

ОБ ОБЩЕКАВКАЗСКОМ СУБСТРАТЕ В ОБРЯДОВО-ФОЛЬКЛОРНОЙ ЖИЗНИ СЕВЕРОКАВКАЗСКИХ НАРОДОВ

Е. Б. БЕСОЛОВА

Обрядово-культовая жизнь кавказцев содержит в себе архаические обряды, обычаи, традиции, элементы духовной культуры, отражающие религиозное мировоззрение и относящиеся к древнейшим пластам мировосприятия, мироощущения как ираноязычных, так и тюркоязычных народов.

В результате многовекового контактирования и смешения «...все народы Кавказа, не только непосредственно соседящие друг с другом, но и более отдаленные», оказались связанными «между собой сложными и прихотливыми нитями языковых и культурных связей» [1, 89]. О том, что «при всем непроницаемом многоязычии на Кавказе складывался единый в существенных чертах культурный мир», свидетельствуют также общие закономерности развития устного народного творчества, процессы эволюции фольклорных жанров, межкавказские фольклорные параллели и ритуальная жизнь Кавказа. Замеченные сходения представляются нам предметом особого интереса для осмыслиения, для выявления духа и существенных черт этой культуры.

Известно, что любой язык обладает способностью накапливать в семантической структуре культурный и исторический опыт народа, являющийся емким источником национально-исторической информации. С этих позиций хранителем опыта поколений выступает *обрядовый текст*, отражающий мир конкретного человека, его лингвоментальные модели и культурные ценности. Обряд является

компонентом сложного информационного языка народной культуры. Для его прочтения необходим весь культурный контекст; в системе обряда каждый предмет наделяется определенным семантическим статусом, а слова обыденного языка получают в языке культуры особые символические значения. Исследование обрядового текста невозможно без изучения фольклорных и этнографических фактов, но еще больший эффект дает, на наш взгляд, сравнительное изучение *фольклорно-этнографических традиций* соседствующих народов.

Одной из древнейших форм народной поэзии считались исследователями *трудовые* песни, зародившиеся в процессе выполнения определенной работы и ритм которых способствовал организации движения работающих. К. Бюхер считал, что «первая песня возникла во время труда...», причем «...составной частью исполняемой работы были не только ритм, но и музыка, и поэзия» [2, 47]. Одна из песен, сохранившихся не только в записях, но и в живом звучании, – песня женщин, валявших войлок для бурки.

Трудоемкий процесс выполнялся группой женщин, делавших одновременные и одинаковые движения руками. Синхронизации движений способствовал припев песни: «Уой, онай, онай». Т. А. Хамицаева замечает, что «смысл слова «онай» непонятен» [3, 6]. По предположению В. И. Абаева, это, возможно, есть обращение к св. Иоанну как к солнечному божеству [4, 228]. Ближе к истине, нам думается, определение,

данное Т.М. Хаджиевой: «Инай (Онай) – это имя покровительницы шерсти и ткачества, функции которой со временем забылись, а имя стало восприниматься как песенный рефрен» [5, 34].

Это толкование подтверждается и мнением акад. Б.А. Рыбакова: «Имея дело с песенными рефренами, всегда необходимо было бы помнить об античном пеане, который был и гимном-молитвой, и именем божества» (курсив мой. – Е.Б.) [6, 394].

Песни «Инай» («Онай»), которые пелись во время тканья и изготовления войлока, бурок, при валянии домотканого сукна осетинками, балкарками и карачаевками, относятся к числу древнейших трудовых песен. Они содержали жалобы на бесконечный тяжелый труд и призывы работать лучше; выражали желание, каким они хотят видеть свое изделие, и при этом обязательно предрекали, чтобы оно было счастливым:

Уой, онай, онай, онай,
Это такого мужчины бурка,
Который ночи напролет бродит,
А днем одиночества боится,
О нано, нано, ой, нано, нано!
Моей душе уж невмоготу работать,
трудиться!

Моей душе уж невмоготу днем и ночью
работать [3, 183].

Как железо, пусть будет прочным мое
изделие, хо, Инай,
Пусть эта бурка будет непромокаемой,
хо, Инай,
Пусть (никогда) в нее не попадет
пуля врага! [5, 38]

Песня «Онай» («Инай»), поддерживая рабочий ритм, являлась серьезным подспорьем в нелегком труде женщин. Многократное повторение асемантических слов и частиц «ье, гей, гой, уай, уой, ой-ой, о» или «пусть будет» еще больше усиливает залихватское начало песни, а рефрен «уой, онай, уой» или «хо, Инай (Онай)!» придает песне четкий ритмический строй. «Чем песенный жанр древнее, – пишет Н.П. Колпакова, – тем его поэтика проще, строже, тексты меньше орнаментированы, прямее по своим стилистическим линиям» [7, 183].

Балкарки и карачаевки, сбивая масло, пели песню «Долай», посвященную мифологическому покровителю домашних животных Долаю: «Сбивание масла в бурдюке идет в ритме песенной мелодии, соответственно словам. Каждое слово определяет движение рук, взбалтывающих бурдюк, а комки твердеющего масла, ударяясь о стенки бурдюка, издают звук «дол-дол-дол», словно повторяя имя божества, по воле которого сметана превращается в масло» [8, 15].

По мнению Т.М. Хаджиевой, песня имела не только утилитарно-организаторскую семантику, обладала она также магической функцией, а со временем в некоторых вариантах песен «Долай» стали усиливаться и социальные мотивы [5, 36].

Эти песни перекликались с песнями, исполняемыми женщинами-осетинками при сбивании масла:

Обернуться тебе маслом,
Превратиться тебе в масло,
Обернуться тебе медом,
Больше бычье головы,
Прозрачнее слезы [3, 187],

при приготовлении дзыкка (национального блюда из сыра и сметаны); с песнями женщин, мелющих зерно ручной мельницей, во время общей работы, при расчесывании шерсти, при заквашивании пива. Песни жниц Дагестана (к примеру, рутулок, агулок и цахурок) сохраняют ритм труда, который определяет ритм мелодии и организует этим стих. Поэтизация труда посредством восхваления орудий труда встречается в рутульской песне жниц:

Жните, жните,
Слезы не лейте,
Серпы – серебряные,
Пальцы – золотые,
Гурии рая! [8, 47]

И у рутульцев была песня, возникшая в процессе сбивания масла. Правда, дошла она до сегодняшнего дня сильно измененной, а ее трудовое начало уже забылось, и сейчас она известна как детская рутульская песня «Къукъаный» [2, 48]. И этому есть объяснение. Большинство лезгинок использовали традиционный ритм в других

целях, приспособив его к слуху ребенка. Бывшая трудовая песня лезгинок «Кварквар» превратилась в забавную детскую. Она, как и рутульская, исполняется женщиной, раскачивающей глиняный кувшин с кислым молоком, одновременно пристроив на своей спине ребенка:

– лезгинский текст:

С гору Ккеттин-къил масла
пусть будет!
Как срединная река молоко
пусть будет.

Масло, что накачаем, с хлебом – тебе,
Сыворотку – кошечке.

Промывную воду – собачке...

– рутульский:

С гору Луьг-бан масла пусть будет!
С реку Лалаъан – молока пусть будет,
Кислое молоко и сухой хлеб –
матери Ханзде,
Хлебушек с маслом – невестке Биче...

[2, 50]

Ритуальный танец – одна из наиболее древних форм молитвы, осуществляемой путем имитации божественных действий. В зависимости от их целевой установки выделяют различные виды танцев. Это – танцы охотничьи, очистительные, фаллические; а также танцы траурные и круговые, которые нередко носили военный характер (ср.: Симд нартов в героическом эпосе осетин).

К фаллическим танцам, на наш взгляд, относится «Чепена», текст песни которого в прошлом был эротического содержания, жесты – двусмысленны, порою даже непристойны [3, 14].

Это и танец, и песня, танец-игра, полный юмора и веселого задора, исполнялся на осетинской свадьбе в доме жениха в конце свадебных торжеств.

Руководил танцем человек (*амонæг*), могущий петь, отличавшийся веселым нравом, богатой фантазией и остроумием. Амонæг выходил на середину площадки и выкрикивал: «Чепена!» – что являлось сигналом к началу танца. Танцующие, в основном мужчины, собирались в круг. В середине круга становился «амонæг» (букв. «ведущий, указывающий, руководящий»), он же

запевала, с большой палкой в руке и начинял импровизировать, одновременно следя за четкостью движений танцоров, которые беспрекословно подчинялись его требованиям. Амонæг не только запевал текст, но и импровизировал различные жесты, действия, которые повторялись танцующими людьми. Ведущим могла быть и женщина. Амонæг запевал, а после каждого куплета, пропетого им, все дружно и задорно подхватывали припев: «Ой, ой, Чепена».

Когда-то танцевали двухъярусный Чепена: на плечи танцующих нижнего ряда становились другие. Они брали друг друга за пояс и тоже замыкали круг. Амонæг начинал песню в среднем темпе, в таком же темпе пели припев танцующие, в такт двигаясь по кругу то влево, то вправо, в зависимости от того, что скажет ведущий: «рахизырдæм чепена» – в правую сторону чепена или «галиуырдæм чепена» – в левую сторону чепена, «рахиз къахæй чепена» – правой ногой чепена или галиу къахæй чепена – левой ногой чепена. Ритм песни и, соответственно, пляски убыстрялся до возможного предела.

Танец заканчивался несколько необычно.

Внезапно песня обрывалась. Один из танцующих вдруг предлагал сменить ведущего «Чепена». Все дружно подхватывали это предложение. Кто-либо еще добавлял, что неплохо было бы выкупить его в реке. Тогда все исполнители дружно бросались на амонæг'а, подхватывали его на руки и, если ему не удавалось вовремя скрыться или увиличнуть, приговор приводился в исполнение.

Если исходить из того, что эротическое слово считалось силой, способствующей плодородию почвы, плодовитости скота и деторождению, то получается, что песня-танец «Чепена» заключала в себе и определенное магическое значение. Этую же семантику содержала и карачаево-балкарская песня-танец «Тепена».

На свадьбе, после снятия с головы невесты платка, начинается обязательная традиционная свадебная песня-пляска «Тепена». Она тоже восходит к древней-

шим культовым действиям. Семантика большинства вариантов «Тепена» – своеобразный синтез двух основных жанров свадебной поэзии «Орайды» и ритуальных благопожеланий (алгышей) балкарско-карачаевского фольклора:

*С доброй ногой, с доброй ногой (входи),
Как это (зерно) размножится,
Счастье приносящей невестой будь...*

пели, дав невесте на руки маленького мальчика и осыпая ее зерном перед вводом в дом. Эти ритуальные действия были связаны с профилактической и продуцирующей магией.

На приуроченность «Тепена» к тому или иному свадебному обряду указывают тексты песен. Например, в «Тепена» жениха и его дружков традиционной концовкой были слова:

*Хватит, (потанцевали), присядем,
Возьмем в руку киеу аякъ,
Пусть всегда будем благословенны.*

Песня-пляска «Тепена» в доме жениха носила заклинательно-магический характер. Хозяева обязаны были одарить ее исполнителей бараном (жертва для «Тепена»), с дарением барана – «Тепенаны» со-гъуму – связывалась реальная сила благопожелания.

Солист «Тепена», стоя у очага (костра) (участники хоровода кружатся вокруг очага, костра, где варится свадебный къурманлык, то вправо, то влево), регламентировал поведение пляшущих: «Направо, налево пляшите! Левую ногу поднимайте...». Организующий мотив – общее место песен-плясок «Тепена» – являлся реминисценцией какого-то, уже забытого, культового обряда. В этой песне-алгыше «Тепена» доминантной является также обрядово-магическая функция.

Первое упоминание о хороводном танце «Сандарак» (диг. *сандарахъ*) мы нашли у народного художника Северной Осетии Махарбека Туганова в статье «Осетинские народные танцы», в которой пишется, что, как показывает самое название этого симда (*Сандрак*), танец пришел в Осетию откуда-то извне, от западных соседей. «Несмотря на его пришлость, он держался дол-

го в народе, подкупая, видимо, своей жизнью и непосредственностью движений ног главным образом, т.к. руки оставались в обычном для симдов положении» [9, 79].

Старинный «Сандарак». Выстраивалась шеренга пар танцоров – А и Б. С началом музыки вся шеренга начинала танец на месте, почти не двигаясь ни вправо, ни влево, движение ног очень быстрое. Когда таким образом вся стена танцоров приходила на месте в быстрое колыхание, первая пара начинала отделяться от общей шеренги, не теряя взятого в танце темпа, причем пятки почти касались друг друга, затем носки выбрасывались влево и вправо: носок правой ноги – направо, носок левой ноги – налево. В.И. Абаев отмечал: «Хороводный танец, исполнялся в старину в некоторых районах Диории... движения танца сравнивались с движениями мечущегося в жару человека», посему «неотделимо от тюрк. *sandəraq* «бред», «бредящий в жару»» [10, 29], со временем этот «Сандарак» постепенно исчезает, появляется более поздний его вариант.

В карачаево-балкарской сатирической смеховой песне-пляске «Сандырак» (знач. *бред, бредить; дурачиться*) основная функция – развлекательная. В ней, как и в корильных свадебных песнях многих народов, высмеивались чьи-либо пороки, слабости: скучность, обжорство, трусость, бахвальство и т.п. «Сандырак» можно назвать песней с «подтекстом», понять который можно только при знании того ситуативного фона и обстоятельств, из которых она возникла. Тексты «Сандырак» изобилуют традиционными формулами угроз, переходящих нередко в проклятия. В некоторых его вариантах (т.е. в тех, которые оторвались от обряда и могли свободно контаминироваться) встречаются и проклятия. Антонимическая семантика алгышей и наигрышней еще отчетливее подчеркивает гротесковое начало песни.

Солист «Сандырак», веселя зрителей, мог довольно зло посмеяться над кем угодно, а свои шутливые угрозы в любой адрес мог без опаски превращать в проклятия, так как они никого не обижали, а, наоборот,

вызывали всеобщий хохот. Одни сказители считают *Сандырак* божеством смеха, другие предполагают, что *Сандырак* имеет не-посредственное *отношение к солнцу*.

По утверждению Т.М. Хаджиевой, у балкарцев и карачаевцев первоначально это – обряд, связанный с проводами зимы, который у всех народов считался праздником в честь солнца и олицетворял его рождение.

В древности песни-пляски «Тепена», «Сандырак» были культовыми песнями. Со временем они, по причине их деритуализации и десакрализации, превратились в круговые песни-пляски с открытой композицией. В них, как и в некоторых других жанрах осетинского и балкарско-карачаевского фольклора, доминирующую роль стала играть импровизация. Изменение генетической основы культового обряда повлекло за собой изменение семантики текста и, конечно же, мелодического контура, ритмики этих песен, что способствовало их переходу из строго приуроченных культовых песен в другой обряд и в другую жанровую систему – смеховые песни. «Сандырак» стал популярной пляской пастухов, «Тепена» исполняли при строительстве новой сакли (дома), а «Чепена» не увидишь уже ни на одной, даже сельской, свадьбе.

По семантике и кинетическому строению анализируемые песни-пляски бывают сюжетными и бессюжетными. Последние (в частности, варианты «Сандырак») представляют собой как бы набор нелепиц. В большинстве этих песен встречаются формулы невозможного, ситуации логического парадокса, нонсенса. Их язык носит явно гротескный характер [5, 28].

Еще одна песня-пляска культово-символического характера связывает осетин с балкарцами и карачаевцами – «Цоппай».

«Цоппай», по В.И. Абаеву, «обрядовая пляска и пение вокруг пораженного громом»; «припев, повторяемый при совершении этого обряда», а также «обрядовое хождение по аулам во время засухи».

Обряд, с которым связан термин «цоппай», и самое «это слово являются достоя-

нием всего западнокавказского этнографического мира. Кроме осетин, они засвидетельствованы у черкесов, абазин, абхазов, балкарцев и карачаевцев». Ос. *цоппай*, черк. *чопта*, балк.-карач. *чопта*, абх. *чаунтар*, *чопа* представляют, разумеется, одно и то же слово.

Однако вопрос о том, какого происхождения *Цоппай*, и что оно собственно означает, остается пока открытым. В выражении «*аэлдары цоппай*» первое слово есть осет. *аэлдар* «князь», ср. абх. *At'lar- Сора* [11, 314-315].

В монографии М.Д. Каракетова «Из традиционной обрядово-культурной жизни карачаевцев», в которой исследуется обрядово-культурная жизнь карачаевцев, пишется, что «...сам образ Чоппы представляет собой непрерывный процесс творения, воплощенный, прежде всего, в аграрных, календарных ритуалах и культурах», и поэтому «позволяющий людям сблизиться с вечным, творящим, невидимым миром» [12, 27].

Чоппа, по мнению ученого, бог плодородия, обозначение божественности, несущей в себе функцию Жизненного порядка [12, 162].

«Народу... приходилось всегда поддерживать данный миропорядок не только в повседневной жизни, но и посредством жертвоприношений, молитв, сопровождавшихся просьбой о *непрерывном движении*, позволявшем творить, рождать таких его держателей, как человек, стебель (трава, ствол, растения), гром, молния, Мировое Дерево, Древо Жизни, Мировая Гора, Мировая Мифическая Крепость и Крепость реальная...» [12, 163].

Движение присутствует и возле пораженного молнией: «...все жители селения собрались вокруг танцующего круга. Кружась в хороводной пляске...», и в кумыкском обряде вызывания дождя *земире*, и в балкарско-карачаевском обряде *чопта*, и в обряде вызывания дождя осетин *цоппай*: «Группа мужчин определенного населенного пункта ходила вместе из одного селения в другое. Шествие сопровождалось специальными песнями, которые должны

были вызвать дождь. Участники несли с собой флаг из красной или белой материи. В пути, когда они проходили мимо рек, обливали друг друга водой» [13, 166].

Движение, танцы... Языческий ритуал немыслим без музыки, пения, выкриков и громкого произнесения сакральных формул – они символизировали для язычника необузданые силы природы (гром, молнию, дождь), божественную стихию и само Божество, то гневное, то милостивое. Ритуал пытался воспроизвести не только акт божественного творения (звук – первотворение Божества), но и наделял звук глубокими неземными смыслами на основе разнообразных мифических образов, соединенных с метафорически значимыми жестами и танцами (телодвижениями) ... Язык, таким образом, первоначально выступал как чисто ритуальное начало, сплачивающее клан перед лицом Божества.

Понятие движения в древности считалось магическим. Оно метафорически соотносилось с движением огня, который символизировал неземную силу, и метафорой его было значение «богатство, приобретение». Танец в языческом миропонимании символизировал соитие, оплодотворение Небом-Божеством Матери-Земли, и возник как подражание движению сакрального огня, «танцам» языков священного пламени. Танец символизировал «брак» огня и воды (ср. др.-анг. *dān* «мокрый», осет. *don* «вода», алб. *kercej* «танцевать», но одновременно «лить» (семя на Мать-Землю): англ. *shower* «ливень» < **kur-* «penis» (буквально «льющий») < **kur-* «гнуть, нагибать, лить»; осет. *kuryn*) [14, 328]. Танец-соитие понимался как приобщение к божественной силе: ср. арм. *par* «танец», но англ. диал. *perry* «ливень» (дождь как божественное семя, проливаемое на Мать-Землю); и.-е. **reg-* «лить» (лат. *rigare* «лить», нем. *Regen* «дождь»); нем. *Rogen* «рыбья икра» (семя). Ср.: высказывание Д. Н. Овсянико-Куликовского: «Нет сомнения, что в древности, как и в настоящее время, экстаз производился не только посредством опьяняющих напитков и посредством возбуждающего действия пения, или, вернее, ритма пения,

но также путем пляски, причем экстатическим образом действовал собственно ритм пляски, а также вращательное, круговоротное движение, составляющее, несомненно, неотъемлемую принадлежность танцев... «Кружение» в танце и «круг», образуемый пляшущими, являются непосредственной причиной экстаза, и в качестве такой причины должны ассоциироваться в уме и языке с представлением других причин экстаза, т.е. с опьяняющими напитками и с пением. Эту ассоциацию мы действительно и находим в данных языка» [15, 83]. Как видим, все говорит о сопричастности убиенной рукой божьей (Молнией Божественного огня) к миру вечному, божественному.

По М. Д. Каракетову, основа происхождения образа Чоппы тюрко-иранская, источники термина Чоппа уходят в прайзыковой ностратический период [12, 56].

По поверьям карачаевцев, человек рождается из грязи (*чоппа/чуппа*, где *чоп/чоб* «стебель, священная грязь»; *на (ба) пай, бай* «бог, владыка, богач, священный»). Но это грязь, идущая из мира подземного с помощью огня, воплощенного в молнии.

Дотрагиваясь до земли, люди, вероятно, принимали на себя ответственность перед молнией – «помочь ей ускорить процесс «обретения» Вселенной мирового порядка... и призывали к этому действию покровителя предков...» [12, 87].

Иной точки зрения придерживается Ю. А. Дзиццойты, замечая, что «корень **čar-*, легший в основу осетинского *цоппай*, мог быть омонимичным иранскому **čar-* «бить в ладоши» и иметь другое значение, например, «ходить кругами» или «ходить кругом»... Наконец, иранский корень **čar-* «танцевать» может восходить к более ранней форме **kar-* и представлять собой звукосимволическое образование со значением «прыгать, скакать» типа осет. *гæпп* «прыжок»» (курсив мой. – Е. Б. [16, 176].

В сборнике «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» [17, 83] читаем, что ««Цоппай» – осетинское слово, значение которого утрачено».

Существует еще одно объяснение семантики термина *Цоппай/Чоппа*.

Проф. Х. М. Халилова данное слово заинтересовало своим звучанием с лакским словом «цIупар» «молния». Он предполагает, что в старину и лакцы обращались к божеству грома и молнии. Ученому представляется, что существует некая связь между лакским цIупар и осетинским цоппай. Ведь, по утверждению Д. И. Лаврова, и в названии священной горы лакцев Вациллу усматривается влияние осетинского слова Уацилла, означающего святой Илья. На этой горе лакцы устраивали общественное моление и обращались к Всевышнему с просьбой о ниспослании дождя [18, 63].

Тесная связь наблюдается также между погребально-поминальным обрядовым текстом и текстами семейного и календарного циклов северокавказских народов, что мотивируется единой обрядово-культурной и языковой базой, о чем свидетельствуют приведенные ниже примеры.

В осетинском языке встречаются фразеологизмы со словом галдзарм «воловья (бычья) шкура», употребляются они как в разговорной речи, так и в устном народном творчестве (ср.: *Кæд ма дын галдзармыл баҳæрон ард, ӕндæр дын мæ бон ницыуал у...* – «Кроме как еще клятвой на шкуре быка (вола), ничем другим, очевидно, я убедить тебя больше не смогу»; *Дæ галдзармыл дын ныллаeuуыд мыййаг...* – «На воловью шкуру тебе наступил, что ли...»). В них обычай клятвоприношения на шкуре быка (вола) выступает залогом верности клятве. В древности бык (вол) считался для праосетин жертвенным животным, и данное на его шкуре слово или произнесенную клятву преступать было невозможно.

В своей статье Ф. Ш. Алборов сетует на то, что поиски традиции клятвоприношения на воловьей (бычье) шкуре оказались бесплодными даже за пределами этнокультурных рамок осетинской действительности. Ни у одного из соседних народов такой обычай не зафиксирован, причем «...даже отдаленного намека на обычай приносить клятву на бычье шкуре обнаружить не удалось» [19, 24]. Но это оказалось не так.

В Дагестане у лакцев ряда аулов имелся в прошлом своеобразный обряд, не зафик-

сированный на другой территории Страны гор. В селах Аракул Рутульского района и Вихли Кулинского района и в других во время похорон молодая бездетная вдова могла стать на высохшую шкуру быка, барана, козла, чтобы совершить обряд под названием «Къянкъа бурчуйн» – *Ступить на высохшую шкуру*. Этим самым женщина давала обет до конца жизни не выходить замуж. Если ее родственницы в большинстве случаев пытались отговорить вдову от этого шага, то родственницы покойного мужа, наоборот, предлагали ей совершить это обрядовое действие.

В этом обряде ряд ученых усматривает отражение древнего культа – *поклонение тотемному животному* – быку, барану, козлу [18, 53]. Встав (прикасаясь ногами) на высохшую шкуру, молодая женщина как бы отдавала себя под покровительство тотема – властителя рода, чтобы в дальнейшем облегчить свою судьбу.

Лакские плачи сохранили этот обряд в словесном выражении.

Родственники жены провозглашали:
Не взбирайся на высохшую шкуру!
Высохнет земля на могиле,
Твое горе успокоится.
Ты еще молода, наша дочь.
Весной весна придет,
Прилетит и ласточка,
И твоя душа расцветет.
Растает и лед на душе твоей.
Не взбирайся на высохшую шкуру!
И солнце будет светить для тебя,
И солнце согреет тебя!

Родственники мужа в свою очередь настаивали исполнить обряд:

Ты наша куропатка с обломанными крыльями,
Ты нами любимая!
Взбирайся на высохшую шкуру,
После вечера солнце не всходит,
Ушедшая вода не возвращается,
Не забывай ласкового своего,
Не оскверняй память любимого
своего... [20, 176]

Расстилание воловьей (бычье) шкуры и сидение на ней имеется также в «искусительной» части погребального ритуала

в древнеиндийской традиции. Смысл этой «искупительной» части ритуала состоит в ликвидации для живых последствий похорон, в обретении своего рода успокоения. Суть этого успокоения состоит в разрыве связи с покойным и со смертью, в освобождении от той близости к смерти, которая неизбежна для участника обряда похорон, особенно ближайшего родственника. В древнеиндийской традиции *sāntikarman* в связи с этим совершаются примерно десяток разных действий, среди них расстилание воловьей шкуры и сидение на ней» [21, 34].

Известно, что любой этнокультурный и этноязыковой контакт – всегда обмен, и, следовательно, всегда двусторонен, обьюден. Это значит, что сам акт обмена оставляет свои следы-результаты как на «принимающей» стороне, так и на «дающей» [22, 143].

Пример тому – *обрядовое изображение умершего – тул* – изготовление манекена или чучела (куклы) усопшего.

В Агач-Кале (VII-X вв.) был найден прекрасный резной сердолик, изображающий человеческое лицо с рассеянным взглядом широко расставленных глаз и уплощенным носом. Камень обрамлен в позолоченную обойму с крестообразными выступами. Его носили на груди. Однако пока неизвестно, местного ли происхождения эта вещь. Не выяснено ее назначение: являлась ли она украшением или была «тулом» – изображением умершего [23, 210].

В Осетии через неделю после Нового года, в ночь с воскресенья на понедельник (*къуырисәрәхсәв*), часть осетин устраивает поминки («ночь бдения мертвцев» – *Мердты баден*, или *Бадәнта*, или приглашение покойника на обед); другая часть осетин отмечает эту дату весной, за неделю до Пасхи, на *Зазхәссән*, – в ночь на Вербное воскресенье [24, 46].

Ко времени сбора близких родственников и соседей заготовлялась крестообразная фигура из палок, на которую надевали специальный комплект одежды, чтобы сделать хоть приблизительно похожей на читимого покойника: «Сделанное таким обра-

зом чучело олицетворяет собой покойника, и осетины верят, что в это время в куклу переселяется душа» [13, 135]. Сажали чучело на самое почетное место: у очага за треножный стол с аракой, пирогами, дзыкка, кусками мяса, подавали напитки и выходили из комнаты. Этот обычай отдельного приема пищи объяснялся нормативными предписаниями, оппозицией «старшие – младшие». В данном случае старший – это покойник, а младшие – остальные члены семьи [25, 135].

Мы бы трактовали этот обряд как одну из форм жертвоприношения. О.М. Фрейденберг пишет, что «жертвоприношение родовой эпохи насквозь соединено с образом многотипового божества, умирающего и воскрешающего. Его обычая форма – кукла, чучело, помесь животного и человека. Эти существа в воде тонут и воскресают, в огне горят и обновляются, в земле бывают похоронены, но оживают, на дереве оказываются повешены и рождены съезнова. Их рождение, их брак и роды, их смерть есть жертвоприношение» [26, 94].

Жертвоприношение обычно сопровождали элементы борьбы, действия, шествия, брака, еды. Вот чем можно объяснить тот факт, что многие индоевропейские слова со значением «есть, питаться» соотносятся со словами, имеющими значение «вещь», «предмет, вещества» (как воплощение божества, к которому человек приобщается, которое «входит» в человека после его поглощения): русск. *корм*, *кормить*, но англ. *thing* «вещь», но и.-е. *ues- «есть, питаться»; ср. русск. *висеть* – жертвенные животные подвешивались на деревьях [14, 148].

«Вокруг скамьи раскладывают все любимые предметы покойного: его оружие, трубку с набитым в нее табаком, огниво, балалайку. Собравшись вокруг скамьи, на которой находится чучело, мужчины по одну сторону, женщины по другую, начинают плакать и сетовать... вопли, стон и рыдания, оглушая слух и раздирая сердце, сливаются в один отчаянный крик, суматоха продолжается всю ночь...» [27, 96-97]. По окончании поминального стола, про-

должавшегося до поздней ночи, «гостя» из Царства мертвых «укладывали» в постель. Утром инсценировали «умывание» куклы-манекена. В. С. Уарзиати отмечает, что во время сбора полевого материала ему не удалось зафиксировать специального названия для описанной куклы-манекена, информаторы заостряли внимание на том, что она была «человекоподобной» (*адәймаджы хуызән*) [24, 194]. Отсутствие в осетинском языке названия для изготовленного временного вместилища души усопшего – своего рода заместителя умершего – привело ученого к мысли о возможной реальности такой номинации: представляется, что ее могло и не быть, ведь каждая такая кукла-манекен изготавливалась для конкретного лица и была его знаковой моделью.

Обычай изготовления временного вместилища души покойника известен, как оказалось, и кумыкам, причем с сохранившимся названием куклы-манекена, или чучела.

А. М. Аджиев пишет, что в причитаниях кумыков встречается слово *тулламакъ* (*сделать тул, совершиить тул*), первоначальный смысл которого со временем забылся [28, 97]. Но проведенный им сравнительно-исторический анализ показал связь этого слова с древнетюркским *тул* – символическим изображением покойного, его заместителем, представлявшим собою наряженного болвана или какие-либо принадлежности покойного: одежда, пика, камча, седло и т.п. «При перекочевке киргизы, например, переносили *тул* покойного. В древнетюркских эпитафиях от имени покойного написано: «Моя княжна в терме *сделала тул*». Все это разъясняет древние истоки строк кумыкских текстов, где одинокий герой говорит о себе перед смертью: «Пусть вместо жены моя камча *сделает тул*», «некому по мне *совершить тул*» и т.д.» [28, 97].

Данный ритуал известен и другим народам Дагестана.

У рутулов, цахуров, агулов в каждом селе, как замечает Ф. М. Ибрагимова, имелись свои устоявшиеся традиции: «...

например, в селе Ихрек и ныне бытует интересный обряд, называемый «зен»... на 3-й день после смерти мужчины в его доме одеяло скатывают в фигуру человека и, надев на нее одежду покойного, каждую пятницу, в течение сорока дней его оплакивают. У цахуров же этот обряд совершают при оплакивании молодой женщины, что не характерно для жителей других сел» [2, 26].

Этот обычай сооружения «образа» покойного восходит к индоевропейским погребальным обрядам, восстановленным на основании совпадения древнеиндийских ритуалов (*«Кости, оставшиеся после сжигания трупа, складывают в виде человеческой фигуры, у которой ставятся блюда с ритуальной пищей...»*) [29, 828] с царским хеттским обрядом.

В древней хеттской традиции после сжигания трупа в течение двенадцати дней (согласно анатолийским представлениям, цельное человеческое тело состояло из двенадцати частей) совершались жертвоприношения домашних животных перед «образом», «изображением» (ALAM~ хет. *Ešri*) «умершего»: «Образ умершего подвозят на этой колеснице к «палатке»... снимают с колесницы... вносят в палатку и усаживают на золотой престол, после чего совершается обряд жертвоприношения» [29, 726]. В качестве позднейшего продолжения того же ритуала предлагается рассматривать римский обряд выставления трупа для прощального оплакивания, разобранный О. М. Фрейденберг, а также пример «восковой куклы вместо самого императора» [30, 18]. Семантика ритуала в том, что смерть рассматривалась, «прежде всего, как уничтожение тела человека, предстающее как достаточно пестрое соединение разнородных элементов, тогда как «душа» или соответствующие ей элементы переживает умершего».

Таким образом, «характер ритуала, где сооружается «образ» умершего (как у хеттов и в ведийских текстах), в известной мере диктуется необходимостью заменить непрочные составные части тела умершего новым его образом, тогда как душевная

субстанция наделена признаком бессмертия...» [31, 9]

Обычай изготовления временного вместилища души покойника известен, как мы уже отметили, дагестанским народам, причем с сохранившимся названием **куклы-манекена, или чучела** – тул, встречающимся ныне в осетинском именнике.

Но в осетинской погребальной обрядности существуют и предметы, замещающие усопшего. В частности, наиболее распространенным является – по принципу метонимии – **одежда** покойного, которая замещала его в обрядах оплакивания и погребения, если смерть случалась вдали от дома.

Такой же способ применяется и на поминках: одежду умершего раскладывают на расстеленной постели, придавая ей форму человеческого тела, в таком порядке, в каком ее надевают, в изголовье ставят фотографию покойного и в течение сорока дней голосят над ней. Сходные по семантике действия с одеждой известны также русскому и южнославянскому погребальному обряду [32, 72].

Но кукла (*чучело*) использовалась не только в погребальной обрядности, но и в календарно-обрядовой, в частности в обрядах вызывания дождя.

Во время обрядового шествия женщин-осетинок, посвященного молению о дожде, процессия несла с собой огромную куклу в женском одеянии. По окончании обхода села куклу бросали в воду со словами: «Хандзæ Гуасæ уарун уарзуй! – (Хандза Гуаса дождь любит!) на случай, когда бывала сильная засуха, грозившая неурожаем полей» [24, 193]. Этнографические наблюдения ученых свидетельствуют о кукле в связи с магией плодородия и урожая полей. Ученые замечают, что сохранились сведения о том, что еще в первой половине XIX в. осетины весной делали куклу и поливали ее водой, высушивая у святых хороший урожай:

...Старушки готовят тебе
жертвенные пироги,
Молодые девушки воду для тебя носят,

Лучшие из юношей имя твое

превозносят,

...Мы под твоей защитой, славный

Уацилла!

С первого урожая тебе молимся!

Лучшим скотом тоже тебе молимся!

[3, 193]

У даргинцев чучело (кукла дождя) называлось *кIамIакIуи*, что означало «лопатообразное лицо», у кубачинцев – лопаточная *Мана*, у цугнинцев – лицо лопаточной *Амины*, у цудахарцев – дождь приносящая *Халимат*, у харбукцев – кукла *Катакуша* [32, 47].

Эй, чучело, чучело,

Пусть на поля дождь пойдет,

Эй, марфагай (к.р.)

Нашим сусекам зерно нужно,

Да наполняются зерном сусеки.

Эй, марфагай, марфагай! [2, 24]

Кукла/чучело – фетиш – участвовала в исполнении магических процедур с целью вызвать дождь и при засухе.

Функции фетишей выполняли и деревянная лопата, атрибут мотыжного земледелия, и деревянный половник, символизирующий очаг, и деревянный посох, и лягушки с жабами, «хранительницы» дождя, и даже камень, который обладает способностью вызывать дождь при условии, что его обмакивают в воду, обрызгивают водой и вообще обращаются с ним надлежащим образом [33, 124]. Л. А. Чибиров пишет, что использование животных, камня и дерева в качестве фетишей восходит к глубокой древности [34, 281].

Обряд вызывания дождя земире у кумыков, по описанию С. Ш. Гаджиевой, совершился только девушками (в старину – и женщинами), которые несли изображение женщины, нарисованное на деревянной лопате углем или белой глиной [36, 323]. По всей видимости, оно олицетворяло божество дождя. Девушки распевали специальные песни.

Обряд вызывания дождя у кумыков в различных районах Дагестана имел различия. Например, в Маджалисе обряд совершали девушки. Ведущей в процессии была девушка-первенец, которая несла в

руках куклу Мургъерек, представлявшую собою большую деревянную ложку (половник. – Е. Б.) с руками и ногами и повязанную платком. В других местах это была лопата, обмазанная глиной и украшенная осколками фарфоровых чашек разных цветов, или посох, состоящий из четырех кусков черного дерева, связанных тремя костяными кольцами [36, 148].

В Центральной Кумыкии ребята, совершающие обряд, пришивали к одежде одного из участников-ведущего стебли крапивы. Он держал в руках разноцветную, украшенную рисунками, доску вроде лопаты, которым клали чуреки в печь. Процессия ходила по дворам, распевая специальные песенки «Земире» [28, 56].

Пусть дождь пойдет, пусть пойдет,
Пусть дождь прольется золотой,
Пусть вырастет трава для ягненка,
Пусть для трав появятся цветы!

[32, 50]

У всех народов Дагестана существовал обычай готовить из травы и зеленых ветвей чучела и ходить с ними по аулу. Ср.: у лакцев для вызывания дождя существовал интересный обряд: «...одного из сельчан, как правило, как-то сакрально отмеченного... раздевали догола и обвязывали травой или зелеными ветками так, что они закрывали всю его фигуру с головы до ног. Затем процессия молодых людей вела его по селению за веревочку, которой он повязывался в поясе, распевая при этом заклинания о дожде. Этот ряженый у лакцев назывался «урбицу», «ссатла». Подобный персонаж для вызывания дождя, по замечанию А. Г. Булатовой, известен был и другим народам Дагестана: «...цадул хлама, цудухима – дождевой осел (авар.), мяркъуши, забурай (дагр.), пешепай, гуди (лезг.), бешана, гудил (табас.); марфапапай, къеириген (агул.) Ряженые, обмотанные листьями, – ...олицетворение растительности, которой нужен дождь, и... жертвы, приносимые водной стихии с целью испрошения дождя...» [36, 349]. Не

вызывает возражений заключение ученой о том, что «единство же жертвы и божества давно установлено исследователями, поэтому описываемый персонаж можно считать олицетворением божества водной стихии, а более конкретно божества дождя» [36, 350]. Но предотвратить и обилье дождей, и засуху человек силялся не только с помощью магических действий, но и слов:

Ведущая: *Ва земире, земире!*
О земире, земире!
Хор: *Гъалай! Гъалай!*
Земиреге не герек? Что земире нужно?
Гъалай! Гъалай!
Челмек-челмек сув герек! Ведрами,
ведрами вода нужна!.. [37, 139]

Обрядовое обливание, пишет Г. Ф. Чурсин, трансформировалось «из древнего обряда человеческого жертвоприношения: чтобы задобрить владыку, божество вод, ему в озеро или реку бросали человека. Позже стали довольствоваться тем, что его только толкали, окунали, обливали водой» [38, 58].

Как видим, в ритуальной жизни северокавказских народов, относящихся к разным языковым семьям, в религиозных представлениях об объектах и явлениях природы, в обрядах и обычаях много общего. Но, думаем, «каков бы ни был обычай, он всегда имеет причину... При изучении всех сопутствующих обстоятельств поражает тот факт, что самые невероятные обычай имеют очень простое объяснение: некоторые из них являются прямыми аллегориями характерных для данного общества нравственных представлений, которые мы совершенно не понимаем и которые были бы менее смешными в наших глазах, если бы мы их знали» [39, 229].

Заключая обзор части фольклорных схождений генетического, типологического и контактного характера, нельзя не сказать о прозорливости В. И. Абаева, первым заметившего тяготение кавказских народов к культурному единству.

1. Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. М.-Л., 1949.
2. Ибрагимова Ф. М. Народная лирика рутулов, агулов, цахуров: Исследование и тексты. Махачкала: ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2008.
3. Памятники народного творчества осетин (ПНТО): Трудовая и обрядовая поэзия // Сост. Т. А. Хамицаева. Владикавказ: Ир, 1992. Т. I.
4. Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Л.: Наука, 1973. Т. 2.
5. Хаджиева Т. М. Мифологические и обрядовые песни балкарцев и карачаевцев // Вопросы кавказской филологии и истории. Нальчик: Изд. центр «Эль-фа», 2000. Вып. 3.
6. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
7. Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.-Л., 1962.
8. Очерки истории балкарской литературы. Нальчик, 1981.
9. Гиреев Д. А., Туганов Э. М. Махарбек Туганов. Литературное наследие. Орджоникидзе: Ир, 1977.
10. Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Л.: Наука, 1979. Т. 3.
11. Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. М.-Л.: Наука, 1958. Т. 1.
12. Каракетов М. Д. Из традиционной обрядово-культовой жизни карачаевцев. М.: Наука, 1995.
13. Чибиров Л. А. Народный земледельческий календарь осетин. Цхинвал: Ирыстон, 1976.
14. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС., 1996.
15. Овсянико-Куликовский Д. Н. Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общественности. Одесса, 1884. Ч. 1.
16. Дзициойты Ю. А. Нартовский эпос и Амириани. Цхинвал, 2003.
17. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М., 1980. Т. I.
18. Халилов Х. М. Лирика народов Дагестана: взаимосвязи, типология и этническая специфика. Махачкала: ДНЦ РАН, 2004.
19. Кавказ. 1992. №1.
20. Традиционный фольклор народов Дагестана. М.: Наука, 1991.
21. Топоров В. Н. Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). М.: Наука, 1990.
22. Топоров В. Н. Из «русско-персидского» дивана. Русская сказка *301А, В и «Повесть о Еруслане Лазаревиче» – «Шах-наме» и авестийский «Зам-язят-яшт» (Этнокультурная и историческая перспективы) // Этноязыковая и этнокультурная история Восточной Европы/Под. ред. В. Н. Топорова. М.: Изд-во «Индрик», 1995.
23. Марковин В. И., Мунчаев Р. М. Северный Кавказ. Очерки древней и средневековой истории и культуры. Тула: Гриф и К, 2003.
24. Уарзиати В. Праздничный мир осетин. М., 1995.
25. Калоев Б. А. Осетинские историко-этнографические этюды. М., 1999.
26. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
27. Периодическая печать Кавказа об Осетии и осетинах (ППКОО) // Сост. Л. А. Чибиров. Владикавказ, 2006. Кн. 6.
28. Аджиев А. М. Специфика, связи и типология кумыкского песенного фольклора в историческом освещении. Махачкала, 2008.

29. Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Изд-во Тбилисского университета. Тбилиси, 1984. Т. II.
30. Фрейденберг О.М. Семантика постройки кукольного театра // Фрейденберг О.М. Миф и театр. М., 1988.
31. Иванов Вяч. Вс. Реконструкция структуры символики и семантики индоевропейского погребального обряда // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). М.: Наука, 1990.
32. Юсупов Х. А. Обрядовая поэзия даргинцев. Общее и локально-особенное. Махачкала: «Деловой мир», 2009.
33. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М.: Изд-во полит. литературы, 1983.
34. Чибиров Л. А. Традиционная духовная культура осетин. М.: РОССПЭН, 2008.
35. Гаджиева С. Ш. Кумыки: Историко-этнографическое исследование. М.: Изд-во АН СССР, 1961.
36. Булатова А. Г. Лакцы. Историко-этнографическое исследование (XIX – начало XX вв.). Махачкала: Изд-во Дагестанского научного центра РАН, 2000.
37. Ковалевский М. Закон и обычай на Кавказе. М., 1890. Т. I.
38. Чурсин Г. Ф. Очерки по этнологии Кавказа. Тифлис, 1913.
39. Демене Ж. Н. Дух обычая и привычек различных народов // Век Просвещения. Москва-Париж, 1970.