка очень красивый танец, он выражает душу гордых, свободолюбивых, темпераментных, мужественных народов Кавказа.

Таким образом, хореографическое искусство, а именно национальные танцы занимаются формированием с помощью языка танца толерантности молодежи друг к другу, изучение традиций и обычаев народов Северного Кавказа.

Как отмечалось выше, Северный Кавказ относится именно к числу тех регионов, где народы так или иначе связаны между собой, нередко - генетически, большей частью - контактно, а в целом имеют типологическую общность или же близость в историко-культурном развитии. Здесь в течение многих столетий среди многочисленных племен и народов происходили особенно интенсивные межэтнические процессы, приводившие к сложным и многообразным культурным взаимовлияниям, смешениям, симбиозу, к диффузии элементов той или иной культуры и т. д. Эти явления, несомненно, отразились и в фольклоре. Именно такой процесс происходил в танцевальной культуре народов Северного Кавказа. Интенсивное взаимовлияние происходило более в хореографии, нежели в других жанрах народного творчества, так как языковой барьер не являлся преградой и язык танца, известно, интернационален.

Танцевальный этикет рассмотрим на примере карачаевцев и балкарцев.

В карачаево-балкарских танцах любая девушка имеет право отбить партнера у партнерши. За это партнерша не имеет права обижаться.

Когда танцуют две пары, они могут поменяться партнершами или партнерами. Допускается в танце, когда соперник может отбить партнершу у партнера.

Партнер может надеть свою папаху партнерши, как знак того, что он любит ее.

Партнер имеет право танцевать с одной девушкой один раз за весь вечер. Повторное исполнение может быть только по просьбе старшего за столом.

Гость имеет право танцевать с одной девушкой несколько раз за весь вечер. По просьбе старшего за столом молодожены могут исполнить его любимый танец. А так они не имеют права танцевать вместе.

Отец с дочкой могут исполнить любимый танец старшего.

Девушка или парень не имеют права отказаться от приглашения на танец. Если парень пригласил девушку, она обязана выйти на танец.

Сестра может свободно пригласить своего брата на танец.

Многодетная женщина может танцевать со своим сыном или братом.

Партнер не может раньше партнерши закончить танец и оставить ее на середине танцплощадки. Такой поступок является позорным. Это касается и партнерши.

По обычаю, партнерша не смотрит на своего партнера, как бы она не любила его. Но временами она незаметно наблюдает за ним.

В танцах под руку партнерша находится с правой стороны партнера, которая считается почетной. Правая почетная сторона всегда отводится девушке любого возраста, как знак особого уважения к ней.

В танце под руку партнер правой рукой перекрещивает опущенную левую руку партнерши. Такая поза означает, что партнер не по душе партнерше.

Партнер берет правой рукой за кисть левой руки партнерши, если она родственница.

Если партнер неприятен партнерше, тогда она левым локтем упирается в его правый бок. Партнерша сопротивлялась открыть кулачок левой руки, если партнер ей не понравится.

Партнерша большим пальцем упиралась об ладонь правой руки партнера, если он ей не внушает расположения.

Если ладонь левой руки партнерши касалась ладони правой руки партнера, то считалось, они любят друг друга.

Если пальцы левой руки партнерши перекрещивались пальцами правой руки партнера, это означало, что они очень любят друг друга.

В лирических танцах "Тюз тепсеу", "Сюзюлюп" правая сторона партнера отводится партнерше; они исполняют эти танцы, не касаясь друг друга. Правая сторона считается самой почетной, потому и находится на той стороне любимая девушка партнера.

При исполнении сольного танца двумя девушками и одним парнем парень находится по середине. Он оказывает одинаковое внимание обеим девушкам, как принято по обычаю. А если сольный номер исполняют одна девушка и двое парней, то девушка находится между ними. Оба парня оказывают девушке рыцарское внимание.

Сольный танец не принято долго танцевать одной паре, чтобы не надоесть присутствующим.

Танцевальная пара обязана исполнить любой танец с осанкой и гордо поднятой головой.

Очень важно передать характер танца. Для этого надо знать какие из танцев воинственные, какие охотничьи, юмористические и т.д.

Не скромно смеяться над слабыми танцорами, их, наоборот, надо подбадривать. Исполнители танца не имеют права делать замечание музыкантам, как бы они не играли. Это – дело распорядителя.

Не принято нарушать органическую связь между танцем и песней. Кривляние в строгих танцах не допускается, за исключением колдовских.

Громкие смехи и крики, вялость и постоянные свисты исключаются.

В некоторых лирических танцах балкарцев и карачаевцев партнер и партнерша не касаются друг друга, несмотря на их образ жизни. В таких танцах танцующие знакомятся. Имеются в виду некоторые подвижные танцы.

В образных танцах – в туре, олени, серны, лани, зубра, лоси – не встают на носки, так как у них нет когтей.

В танце "Инай" раскрывается образ горянки, которая занимается обработкой шерсти. В нем не участвуют мужчины, так как обработкой шерсти у балкарцев и карачаевцев занимаются только женщины.

Танец "Шаудан" (Родник) посвящается к приобщению невесты к роднику. В нем участвуют женщины и дети, которые сопровождают невесту к роднику. Потому танец исполняют только женщины и дети. Парни исключаются, так как мужчины у нас не ходят за водой. А если и ходят, то редко, только ночью, чтобы никто их не видел.

Во многих охотничьих танцах не участвуют девушки потому, что охота с древнейших времен была сугубо мужским делом. Женщина никогда не занималась тяжелым физическим трудом.

В обрядовом танце "Нарт той" (Торжество нартов) участвуют только мужчины. Общеизвестно, что традиционно разделыванием жертвенного животного занимаются только мужчины и приготовлением пищи из этого животного также занимаются мужчины.

Детский танец "Бешик" (Люлька) исполняют только женщины, девочки и мальчики.

К слепым музыкантам и певцам издревле было особое отношение. К концу торжества им вручали хорошие подарки. Домой и обратно их доставляли на транспорте.

На торжества имели доступ все жители округа, гости из любого народа, кроме душевнобольных, разбойников, абреков.

При старших даже уставшие танцоры не имели права садиться, проявляя им знак особого уважения.

У карачаевцев и балкарцев высоко чтили авторитет известных танцоров, певцов и музыкантов. На торжествах в их честь произносили почетные тосты, им накрывали отдельные столы.

Обычай запрещает раньше времени покидать торжество. Уходить можно после прощального тоста старшего за столом. А прощальный тост произносился после подачи сваренного мяса жертвенного животного.

В случае если парень влюблялся в девушку, на помощь приходила родственница, она могла уладить их отношения. В этом мог им помочь и распорядитель танца.

С любимой девушкой старшего брата по очереди танцевали его младшие братья, чтобы поднять ее авторитет.

Изобретательность и фантазию исполнителей танцев в народе признавали, одобряли и поощряли. Также относились к музыкантам и певцам.

Самым свободным танцовщиком был исполнитель танца в маске козла (кепбай). Он мог демонстрировать какие-то эротические моменты в танце, обнять девушку, притвориться пьяным, критикуя пьяниц, воплощаться в роль ленивого, осуждающе. Без кепбай не обходилось ни одно торжество.

К осеннему празднику "Къыркъ бугъа" (жертвенный бык) сельские парни тайно изготавливали такие маски, что не могли их узнать даже родители, братья и сестры. Они являлись на праздник глухими, горбатыми, хромыми, пузатыми, длиннобородыми. Участники маскарада меняли свои голоса, чтобы по голосу их не узнали. Маски зрелищно украшали праздник. Они исполняли буйный танец "Межгедиу" (Маска). Элементы танца были произвольными. Исполнители кувыркались, прыгали, вертелись на коленях, кружились на носках, в конце танца устраивали фиктивное похищение девушек, уподобляясь тому, как в нартском эпосе Дракон похищает Сатанай. Все в масках исполняли с девушками короткий бурный танец и разом снимали маски. Присутствующие узнавали тех, кто скрывался под масками. Этот танец являлся коронным номером всего праздника.

К весеннему празднику "Хычауман" в честь окончания полевых работ девушки изготавливали тайно от всех маски: алмосту (уродливая женщина с длинными косами), къуртха (ясновидящая), обурла (мудрые женщины – ведьмы), дууана (дьяволы), аманай (чертенки), билгич (гадалка), жастыкълы (знахарки). Все эти маски являлись уродливыми. По команде распорядителя танца девушки в масках подходили к юношам и приглашали их на танец. Танец проходил бурно, носил буйный характер. Как бы не старались, партнеры не могли угадать, кто скрывался под маской. В конце танца девушки становились с левой стороны партнеров. (Ведь левая сторона ближе к сердцу, а значит – большая любовь!). Девушки в масках уходили со сцены и снимали маски тайно. А парни так и не могли их угадать!

ТАНЦЫ В КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКИХ ПОГОВОРКАХ И ПОСЛОВИЦАХ

Абынмазлыкъ тепсеучю болмаз, жангылмазлыкъ жырчы болмаз. – Нет танцовщика, который не спотыкается, нет певца, который не ошибается.

Адамланы таныргъа тойгъа бар. – Чтобы узнать людей, посети торжество.

Адамны белгили этген тепсеудю. – Человека известным делает танец.

Айланган тепсеучю не айып табар, не насып табар. – Бродячий танцовщик позор или счастье найдет.

Айтыргъа уялмагъан, тепсерге да уялмаз. – Не постеснявшийся сказать, не постесняется и станцевать.

Айырылгъанны къар басар, бёлюннгенни боран басар. Отделившегося снегом завалит, отдалившегося буран заметет (так говорили о тех, кто боялся холода во дворе зимой, где молодежь танцевала танец «Акъбаш» – белоголовый).

Акъсакъ къобузда согъады, сокъур жырлайды. – Хромой играет на гармошке, а слепой поет (так упрекают не умеющих танцевать).

Акъырын башлагъан, тепсеуню ариу бошар. – Медленно начинающий танец, красиво закончит.

Ала-бере билмеген, берсе кѣзюне жукъу кирмеген. – Не умеет ни дать, ни взять, а если и даст, то ночью глаз не сомкнет (о робком влюбленном, который не решается дать подарок девушке в танце).

Аллы барны – арты да бар. – Имеющий начало, имеет и конец (о хорошей вечеринке).

Алтын билезик темир къаланы ачар. – Золотой браслет железную крепость откроет (крепость означает дом девушки. По этикету партнер может дарить девушке в танце золотой браслет, если она его примет, значит, быть свадьбе).

Алтын, кюмюш – ташды, арпа, будай – ашды. – Золото и серебро – металл, а ячмень и пшеница. – еда (так говорят, если молодежь увлеклась танцами на сенокосе).

Ана кѣлю – балада, бала кѣлю – тойда. – Сердце матери – в детях, сердце детей – на веселье.

Ана кѣлю бешикде, бала кѣлю эшикде. – Душа матери – в колыбели, душа ребенка. – на улице (так выражаются, когда дети увлекаются песнями, танцами, музыкой, играми).

Анасы махтагъанны алма, тойда махталгъандан къалма. – Не женись на той, которую хвалит мать, женись на той, которую хвалят на торжестве.

Анасына къарап кызын ал, атасына къарап жашына бар. – Прежде, чем жениться на девушке, узнай ее мать, прежде, чем выйти замуж за парня, узнай его отца (на свадьбе узнавали парня и девушку).

Нѣгерни тепсеую нѣгеринден белгили. – Успех партнерши в танце зависит от партнера.

От бла суудан башынгы сакъла. – Берегись огня и воды (танец в честь Матери Воды (Суу Анасы) исполняли у реки в засуху, тогда могли утонуть).

Сюйген сюйгеннге сѣзюн берир тепсеуде. – В своей любви удобно признаться в танце.

Сюйгенинги тойда табарса. – Свою любимую найдешь на свадьбе.

Сюйгенле бир бирлери бла тепсеселе – кѣллери тау кибик. – У танцующих влюбленных – душа как гора.

Тели тойса – той бузар. – Дурак наестся – свадьбу испортит.

Тепсегеннге – кийик саулукъ, жетген кыызгъа – чилле жаулукъ. – Танцевавшему – дичье здоровье, девушке на выданье – шелковый платок.

Тепсеу бла сыйлама да, аш бла сыйла. – Не танцами корми, а едой (почетного гостя встречали танцами).

Эшекни къулагъына къобуз сокъгъанча. – Все равно, что ослу наигрывать мелодии.

У всех народов мира мастера устного эпоса пользовались особым статусом в обществе. Это kobzari (бандуристы) и лирники на Украине, у якутов – олонхосуты, у бурятов – улигершины, у башкир – сѣсэны, у

киргизов – манасчи, у казахов – акыны, жырау, у туркмен – бахши, у азербайджанцев – ашуги, озаны, у армян – гусаны и т.д. Достойное место среди них занимают песнопевцы Северного Кавказа: адыгские джегуако, балкарские и карачаевские жырчы, осетинские кадæгтæнæг’и, чечено-ингушские илланчи.

В рамках теории сказительства, разработанной отечественными и зарубежными фольклористами, эволюция искусства народных песнотворцев в общих чертах мыслится двухстадиальной, т. е. в нем следует различать этапы: 1) ритуально-обрядовый и 2) комплексный (эстетическая сторона исполнения эпоса в единстве с познавательно-воспитательной и развлекательной целями).

Изменения в мировоззрении человека на разных стадиях развития общества определенным образом отражались и на функциональной роли сказительства. Как уже сказано, генезис эпоса восходит к мифу, к ритуальному поведению. Согласно поверьям многих народов мира, исполнение эпических текстов являлось частью обрядовой магии. Ее целью было задабривание духов предков-героев сказаний, чтобы получить от них защиту от злых существ, удачу в путешествиях и на охоте, обеспечение победы над врагами и т.п. Со временем связи с обрядовым действием редуцируются, на более поздних этапах начинает превалировать интерес к эпическому нарративу «как средоточию исторической памяти, героических идеалов, шире – кодексу этнической нравственности...». Ученые, предполагают, что на водоразделе этих процессов стоит фигура дружинного певца, генезис его возводят, как правило, к эпохе раннего феодализма.

Возникновение дружинного культа на Северном Кавказе, в аланском обществе в том числе, историк Ф. Х. Гутнов датирует второй половиной I тысячелетия; вероятно, к этому времени можно отнести и появление осетинских рапсодов-исполнителей кадагов – «хвалебных песен» о героях-нартах. В. М. Жирмунский, задумываясь над достаточно странным обыкновением выпевать перед сражением героические поэмы, высказывал мнение, что целью было не только поднять боевой дух воинов и подвигнуть их на ратные свершения: действия дружинного песнопевца все еще носили характер магического заклинания.

Эту точку зрения разделяет Е. Д. Турсунов в ходе изучения им типов носителей устной традиции казахов. Ученый считает, что казахские жырау выделились на основе трансформации прорицателей и устроителей обрядов военной магии (жаурыншы), неотлучно находившихся при предводителях военных дружин. З. М. Налоев, рассматривая проблему на адыгском материале, в исторической детерминированности эволюции джегуако отмечает два аспекта: 1) «внутренний» – в синкретизме архаического сказителя «элемент песнотворца» развивается в такой степени, что создает условия для функционирования его в качестве относительно самостоятельной профессии; 2) «внешний» – «...князь-предводитель дружины нуждался в таком джегуако, который не только развлекал бы его (и его гостей) своим пением и игрой, но также вдохновлял бы дружину перед

боем, а после боя в эпических песнях воспевал бы его (и его дружины) подвиги». Вместе с тем ученый допускает, что дружинный певец в глазах сюзерена и его войска мог обладать магической силой, «способной воздействовать на судьбу... разгадывать сны и знамения».

З. М. Налоев связывает данный процесс с наступлением в Адыгее феодальной раздробленности и обострением княжеских междоусобиц (вторая половина XV – первая половина XVI века). Обслуживание сюзерена в обстановке внутриэтнической нестабильности приводит к заметному усилению политической мотивации в творчестве народных певцов, накладывая отпечаток как на саму поэтику, так и на жанровую систему джегуаковского искусства: «...вместо эпической поэмы, потерявшей продуктивность, на первый план выдвигается историко-героическая песня». Иначе говоря, предпочтение отдается слову, нацеленному на фиксацию подлинных фактов, на воспевание героики реальных лиц, на эмоционально и идеологически окрашенную трактовку «государственно значимых событий в жизни народа». В конечном итоге – магия рассказывания эпоса уступает место исполнению текстов, регламентируемых утилитарно-ситуативным контекстом. Новые функциональные акценты в поэзии джегуако способствуют усилению историзма, личностно-оценочного восприятия действительности – придворный поэт предстает выразителем идеологии развивающегося феодализма.

Формирование индивидуально-созидательного начала и связанная с этим жанровая динамика (исторические предания, историко-песенный фольклор, лирические песни) характерны и для устной поэзии соседствующих с адыгами этносов – вайнахов, балкарцев, карачаевцев, осетин, хотя, насколько можно судить, эволюция сказительства здесь не знала социальной дифференциации. Причина, видимо, кроется в асинхронности процесса феодализации на Северном Кавказе: темпы его развития разнились в горах и на равнине, а с XIII-XVI вв. разноразличность социальных отношений в этнических обществах обозначилась еще резче. От татаро-монгольского нашествия в этот период особенно пострадали аланы-осетины: уцелевшая часть этноса была вынуждена оставить равнинные земли и укрыться в горных районах. Как считает исследователь феномена горского феодализма Ф. Х. Гутнов, «встреча» равнинных алан с горцами-соплеменниками дала два типа синтеза, две группы обществ с ориентацией в одних случаях на «аристократические» (Тагаурия, Дигория), в других – «демократические» (куртатинцы и алагирцы) структуры управления. Но поскольку привнесенные в горы элементы феодальной иерархии не смогли (по разным причинам) утвердиться в чистом виде, то и, думается, не нашлось почвы для социальной, а следовательно, и профессиональной дифференциации сказителей.

Иное у адыгов. Здесь произошло разделение института сказительства «по типу аудитории»: 1) придворные поэты и 2) те, кто обслуживал религиозно-эстетические запросы незнатных сословий. (Приблизительно в середине XIX века это движение у западных адыгов осложнилось повторным

социальным расслоением внутри второй группы: на джегуако-певцов и музыкантов и джегуатлей-скоморохов). Означенные процессы неизбежно влекли за собой и функционально-профессиональную дифференциацию. З.М. Налоев дает развернутую классификацию типов и подтипов, выделившихся в институте джегуако. Помимо исторических модификаций уэрэдус'а (дружинный певец, придворный поэт, лирик-сочинитель гыбз, смеховых, любовных, плясовых, сатирических и прочих песен; поэт-песнотворец), он различает, по крайней мере, еще 7 квалификационных категорий. Среди них – солирующий певец, музыкант-инструменталист, хатяко-церемонимейстер, канатоходец, кукловод и пр. Дробление на узкие специальности привело, по мнению автора, к существенной структурной перестройке института народных певцов – созданию джегуаковских групп «во главе с джегуако-тхамадой, т.е. корифеем».

Изначальный синтез музыки, вокала, декламации стиха, даже актерского мастерства отмечали в свое время первые собиратели балкарских и карачаевских нартовских сказаний. У осетин синкретический характер дарования эпического певца сохранялся, по крайней мере, еще в конце XIX века, особенно колоритно – в творчестве Зугутова, известного в народе как Куырм Бибо (Слепой Бибо). Исполнительское искусство его включало игру на смычковых инструментах, речитативное пение, элементы сценического действия (куклы), вентрологию; плюс к этому невероятная харизма и энергетика представления, сочетание в репертуаре возвышенного и низкого («отпускал непристойные остроты», при этом «улыбался, как сатир») и многое другое.

«Каждый князь, пользовавшийся уважением своих подвластных, имел при себе певцов, содержал их в довольстве и обогащал дарами», – писал Хан-Гирей по поводу адыгских джегуако. Осетинским рапсодам огромный авторитет в народе, равно как и благосклонность знати, богатства, увы, не прибавляли. Примечательна в этом плане история о том, как Бибо Зугутов был приглашен на кувд генерала Магомета Дударова в с. Хумалаг. Придя в восторг от искусства слепого певца, генерал посулил ему коня, но с очень некорректным условием: если только Бибо без вожатого сможет найти дорогу домой, в с. Батакоюрт – для незрячего это маршрут неблизкий и трудный. «Бибо взял посох и пошел, но под самым Батакоюртом ошибочно свернул на Большую Ачалуковскую дорогу и ночью остался в степи. Генерал устыдился своей жестокости и все же подарил ему коня». С этих пор на свадьбы, пиршества и иные события народной жизни Куырм Бибо разъезжал на коне, запряженном в телегу с крытым верхом. Но истинное богатство его, как и других осетинских сказителей – дар иного порядка, иной, высшей божественной, инстанции.

Быть равным дару богов – занятие многотрудное. Особое положение эпического певца, как мне кажется, есть результат осознания ими этой вот гиперответственности. Потому они и становились, говоря современным языком, обладателями многофункциональных компетентностей. В кавказской традиции, впрочем, как и в практике многих других народов,

сказители очень часто выступали, например, в роли судей (осет. «тæрхоны лæг») – посредников при решении вопросов наследства, примирении кровников и пр. В Осетии в XIX-XX вв. в числе таких авторитетных мужей известны Сабе Медоев (р. 1822), Кубади Удаев (р. 1842), Теба Андиев (р. 1860), Дрис Таутиев (р. 1893) и многие другие. Последний был делегирован на Международный конгресс лингвистов-востоковедов, проходивший в 1960 г. в Москве. Рассказывают, что исполнение им под собственный аккомпанемент на скрипке (хъысын фандыр) сказания «Нарт Урузмаг и одноглазый великан» вызвало бурю оваций.

Еще одна грань личности народных певцов связана со сферой идеологической жизни общества. Любовь к родине, утверждение социальной справедливости – вот приоритетные мотивы их творчества. Не удивительно, что во время крестьянских волнений северокавказские рапсоды зачастую выбирали правду той прослойки общества, к которой принадлежали по происхождению, а не тех, от кого зависело их на данный момент благополучие. Подобные обстоятельства отражают, например, «Песня Дамалея», «Песня лькухотльского войска», «О восстании «черного» дигорского народа» (1781 г.) и др. В истории сказительства зафиксированы также случаи, когда его адепты демонстрировали верность указанным принципам не только словом, но и делом. Известно, например, что Кубади Удаев из Горной Дигории в 1893 году был заключен в тюрьму на месяц – «за произведенный бунт против местной власти». «Бунт» заключался в подаче им прошения властям об отмене права назначать жалованье старшинам за счет крестьян. Народные песнопевцы принимали участие даже в событиях начала XX века и гражданской войны на Северном Кавказе. Так, например, осетины Дабег Гатуев и Дзеге Бесати с оружием в руках боролись за установление советской власти на Тереке; Дзабол (Дзанболат) Дедегкаев был в числе тех, кто в 1905 году вырубал лес дигорских баделят Тугановых.

Сказители – уникальные люди, их искусство – это не только особая школа мысли и слова, но и, в некотором роде, энциклопедия жизневедения. И очень кстати, именно в данном отрезке наших рассуждений, вспомнить еще об одной роли народных мудрецов, – той, что связана с осуществлением межэтнического и межнационального диалога, обменом ценностями духовной культуры. Имена знаменитых певцов были известны далеко за пределами родного края. Путешествуя и познавая языки приграничных народов, они становились «лучшими распространителями и пропагандистами» как своего фольклорного наследия у соседей, так и инородного – на отчей земле. Так, знаменитый джегуако, кабардинец Адельгерий (Ляша) Агноков (1851–1918) был частым гостем у ногайцев и адыгейцев, легко объяснялся с ними на их языках. Камбот Абазов (1837–1900) из Малой Кабарды неплохо владел осетинским и ингушским языками. Кильчуко Сижаев (1863–1945) в совершенстве знал балкаро-карачаевский язык. По свидетельству Т. А. Хамицаевой, осетины «...бывали в гостях у балкарских, кабардинских, ингушских друзей. Восприняв понравившуюся им песню, они привозили ее с собой, переводили на свой родной язык, и она

входила уже в их репертуар. Полюбившаяся песня становилась достоянием всего народа». Сказитель Кудза Джусоев (р. 1853), проживая в пограничном с грузинами районе, хорошо знал язык соседей, но при этом исполнение кадагов на чужом языке считал табуированным занятием. Татаркан Туганов, принадлежавший к феодальной верхушке (баделята), отлично говорил на кабардинском – родном языке своей матери. Самостоятельно освоил русский язык и грамоту Иналдыко Каллагов (р. ~ 1854). В поисках лучшей жизни странствовал по Южной Америке (Аргентина, Чили, Перу) и не забывал сказаний предков Дзабол Дедегкаев (р. 1885). Без образования, не имея какой-либо специальности, он в скором времени открыл свое небольшое дело, испанской разговорной речью овладел настолько, что обходился без переводчика. Но сказитель вне отечества – nonsense, и потому в 1911 году, оставив успешный бизнес, Дедегкаев возвратился в родную Дигорию.

Сказители на Северном Кавказе, хоть и были народными любимцами, но своим появлением на публике создавали определенное напряжение: «Обыкновенно в том месте, где проходили гегуако, замечалось некоторое движение, – писал С. Урусбиев, – один поправлял свою папаху, другой кинжал, третий газыри – словом, каждый обнаруживал боязнь, как бы гегуако не подметил какого-нибудь недостатка в нем и не осмеял в резкой остроте».

Любопытную оценку джегуаковского «ранга», который едва ли ниже княжеского, приводит Т. М. Хаджиева, цитируя одного из первых русских исследователей, П. Острякова, записавшего и опубликовавшего образцы карачаево-балкарских версий эпоса «Нарты»: «Старик со смуглым открытым лицом, одет весьма бедно; но нужно видеть, с каким почтением относятся к нему окружающие, чуть не боготворят его. Князя У-[рус]-Б-[ие]вы доставили мне случай. Нужно было видеть их, образованных, объехавших чуть не всю Европу, с каким уважением и почтением относились они к старцу». Думаю, что в первую очередь специфика эпического сказительства на Северном Кавказе заключается именно в этой мощной и действенной силе воспитания, распространяемой на все уровни и звенья социальной иерархии.

Общим для региона является и то, что, сказывание эпоса здесь всегда было прерогативой мужской части населения. «Игра на двух- и двенадцатиструнном фандыр (род скрипки и арфы) и длинные повествования под их аккомпанемент были исключительной привилегией наиболее даровитых мужчин», – свидетельствовал К. Хетагуров. Впрочем, в карачаевской и балкарской сказительской практике отмечен интересный нюанс: «Песенный нартский эпос – чисто мужская фольклорная традиция, хотя бытует и женская песня-оплакивание, повествующая о гибели нартов и конце нартского рода».

Еще одна характерная особенность – отсутствие жанровой «специализации»: в отличие от других народов, в репертуаре северокавказских песнотворцев находятся произведения разных фольклорных жанров. Однако и здесь следует учесть важный момент. Основной инструментарий осетинского кадаггæнæг'а – эпическое слово, –

основной, но не единственный. Если в репертуаре народного певца нет эпических сказаний, кадаггәнаг'ом его уже не назовут. Для подобного случая у осетин существует более дробная и специфицированная номинация: аргъаугәнаг (сказочник), зарәггәнаг (певец), таурәггәнаг (рассказчик исторических преданий и легенд). Думаю, эта закономерность наблюдается также у балкарцев и карачаевцев (ср.: жырчы и таурухчу). Несколько иначе обстоит дело с адыгскими джегуако, хотя, возможно, здесь речь может идти о размытости.

Уместно напомнить здесь и об условном делении его на творчество певцов-импровизаторов («сочинители») и мастеров, строго следующих традиции («хранители»). Вторую категорию составляют носители и трансляторы эпического знания. Приверженность традиции, как видится, обусловлена присутствием в эпических нарративах пред-текста, сообщающего им некий священный смысл.

Что касается истории творческих генеалогий, она в мировой практике, северокавказской в том числе, представлена в двух основных видах: семейные династии и обучение у известных мастеров. Отличную семейную выучку с младых, так сказать, ногтей прошли осетины Кудза Джусоев (р. 1853) – воспринял сказительский талант от дяди по матери; Гаха Сланов (р. 1836) – перенял мастерство сказывания от отца, игре же на 12-струнной арфе обучался у дяди по отцу. Чудодействием Слова в устах отца и дяди проникся уже в раннем детстве балкарец Хамзат Биттиров (р. 1867). Талант отца, знаменитого по всей Балкарии певца и сказителя, унаследовал Алий Этеев (р. 1892). Примеры можно множить и множить.

В основе развития второй, более обширной ветви сказительства – преемственность традиции по схеме «учитель – ученик». По отрывочным сведениям, дошедшим до нас, можно восстановить несколько таких «династий». «Учредителем» одной из них являются известные певцы-кадагганаги братья Дохчико и Дзагастуг Бериевы. От них тянутся звенья творческой «эстафеты»: Гази Тайсаев, житель селения Лезгор → Кубади Текоев из селения Задалеск → его сын Сараби и односельчанин Инал Базиев. Иногда перенимали опыт двух и более мастеров.

Существовали также промежуточные виды обучения. В качестве яркого примера обратимся к личности Дабега Гатуева (р. 1854). Первые уроки мастерства он получил от братьев отца, известных народных сказителей Гула, Келемета и Тугана Гатуевых. Параллельно усваивал опыт соседа, не менее известного певца, 90-летнего Баззе Колоева. В качестве своих учителей Дабег называл также 85-летнего Туйгана Царукаева из селения Махческ и 110-летнего Саукуя Малиева.

Институт сказительства, таким образом, есть древнейшая форма овладения эпической информацией – в области структурирования космоса, культуры чувств, этико-эстетических основ жизни в целом; знанием, призванным воздействовать на динамику общественного развития, на процессы совершенствования ментальных реакций, этноязыкового сознания. Иначе говоря, перед нами особый, самовосстанавливающийся,

«генотипический фонд духовных ценностей» – согласно осетинской поговорке, «чем больше из него черпаешь, тем больше в нем прибывает».

Эпические певцы на Северном Кавказе, как мы могли убедиться, совмещали в себе качества идеолога, провидца, хранителя этикета. Они были патриотами родного края, гарантами соблюдения нравственных норм своего времени, проповедниками социальной справедливости, добрососедских отношений, т.е. были носителями эталонного в национальном характере, «играли чрезвычайно важную историческую роль в гуманизации человеческого сознания, человеческих отношений...».

Литература.

1. Алборов Ф. Ш. Музыкальная культура осетин. Владикавказ, 2004.
2. Налоев З. М. Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978.
3. Налоев З. М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 1985.
4. Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М., 1997.
5. Рахаев А. И. Народно-песенное искусство Балкарии и Карачая: Дис. в виде науч. докл. ... докт. искусствоведения. СПб., 1996; Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М., 1980-1990. Т. 1-3.
6. Рахаев А. И. О музыке нартского эпоса Балкарии и Карачая // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 605-609.
7. Сасикова М. Народный мастер из Адыгеи возрождает старинные ремесла. URL: <http://www.elot.ru/index2/php?option...> (Дата обращения 03.12.2012.)
8. Урусбиев С.-А. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области (Несколько слов от собирателя и переводчика) // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 600-604.
9. Фольклор народов Карачаево-Черкесии: Традиционные жанры и сказительское мастерство: Сб. научн. трудов. Черкесск, 1991.
10. Хаджиева Т. М. Нартский эпос балкарцев и карачаевцев // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 8-66.
11. Хамицаева Т. А. Историко-песенный фольклор осетин. Орджоникидзе, 1973.
12. Холаев А. З. Карачаево-балкарский нартский эпос. Нальчик, 1974.
13. Шортанов А. Т. Нартский эпос адыгов // Нарты: Адыгский героический эпос. М., 1974. С. 8-35.