

ФОЛЬКЛОРИСТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ИНСТИТУТ ЭПИЧЕСКОГО СКАЗИТЕЛЬСТВА НА СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ: УНИВЕРСАЛИИ И ЭТНОСПЕЦИФИКА

И. В. МАМИЕВА

У всех народов мира мастера устно-эпоса пользовались особым статусом в обществе. Это *аэды* и *рапсоды* в Древней Греции, *барды* – у кельтских народов, у скандинавских – *скальдс*, *труверы* в средневековой Франции, *кобзари* (бандуристы) и *лирники* на Украине, у якутов – *олонхосуты*, у бурятов – *улигершины*, у башкир – *сэсэн*ы, 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 *кадагганаг’и*, чечено-ингушские *илланчи*.

Предметом пристального интереса сказитель и его текст стали еще со второй половины XIX века: в славянской фольклористике – в трудах П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, Н. И. Костомарова и др.; в тюрко-монгольской – В. В. Радлова, В. Л. Котвича. На Северном Кавказе тогда же появились первые описания специфики дарования и репертуара народных певцов. С тех пор накоплен значительный опыт в изуче-

нии уникального общечеловеческого феномена. «Эпическое сказительство» (термин Б. Н. Путилова) как одно из основных направлений научно-исследовательского поиска не теряет актуальности и в наши дни; наиболее авторитетны сегодня школы Пэрри-Лорда [1] (американская), Гацака [2] и Путилова [3] (русские).

В современной отечественной науке активизировалась тенденция к постижению искусства сказывания памятников эпической культуры («Манас», «Гэсэр», «Джангар» и др.) как бы «изнутри», ресурсами «национальной» фольклористики [4]. Не могу того же сказать о нартологии, в активе которой едва ли наберется десяток статей по названной проблеме; объектом внимания в них чаще всего становится творчество отдельных представителей сказительского цеха. Правда, в исследованиях по поэтике национальных версий эпоса (как правило, в завершающей их части) находим ряд ценных исторических свидетельств и суммарные выводы авторов относительно роли и престижа северокавказских рапсодов и сказительской

традиции в целом [5, 32-34; 6, 59-62; 7, 123-130; и др.]. Исключение составляют «Этюды по истории культуры адыгов» З.Н. Налоева – большой раздел в книге посвящен феномену народного песнотворца в аспекте его социально-функциональной изменчивости [8]. И еще, быть может, коллективный сборник научных статей по карачаево-балкарскому фольклору, в котором традиционные жанры рассматриваются вне отрыва от национальной специфики исполнительского мастерства [9]. В целом же проблема сказительства на сегодняшний день остается в регионе на периферии исследовательских интересов.

В XIX веке большой вклад в изучение северокавказского института народных певцов принадлежит передовой русской интеллигенции в лице академика В.Ф. Миллера, профессора Л.Г. Лопатинского, композитора С.И. Танеева, этнографа М. М. Ковалевского и др.

Первые сведения о носителях устной эпической традиции находим в трудах адыгских писателей-просветителей Ш. Ногмова, С. Хан-Гирея, А.-Г. Кешева, осетина К. Хетагурова, значение их тем ценней, что авторы описывают живую традицию в ее действенной силе.

В специальной литературе общим местом является мысль о принадлежности сказителей к простому народу. Этот тезис отчасти может быть поколеблен применительно к личности балкарского князя Исмаила Урусбиева, которого современники характеризовали как «одного из немногих знатоков старых кавказских песен» [10, 195]. С.И. Танеев произвел от него двадцать записей, а также почерпнул сведения о музыке «горских татар», послужившие впоследствии материалом для известных «Заметок...» композитора – первой

публикации по музыкальному фольклору балкарцев. Выдающийся русский ученый М. М. Ковалевский тоже не раз свидетельствовал, что успехам своей экспедиции был обязан Исмаилу Урусбиеву – не только как информатору, чрезвычайно сведущему в этнографии и фольклоре кавказских народов, но и как человеку, который оказывал ему всемерную практическую поддержку.

Небольшое отступление от темы. Замечательный зодчий Х. Б. Крымшамхалов, наш современник, запечатлел в камне рабочий момент одной такой записи («Этнограф М. М. Ковалевский и таубий Исмаил Урусбиев», 1976). В изваянии двух мужчин (один из них облачен в строгий кавказский костюм, другой – в европейское платье) словно бы материализовалась идея связи Прогресса и Традиции. Но полисемантизм скульптурного ансамбля допускает прочтение его и как метафоры одухотворенной дружбы первых просвещенных горцев с представителями русской интеллигенции, и как форма изъявления им нашей, потомков, глубокой признательности. Надо сказать, это не единственный случай, когда личность Исмаила Урусбиева – интеллектуала, просветителя, мецената, близкими друзьями которого были многие известнейшие люди России и зарубежья, оказалась в центре внимания служителей искусства. Полагают, что художник-передвижник Николай Александрович Ярошенко в полотне «Песнь о былом» колоритный образ сидящего в кресле князя списал с Урусбиева, своего «кунака из Баксанского ущелья» [11]. В картине хорошо обрисовано, с каким волнением, прочувствованно слушают в горской полутемной сакле князь и его уздени народного певца, повествующего им о седой старине, о незабвенных подвигах предков.

Двум сыновьям князя Урусбиева, как и их отцу, были «дороги памятники родной поэзии», и они, по свидетельству П. Острякова, прилагали большие усилия к сохранению «заветных песен», сами были активными собирателями фольклора балкарцев и карачаевцев. Старший – Сафар-Али – в 1881 году опубликовал на русском языке несколько сказаний, снабдив их комментариями и небольшим, но емким по содержанию вступительным словом. В нем, в частности, содержится характеристика народных певцов (социальный и функциональный статус, непререкаемый авторитет в обществе и пр.); описаны процесс сочинения песни, эмоциональная атмосфера при ее исполнении, воспитательный эффект; освещены отдельные моменты эволюции описываемого явления. Автор сравнивает северокавказских бардов с древними пророками, которые «восхваляли добродетель и карали порок и проливали свет на самые глубокие вопросы народной жизни» [12, 603]. Считается, что эта, замечательная во многих отношениях, публикация С. Урусбиева послужила началом научного изучения карачаево-балкарского эпоса.

В связи с различными обстоятельствами, среди которых не последнюю роль сыграли последствия советской депортационной политики в годы ВОВ, наиболее полный материал был накоплен, надо думать, по школе осетинского сказительства. Основу ее исследования заложили первые собиратели фольклора: В.И. Абаев, Б.А. Алборов, Ц. Амбалов, Г. Гуриев, Г.А. Дзагуров, А. Кубалов, К. Томаев, М. Туганов и др., они же стали поставщиками сведений и о личности самих песнопевцев эпоса. Особенно весомый вклад внес в составление банка данных осетинских сказителей Губади (Григорий) Дзагу-

ров; судя по архивным материалам, он не ограничивался анкетой-опросником, а давал описание внешности, характерологических свойств знатока устной традиции, воспроизводил обстановку, в которой осуществлялась запись, и пр. Рукописи Губади Дзагурова стали серьезным подспорьем для написания впоследствии Т.А. Хамцаевой обширной и содержательной статьи, в которой затронуты вопросы социального и профессионального становления осетинских рапсодов, овладения ими определенным репертуаром, разной степени импровизационным мастерством и пр. Согласно приведенной исследователем статистике, тексты осетинского нартовского эпоса зафиксированы от 333 сказителей, сведения еще о 43 персоналиях, в начале и середине XIX века пользовавшихся славой знаменитых песнопевцев, собраны от поколения знатоков эпоса конца XIX – начала XX века, причислявших себя к их школе. О могучем таланте учителей можно судить уже по тому, что усвоенные от них тексты признаны классикой осетинского сказительского искусства [13]. К числу подобных мастеров принадлежит Бибо Зугутов – этот «Ивик Осетии» (как назвал его писатель А. Кубалов), снискавший во второй половине XIX столетия широкую известность в родном крае и за его пределами. О достославном гегуако Таяире, «сошедшем со сцены» в 50-х гг. XIX века, упоминает балкарец С.И. Урусбиев [12, 604]. А.Т. Шортанов говорит о знаменитом Султане Керим-Гирее [5, 33], искусству которого в 1825 году близ Горячих Вод внимал юный М.Ю. Лермонтов и впоследствии отразил свои впечатления в поэме «Измаил-бей»:

Вокруг огня, певцу внимая,
Стопнулась юность удалая,

И старики седые в ряд
С немым вниманием стоят.
На сером камне, безоружен,
Сидит неведомый пришлец.
Наряд войны ему не нужен:
Он горд и беден – он певец!

З. М. Налоев называет еще одно имя, сохранившееся в народной памяти. Это Тауко Тлепшук, придворный поэт кабардинского князя XVIII века Хамурзы Кайтукина, «джегуако-тхамата», который во главе группы из семи человек сочинил известную в Адыгее «Песню о большом ночном нападении» [8, 17]. Записей непосредственно от упомянутых корифеев устной поэзии, разумеется, мы не имеем, поскольку подобная процедура стала возможна лишь во второй половине XIX века. Да и тогда из-за несовершенства методики многое, к сожалению, осталось за пределами внимания собирателей живого эпоса и теперь уже безвозвратно утеряно. Но деятельность подвижников национальной культуры поистине бесценна и достойна преклонения, ибо не их вина, что наука в то время не была снабжена техническими средствами для полноценных записей и не имела прочных методических основ, которыми располагает сегодня, когда «проблема сказительства обрела должные масштабы, обросла программными разделами, высветилась в своем историческом значении...» [3, 10]

Идеи, легшие в основу фундаментального труда Б. Н. Путилова «Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика», стали творческим импульсом к появлению данной публикации как скромной попытки вписать **северокавказское эпическое сказительство** в общетипологический контекст. Алгоритм исследовательских действий обусловлен при этом целью обозначить в интересующем нас пред-

мете: 1) универсальную производную, 2) региональные особенности и 3) то специфичное, исконное, что, на наш взгляд, и определяет тип этнической идентичности народного певца. Не претендуя на всестороннее и исчерпывающее решение поставленных задач, автор – не фольклорист расценивает собственную инициативу как почин, который мог бы послужить объединению изыскательного потенциала северокавказских нартологов. Совершенно очевидно, что выведение типологии сказительства – чрезвычайно значимого в духовной и культурной жизни наших народов явления – в полном объеме и во всей ее сложности требует коллективных усилий региональной науки. Определенный задел в виде накопленного эмпирического материала уже имеется, пришло время аналитического его осмысления с использованием системного, комплексного подходов. Актуальность постановки проблемы обусловлена уже хотя бы тем, что в указанной работе Б. Н. Путилова с опорой на множество наблюдений отечественных и зарубежных специалистов систематизированы данные эпоса народов Европы, Азии, Океании, Африки; на этом фоне институт сказительства на Северном Кавказе представлен более чем скромно – одной беглой ссылкой на своеобразие сольной и хоровых партий в исполнительской манере адыгских певцов [3, 91]. Полагаю, создатели и хранители эпоса мирового значения «Нарты» достойны гораздо большего внимания и в первую очередь – со стороны тех, естественно, кто расположен генетически к усвоению эпического знания, этого подлинно бесценного дара, пронесенного северокавказскими рапсодами сквозь века и тысячелетия.

В рамках теории сказительства, разработанной отечественными и за-

рубежными фольклористами, эволюция искусства народных песнотворцев в общих чертах мыслится двухстадийной, 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).

Мы не будем затрагивать вопрос о мифологической основе сказительской культуры, об архаических формах ее синкретизма и постепенном отпочковании от прорицательных (тип мудреца-пророка), магических, заговорно-заклинательных, врачевательных (тип жреца, шамана) занятий – это тема отдельной статьи. Но представление о значимости фигуры сказителя не только как хранителя и транслятора эпической мудрости, а и как посредника между профанной и сакральной сферами бытия присутствует в качестве скрытой детерминанты в данной публикации тоже.

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. [14, 236-240]. 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...» [3, 64] 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 [15, 201]; 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 [16, 403].

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 [14, 291]. 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» [8, 74]. Ощутимое отсутствие должной доказательной базы исследователь вынужден отчасти восполнять письменными источниками начала XIX века. Обратимся и мы к ним. Когда у Ш. Ногмова читаем, что в обязанности адыгских гегуако входило петь или читать перед войском стихи «о неустрашимости предков» с перечислением «их доблестных подвигов» [17, 72], то надо, по всей вероятности, расценивать это как свидетельство давно минувших времен. В описываемом, как нам кажется, легко распознается тип дружинного певца, а в его действе – тактика призыва на помощь духов предков (или героев эпоса). Интересно сравнить «воспоминания о прошлом» Ш. Ногмова с событиями середины XIX века, увиденными глазами очевидцев. Последние удостоверяют, что джегуако все еще оставались «профессиональными наблюдателями» за ходом битвы. Являясь на поле брани безоружными, как правило, на серых конях, они пользовались дипломатическим иммунитетом, заблаговременно занимали выгодные позиции над театром военных действий с тем, чтобы фиксировать моменты отваги и мужества, равно как и проявление малодушия сражающихся, и впоследствии отразить увиденное в песнях. Ценные сведения принадлежат Теофилю Лапинскому (Теффик-бею), польскому офицеру, в Кавказскую войну в течение трех лет воевавшему на стороне горцев: «Я видел весной 1857 года во время сильной перестрелки на реке Адагум, как один... бард влез на дерево, откуда он далеко раз-

дающимся голосом воспевал храбрых и называл по именам боязливых». При присутствию популярного барда во время битвы Теффик-бей дает весьма доходчивое и красочное объяснение: «Адыг больше всего на свете боится быть названным трусом в национальных песнях – в этом случае он погиб: ни одна девушка не захочет быть его женой, ни один друг не подаст ему руки, он становится посмешищем в стране». [19, 124]. Два описания аналогичных, казалось бы, функций джегуако, но в последнем случае наблюдаем значимые смещения в акцентах. Они маркируют новый этап в эволюции сказительства; условно говоря, это путь, пройденный исполнителями нартских *пшинатлей* (эпических поэм) к статусу придворного поэта.

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» [8, 73-75] (курсив мой. – И. М.). 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» [8, 76]. В конечном итоге – магия рассказывания эпоса уступает место исполнению текстов, регламентируемых утилитарно-ситуативным контекстом. Новые функ-

циональные 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 различались 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 [15, 205-206], 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 [8, 7-14]). 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, хатияко-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» [8, 14-26].

Подобная иерархическая и социально-профессиональная перестройка внутри сказительского корпуса – явление универсальное (ср.: различие аэдов и рапсодов, филидов и бардов, труверов и жонглеров и т.п.), и оно достаточно хорошо изучено в науке. О том, что ход ее развития не тождествен для разных этнических типов института сказительства, мы уже говорили.

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» [20]) и многое другое.

«Каждый князь, пользовавшийся уважением своих подвластных, имел при себе... певцов, содержал их в довольстве и обогащал дарами» [21, 148], – 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» [20]. 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. Об этом строки из поэмы А. Кубалова:

О слепец великий!
О могучий старец!
Дали тебе боги власяные струны,
Дали дух высокий, дали власть над словом...

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 лæгг»*) – посредников при решении вопросов наследства, примирении кровников и пр. [13, 135-136]. 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 лъхухотльского войска», «О восстании

«черного» дигорского народа» (1781 г.) и др. В истории сказительства зафиксированы также случаи, когда его adeptы 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» [22]. «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 Гагуев и Дзеге Бесати с оружием в руках боролись за установление советской власти на Терекке; Дзабол (Дзанболат) Дедегкаев был в числе тех, кто в 1905 году вырубал лес дигорских баделят Тугановых.

Патриотизм, неприятие любых форм проявления несправедливости – черта не только северокавказских сказителей. Об этом красноречиво говорят факты тяжкого наказания и даже казни слепых кобзарей, поднявших своими песнями крестьян против помещичьего своеволия [23]. В литературе широкую известность получило участие черногорских гусяров в борьбе против турецких захватчиков в XVIII-XIX вв., в двух Балканских войнах, в первой мировой войне. В частности, замечательна история о гусяре Перише, который уехал в Америку на заработки, но, услышав о войне, вернулся и пел в окопах под гусли [24, 52].

По поводу мобилизующей роли мастеров устного слова в годину лихих испытаний позволю себе одну реплику. Высоко оценивая научные изыскания З.М. Налоева в «Этюдах по истории культуры адыгов» – в книге, достаточно часто мною цитируемой, не могу оста-

вить без внимания одну занятную в ней мысль. В XIII-XIV вв., «когда кабардинцы становятся главной военно-политической силой на Северном Кавказе, – пишет Заурби Магомедович, – джегуако используют нартские сюжеты и образы для создания у себя богатырско-рыцарской традиции, что помогло кабардинцам выстоять против многочисленных орд и сохраниться как самостоятельный народ» [8, 78] (курсив мой. – И. М.). Надо ли понимать мысль уважаемого ученого так, будто аланы-осетины потерпели в означенный период фиаско оттого, что их песнопевцы пренебрегли эпическим материалом?! Думаю, что нет, но ощущение такое возникает.

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 Сижаяев (1863–1945) в совершенстве знал балкаро-карачаевский язык [25, 45]. 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» [26, 254]. Прототипом хетагуровского Кубады («Страной родною и Кабардою с фандыром шел он», в тифлисских винокурнях «с пылом и пел и пил он») вполне могли бы быть много странствовавший по Кабарде и Осетии слепой музыкант-самоучка Маза Будтуев (р. ~ 1867) или «старчески мудро уравновешенный» Кубади Удаев, в скитаниях в годы юности изучивший балкарский и грузинский языки. 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 [13, 144]. 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). Последний в составе 30-ти осетинских наездников в 1888 году был делегирован на Всемирную этнографическую выставку в Париже, здесь с ним и еще шестью его товарищами заключили контракт, и в течение года осетинские джигиты выступали на манеже столичного цирка. А поскольку Каллагов был не только отличным наездником и танцором (с 11-ти лет на коне, участвовал в 39 скачках, в которых, как правило, брал первые призы), но и замечательным сказителем и песнопевцем, то благодаря ему осетинские напевы звучали и в Париже. Как дар за искусную игру Иналдыко привез оттуда две скрипки, одна из которых – на основе надписи

на ней: «Antonius Stradivarius Faciebat anno 1748» – считалась работы Страдивари [27, 147]. (Поскольку знаменитый мастер умер в 1737 году, дата изготовления инструмента маркирует его подделку – вероятно, искусную.) 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.

Убеждена, что и у соседей по региону найдется немало свидетельств тому, как народные песнопевцы, волею судьбы оказавшись на чужбине, заставляли мир дивиться эпической традиции предков.

Мы уже упоминали о том, что по прошествии времени значительную, если не основную, роль в структуре эпического исполнительства начинает играть морально-этический компонент. 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» [12, 603].

Любопытную оценку джегуаковского «ранга», который едва ли ниже княжеского, приводит Т. М. Хаджиева, цитируя одного из первых русских исследователей, П. Острякова, записав-

шего 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» [7, 59]. 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, в отличие, например, от практики песнопевцев Русского Севера, 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 [29, 256]. 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» [30, 607].

Еще одна характерная особенность – отсутствие жанровой «специализации»: в отличие от киргизских манасчи, якутских олонхосутов, башкирских джангарчи, в репертуаре северокавказских песнотворцев находятся произведения разных фольклорных жанров. Однако и здесь следует учесть важный момент. Основной инструментарий осетинского *кадаггæнаг*'а – эпическое слово, – основной, но не единственный.

(В качестве примера из множества подобных возьмем хотя бы творчество Иналдыко Каллагова. От него записано 20 нартских сказаний, но он в такой же мере – знаток исторических песен, преданий и даже автор текстов и музыки к ним. Это преимущественно историко-героические песни – посмертные панегирики, создаваемые обычно по заказу родственников погибшего. Есть у него также сатирические песни на злобу дня с конкретным адресатом, стихотворно-песенные импровизации шутливо-иронической направленности и пр.) Если же в репертуаре народного певца нет эпических сказаний, *кадаггæнаг*'ом его уже не назовут. Для подобного случая у осетин существует более дробная и специфицированная номинация: *аргъаугæнаг* (сказочник), *зараггæнаг* (певец), *таураггæнаг* (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 (или же удобстве употребления объединяющего множество подтипов) термина. В пользу нашего предположения говорит картина профессиональной дифференциации в институте джегуако, реконструированная в трудах З. М. Налоева.

В связи с задачами данной публикации и в контексте вышеизложенного затрону вопрос о принципах сравнительно-типологической интерпретации. Примером поверхностного, формального, как мне кажется, сопоставления могут служить рассуждения по поводу ограниченности репертуара осетинских *кадаггæнаг*'ов и «универсализма» адыгских джегуако, а также балкарских, карачаевских *жырчы*, в чьем активе (в отличие якобы от первых) имеются

«произведения различных жанров – от «Нартов» и архаических обрядовых песен до произведений, в которых нашла свое отражение современная действительность». Исследователь ссылается при этом на выхваченное из контекста высказывание К.Г. Цхурбаевой относительно того, что «...нартвовские сказания не принадлежат к категории общедоступных, массово-обиходных жанров», и резюмирует его так: «т.е. являются жанром избранных» [30, 606]. Могу уточнить: осетинский нартвовский эпос не только «жанр избранных», но и избранный жанр, и таковым его делает, очевидно, постижение модальности сакрального знания. Отсюда особые требования к мастерам устной поэзии, о чем, собственно, в цитируемом А.И. Рахаевым тексте и идет речь: «Исполнение нартвовских сказаний является достоянием особо талантливых певцов-мастеров, обладающих отличной памятью, незаурядным поэтическим и музыкальным даром и умением играть на каком-либо музыкальном инструменте» [31, 124]. Вот ведь и авторитеты от науки подтверждают – «эпическая традиция была всегда достоянием одаренных и специально обученных личностей» [3, 7].

А.И. Рахаев, репрезентируя далее музыкальную стилистику балкаро-карачаевских нартвовских песен как вошедших «наиболее характерные черты и особенности от истоков обрядово-приуроченной архаики до средств выразительности и экспрессии историко-героического эпоса», мотивирует подобную структурную «открытость» нормами «жанра живого и обусловленного внутренней динамикой...» [30, 606-607]. Не стану затрагивать вопросы, связанные с исполнительскими формами нартвовских сказаний (прозаический сказ или стихотворно-певческие тради-

ции: сольное, двухголосое, ансамблевое и пр. виды пения с инструментальным сопровождением или без него; элементы речитации, декламационности и пр.). Исследование музыкально-песенно-сказовых форм содержится в специальной литературе [30, 31, 32, 33; и пр.], пальма первенства в которой принадлежит аналитическим заметкам композитора С.И. Танеева [10]. Отмечу только два момента: 1) в осетинских записях замена напевного исконного исполнения прозаическим чаще всего лежит на совести собирателей эпоса, которые объясняли это удобством фиксации текстов либо незнанием нотной грамоты; 2) в отличие от соседей по региону (балкарцев и карачаевцев, кабардинцев, абхазцев и др.), где «сольно-хоровая традиция исполнения присуща как героическим песням, так и сказаниям о нартах», манера подачи осетинских кадагов – это всегда «соло певца с инструментальным сопровождением» [31, 123]. Почему так? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, обратимся к мнению ученых-музыковедов, которые в качестве «первой и кардинальной универсалии» эпических произведений называют роль сказителя-мастера [34, 6]. К монодическому типу сказывания как наиболее древнему склоняется и Б.Н. Путилов. «Исполнение героического эпоса было своеобразным театром одного актера» – эти слова, произнесенные по поводу эвенкийских нимнгаканов, ученый склонен распространять на сказительское искусство любой этнической культуры [3, 97]. 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. Так, надо ли причину верности осетинских *кадæггæнаг*'ов сольному исполнительству искать в ограниченности их созидательного потенциала либо, что еще алогичней, – в неспособности народа синтезировать эстетику более поздних жанров в целях обогащения форм эпического сказывания?! Мы, со своей стороны, предлагаем гипотезу, связывающую указанное постоянство с эманацией сакральной энергии (знания), которая предполагает «консервацию» не только текстовой, но, возможно, и музыкальной структуры эпоса. (Аргументом в пользу этой идеи может служить хотя бы тот факт, что относительно «молодым», неархаичным, жанрам фольклора Осетии различные формы народной полифонии так же хорошо знакомы, как и сопредельным этнокультурам.)

Существует, впрочем, один, весьма действенный, способ постижения исторической динамики эпического текста; это – выявление творческой родословной. Проблема «сказительские школы» находится в отечественной науке «в достаточно неопределенном положении» – и это при наличии специальных исследований, в ходе которых ученые смогли «выявить черты групповой и локальной общности и специфичности в содержательной, стилевой и собственно исполнительской сферах сказительства» [3, 177]. Что тогда говорить о региональной науке, где вопрос сводился, в основном, к раскрытию того, кто у кого учился и какой репертуар от наставника перенял. В какой конкретно форме происходил процесс обучения, каков был статус «ученика» в доме «учителя» (и было ли вообще принято проживание в семье мастера-«гуру»),

как долго длился период «посвящения» – эти сведения никем не фиксировались. Время живого исполнительства ушло, можно ли доискаться еще до сути важных явлений?!

Справедливости ради следует отметить, что тема творческой генеалогии в свое время привлекла внимание пионера в области изучения осетинского сказительства, Губади Дзагурова, который выделил в ней два аспекта: 1) учительские династии, восходящие к наиболее ярким (в плане дарования) личностям; 2) вероятность нахождения региональных «школ» с собственными традициями в Урстуалта, Дони-фарсе, Стур-Дигоре, Махческе, прочих уголках Северной и Южной Осетии [28, 102-104]. Гипотеза ученого дальнейшего развития не получила. По сегодняшний день никто не взялся еще за рассмотрение репертуарных приоритетов, исполнительской самобытности в означенных Г. Дзагуровым местных центрах. Не проанализированы стилевые качества той или иной сказительской манеры; не установлено, существует ли в творчестве ученика и учителя некое единство отличительных признаков, особенностей разработки сюжетов, повествовательных канонов и пр. Ждет своего разрешения ряд других, не менее важных моментов. Это и проблема «эпической памяти» (изучение механизма усвоения, «хранения» и воспроизведения сказаний учениками), специфики взаимосвязи вариативности и традиции; и вопросы, касающиеся отношения певца к своему репертуару, меры осознания им ритуального характера сказывания эпических текстов. Не менее значимы и задачи декодирования семантики жестов, запретов, «расшифровки» мифов о ниспосланном даре и его возможностях, и многое другое.

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) [6, 129]. 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. [13, 139]. Иногда перенимали опыт двух и более мастеров. Так, Сабе Медоев из селения Урсдон в ранней юности учился одновременно у двух своих односельчан – известных народных сказителей Гитю Караева (147 лет) и Лола Лолаева (140 лет).

Существовали также промежуточные виды обучения. В качестве яркого примера обратимся к личности Дабега Гатуева (р. 1854). Человеком удивительной биографии называют его исследователи. Неграмотный крестьянин, он в поисках заработка, как

говорится, вдоль и поперек исколесил территорию Закавказья (Баку, Тифлис, Батуми) и Средней Азии (Чарджоу, Ашхабад, Самарканд, Ташкент, Кызыл-Арват, Коканд). В 1908 году, спасаясь от политических преследований, Гатуев перебрался на Дальний Восток, устроился на золотые прииски, однако и тут вскоре привлек к себе внимание царской полиции и был уволен как политически неблагонадежный. Тогда он вознамерился ехать в Америку и даже добрался до Иокогамы, но здесь был арестован и этапирован обратно во Владивосток, откуда вынужден был вернуться домой, в с. Христиановское. Деятельная натура Дабега Гатуева проявила себя и в поиске путей совершенствования сказительского искусства. Вряд ли кто в Осетии, да и за ее пределами, сравняется с ним по количеству учителей, чей опыт он не уставал перенимать в течение всей своей жизни. Дабег Гатуев – единственный, от кого удалось записать нартовские сказания одновременно (1924, 1930, 1941 гг.), в том числе один и тот же текст – трижды («О неродившей матери Сослана»).

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. По его собственным словам, в целях пополнения репертуара и оттачивания мастерства он «предпринял специальное странствие по всей Осетии». В частности, побывал в Куртатинском ущелье у Асламурзы Гуриева, большого знатока фольклора, в том числе музыкального; в Алагирском ущелье посе-

тил в селении Згид 90-летнего Кавдына Габолаева [28, 102-104].

Особо хочется упомянуть о существовании в Осетии школы слепых исполнителей эпоса. Например, сказитель Дзарах Саулаев (р. ок. 1850-1860), уроженец Алагирского ущелья (с. Верхний Мизур), имел слепых учеников. Сам Дзарах потерял зрение в возрасте семи лет (в результате заболевания оспой), и родственники определили мальчика, который и раньше выказывал интерес к народному творчеству, на обучение к известным в то время мастерам, сказывающим эпос в сопровождении игры на музыкальном инструменте. Г. Дзагуров отзывался о Дзарахе Саулаеве как о замечательном народном самородке, мастере художественного слова, отмечал в нем неиссякаемую жажду роста, шлифования собственных умений и навыков. Пройдя профессиональную подготовку у жителя Устур-Дигории Баде Гобеева, а после него – у Сослана Лолаева из Урсдона, Дзарах через какое-то время (в 1884 г.) отправляется через горный перевал в с. Рук, в Урстуалта, к известному сказителю Бибо Томаеву, обладателю чудесной двенадцатиструнной арфы. По словам Дзараха, этому инструменту уже тогда было более трехсот лет. Томаевы получили его в качестве тяжелой платы за примирение с кровниками – как величайшую ценность.

Г. Дзагуров оставил нам описание одного выступления: «Летний вечер. Верхний квартал. Нихас полон народа... Раздаются голоса: «Что же Дзараха так долго нет!»...Вдруг восклицание: «Идет Дзарах!.. Тазе (сын. – И. М.) ведет его за руку». Его быстро окружили со всех сторон и взрослые, и дети... Народ слушает его повествование... безмолвно, раздаются временами только отдельные восторженные восклицания

и реплики. Бывали и слезы... и веселый смех, и восторг; бывали и шутки, и острые слова... Так обычно продолжалось до поздних сумерек. Народ неохотно отпуская от себя Дзараха; если бы не его усталость, готовы были слушать его всю ночь напролет» [28, 18-19]. Сказитель жил в крайней бедности. Семья (жена, три сына и две дочери) ютилась в сакле из одной комнаты, в которой «отовсюду, из всех углов... громко говорила о себе бедность, нужда во всем». Несмотря на это, Дзарах Саулаев был крайне скромным, довольствовался тем, что ему преподносили, и сам никогда не просил плату за труд, как долго бы ни был занят на свадьбах, кувдах или обрядах, посвященных поминовению покойников. Дзарах Саулаев, как о нем пишут, содержал семью на «народные медные пятаки» до тех пор, пока сыновья не подросли [28, 16].

Сказительское искусство в практике осетин не подлежало оплате (во всяком случае, в XIX веке); исключение составляли, вероятно, незрячие рапсоды. В этом, пожалуй, отличие осетинских кадаганагов от адыгских джегуако обеих ветвей или, скажем, украинских кобзарей и лирников. Куырм Бибо, Дзарах Саулаев, Маза Будтуев, другие сказители-слепцы... Лишенные света внешнего, они как будто осияют свою жизнь и свои творения внутренним особым, божественным, светом. Это и о них строки Риммы Казаковой:

...Когда стихи уже – как хлеб,
Они вкусней на ощупь...
...А жизнь сурова и трезва,
И – не переиначить!
Куда вы ломитесь, слова,
Из глубины незрячей?..

Таков, в целом, культ избранных мудрецов, окруженных ореолом почитания и поклонения. Они составляют национальное достояние своих

народов; открывая перед сынами Земли миры эпической Вселенной, сказители несли людям пророческое слово, понятие баланса энергий, гармонии и красоты.

Обобщим сказанное. Рассмотренный материал убеждает в том, что северокавказское сказительство органично вписывается в рамки общетипологических процессов, хотя само по себе оно – явление уникальное и внутренне неоднородное. Сказительская культура на Северном Кавказе имеет богатые традиции, которые испокон века служили целям конденсации и дальнейшего экстраполирования в народную среду идей добра и красоты, достоинства и чести, запрета и нормы. Они формировали также комплекс представлений о мироустройстве, времени и пространстве, о легендарном прошлом.

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» (Р. Султангареева) – согласно осетинской поговорке, «чем больше из него черпаешь, тем больше в нем прибывает». Мы не случайно употребили эпитет «самовосстанавливающийся». Дело в том, что исследователи фольклора периодически констатировали «смерть» сказительского искусства. В начале 80-х годов XIX столетия В.Ф. Миллер предполагал: «...быть может, чрез 15, 20 лет уже некому будет в Осетии прославлять подвиги Батразов, Урызмагов

и других удалых нартов» [35, 6]. Еще раньше, в начале XIX века Ш. Ногмов писал в своей «Истории...»: «По принятии магометанской веры гекуоки (джегуако. – И. М.) исчезли...» [17, 72]. Спустя пару десятилетий эту же мысль высказывает С. Урусбиев: «...певцы гегуако постепенно начали сходиться со сцены и в конце совершенно исчезли» [12, 603]. З.М. Налоев не без иронии замечает по поводу не сбывающихся прогнозов соотечественников, мол, «как ни странно», в XX веке находят их все еще «живыми и действующими» [25, 41].

Минул еще один век с той поры, как традиция якобы исчерпала себя. Казалось бы, в наше время – в эпоху глобализации и всеобщего скепсиса, девальвации исконных духовных ценностей – об атмосфере живого исполнения эпоса и помыслить уже нельзя. Но вот парадокс: в состоянии сказительства на Северном Кавказе различимы сегодня, пусть слабые, еле заметные, но признаки возрождения. В Осетии, например, с 2006 года учрежден ежегодный конкурс «Иры фарн», и «Народный сказитель» – одна из главных номинаций в нем.

Сотрудник Национального музея РСО-А Сослан Моураов, «реанимирует» древние музыкальные инструменты; в активе мастера есть даже 12-струнная арфа – совершенная копия той, что найдена в сарматских погребениях и ныне хранится в одном из музеев Германии [36]. В Адыгее уже более двадцати лет аналогичную работу ведет Замудин Гучев, вернувший черкесской культуре гоу – сигнальную трубу из турьего рога. Возрожденный к жизни древний инструмент теперь открывает концерты ансамбля аутентичного песнопения «Жъыу», художественным руководителем которого является З. Гучев. По мнению мастера,

«это своего рода обращение к душам предков» [37].

Прискорбно, что носителей классической традиции на Северном Кавказе осталось считанные единицы, в Осетии это – Габо Каргаев (лауреат премии «Иры фарн» 1911 года) и Батраз Каллагов, оба жители Владикавказа. Совсем недавно ушли из жизни замечательные знатоки эпоса Афанасий Хайманов из Стур-Дигоры и Николай Сапиев из Гизели.

В то же время рожают надежду молодые энтузиасты осетинского ансамбля «Къона» («Очаг»), адыгейского «Жъыу» («Подголосок»), озаренные целью воссоздания музыкальной, в том числе сказительской, культуры народа. Свои очаги этнокультурного движения функционируют и в других республиках Северного Кавказа. Конечно, это капля в море по сравнению с тем, что у киргизов и казахов давно уже стало нормой масштабное празднование юбилеев «Манаса»; что широкую популярность приобрел стартовавший в 2007 году «Международный фестиваль сказительского искусства «Эпосы мира на земле потомков Джангара»; что азербайджанские ашуги в 2009 году выступали с концертами в знаменитом музее Лувр и в других городах Франции, а на родине у них возобновили проведение съездов сказителей, само же ашугское искусство включено в репрезентатив-

ный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО...

Но факт того, что сказительское искусство востребовано современностью, сам по себе уже отраден. И отнюдь случайностью не является. Ведь 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...» [25, 51]. Вот почему возрождение сказительства мыслится сегодня как «реальный механизм сохранения био-физико-социопсихологического» этнотипа как достоинства человечества [38, 171].

Думается, феномен эпического сказительства в действительности обладает внутренними резервами, способными противостоять энтропии и хаосу современности, и ему под силу влиять посредством магии Слова на умы, особенно подрастающих поколений, корректировать ценностные приоритеты общества, подвигать его к пересмотру чуждых национальной ментальности поведенческих норм и стереотипов.

1. Лорд А. Б. Сказитель. М., 1994.

2. Гацак В. М. Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971. С. 7-46; его же: Устная эпическая традиция во времени: Историческое исследование поэтики. М., 1989.

3. Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М., 1997.

4. *Аимбетов К.* Каракалпакские народные сказители: Автореф. дис.... докт. филол. наук. Ташкент, 1965; *Илларионов В. В.* Искусство якутских олонхосутов. Якутск, 1982; *его же:* Сказительство в системе фольклорной традиции народа Саха: Автореф. дис.... докт. филол. наук. Якутск, 1997; *Кыдырбаева Р.З.* Сказительское мастерство манасчи. Фрунзе, 1984; *Самошкин А. Г.* Сказительские традиции мордвы. Саранск, 1989; *Шаракшинова Н. О.* Певцы улигеров // Гэсэриада: прошлое и настоящее. Улан-Удэ, 1991. С. 9-14.
5. *Шортанов А. Т.* Нартский эпос адыгов // *Нарты: Адыгский героический эпос.* М., 1974. С. 8-35.
6. *Холаев А. З.* Карачаево-балкарский нартский эпос. Нальчик, 1974.
7. *Хаджиева Т. М.* Нартский эпос балкарцев и карачаевцев // *Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев.* М., 1994. С. 8-66.
8. *Налоев З. М.* Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, 1985.
9. Фольклор народов Карачаево-Черкесии: Традиционные жанры и сказительское мастерство: Сб. научн. трудов. Черкесск, 1991.
10. *Танеев С. И.* Заметки о музыке горских татар // Памяти Сергея Ивановича Танеева (1856–1946): Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения. М.-Л., 1947. С. 195-211.
11. *Розенфельд Б. М.* Малознакомый Кисловодск. М., 2005.
12. *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.
13. *Хамицаева Т. А.* Сказители осетинского нартского эпоса // *Нарты. Осетинский героический эпос: В трех книгах.* М., 1991. Кн. 3. С. 135-153.
14. *Турсунов Е. Д.* Происхождение носителей казахского фольклора. Алматы, 2004.
15. *Гутнов Ф. Х.* Привилегированные сословия средневековой Осетии // *Дарьял.* 2003. №2. С. 198-235.
16. *Жирмунский В. М.* Легенда о призвании певца // *Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад.* Л., 1979. С. 397-407.
17. *Ногмов Ш.* История адыгейского народа. Нальчик, 1994.
18. *Маргулан А.* О носителях древней поэтической культуры казахского народа // *М. О. Ауэзову: Сб. ст. к его 60-летию.* Алма-Ата, 1959. С. 70-89.
19. *Лапинский Т.* Горцы Кавказа и их освободительная борьба против русских. Нальчик, 1995.
20. НА СОИГСИ. Ф. 16 (Ц. Гадиев). Оп. 1. Д. 72.
21. *Хан-Гирей.* Записки о Черкесии. Нальчик, 2008.
22. ЦГА РСО-А. Ф. 12. Д. 357.
23. *Розанов В.* «Мы бродячие артисты, мы в дороге день за днем...» // *Диалог.* 2006. № 1. С. 50-59.
24. *Путилов Б. Н.* Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999.
25. *Налоев З. М.* Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978.
26. *Хамицаева Т. А.* Историко-песенный фольклор осетин. Орджоникидзе, 1973.
27. *Алборов Б. А.* Некоторые вопросы осетинской филологии. Владикавказ, 2005. Кн. 2.

28. Дзагуров Г.А. Осетинские народные сказители и певцы // НА СОИГСИ. Ф. Фольклор. Оп. 1. Д. 418. П. 137.
29. Хетагуров К. Собр. соч.: В 3-х томах. М., 1974. Т. 2.
30. Рахаев А.И. О музыке нартского эпоса Балкарии и Карачая // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994. С. 605-609.
31. Цхурбаева К.Г. О напевах осетинских нартских сказаний // Нарты. Осетинский героический эпос: В трех книгах. М., 1991. Кн. 3. С. 120-134.
32. 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.
33. Алборов Ф.Ш. Музыкальная культура осетин. Владикавказ, 2004.
34. Земцовский И.И., Кунанбаева А.Б. Музыкальный эпос – феномен и категория // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989. С. 6-23.
35. Миллер В. Осетинские этюды. М., 1881. Ч. I.
36. Есен М. Сарматская арфа, или Фандыр Сырдона. URL: <http://www.region15.ru/articles/2924/> (Дата обращения 02.12.2012.)
37. Сасикова М. Народный мастер из Адыгеи возрождает старинные ремесла. URL: <http://www.elot.ru/index2/php?option...> (Дата обращения 03.12.2012.)
38. Султангареева Р. Башкирская школа сказительства и современность // Ватандаш. Уфа. 2007. №6. С. 164-171.