

---

Научная статья

УДК 398.8

DOI: 110.31007/2306-5826-2024-1-60-91-102

## ПАРЕМИИ В ПЕСЕННОМ КОНТЕКСТЕ

*Адам Мухамедович Гутов<sup>1</sup>, Ляна Адамовна Гугова<sup>2</sup>*

<sup>1,2</sup> Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук», Нальчик, Россия

<sup>1</sup> adam.gut@mail.ru, <https://orcid.org/000-0001-7526-3719>

<sup>2</sup> Liana240281@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3072-2234>

© А.М. Гутов, Л.А. Гугова, 2024

**Аннотация.** В статье исследуются особенности функционирования народных афористических выражений и устойчивых словесных сочетаний в контексте историко-героической песни. Предлагаются варианты решения проблем установления роли клишированных блоков в художественной системе песен, характера их употребления, места в композиционной структуре поэтического текста, типологических особенностей и наиболее вероятных истоков возникновения и эволюции. Устанавливается, что вне зависимости от места, в котором фигурирует устойчивое сочетание, оно неизменно играет важную роль в песенном тексте; так как выражает наиболее концентрированно, в ярких образах, идейный замысел автора, изобразительный потенциал языка, а также содержит наиболее лаконично сформулированные оценки и выводы. В случае, когда паремия выступает в качестве зачина, она может определять основной тематический вектор всего произведения и при этом в медиальной части подчиняет все другие устойчивые сочетания, главной задаче, то есть созданию единого в идейном плане художественного текста. Также ставится вопрос о генезисе паремий, встречающихся в песне. Предполагается два альтернативных варианта. Первый – исходить из того, что устойчивое сочетание зародилось в процессе продуктивного периода, и тогда функционирование той или иной паремии берет начало в песне. В противном случае, как надо полагать, при сложении песни в ее текст было аккумуляровано самостоятельно бытующее речевое клише, уместное по смыслу и поэтической фактуре.

**Ключевые слова:** паремия, формула, клише, пословица, поговорка, контекст

**Для цитирования:** Гутов А.М., Гугова Л.А. Паремии в песенном контексте // Вестник КБИГИ. 2024. № 1 (60). С. 91–102. DOI: 110.31007/2306-5826-2024-1-60-91-102

Original article

## PAREMIAS IN A SONG CONTEXT

*Adam M. Gutov<sup>1</sup>, Lyana A. Gutova<sup>2</sup>*

<sup>1,2</sup> Institute for the Humanities Research – Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment «Federal Scientific Center «Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences», Nalchik, Russia

<sup>1</sup> adam.gut@mail.ru, <https://orcid.org/000-0001-7526-3719>

<sup>2</sup> Liana240281@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3072-2234>

© А.М. Gutov, L.A. Gutova, 2024

**Abstract.** The article examines the peculiarities of the functioning of folk aphoristic expressions and stable verbal combinations in the context of a historical and heroic song. The authors propose solutions to the problems of the function of cliched blocks in the artistic system of songs, the nature of their use, their place in the compositional structure of the poetic text, typological features and the most likely origins of the emergence and evolution of paremias. It is established that regardless of the place in which a stable combination appears, it invariably plays an important role in the song text; since it expresses the author's ideological intention in the most concentrated way, in vivid images, the expressive possibilities of the language, and also contains the most concisely formulated assessments and conclusions. In the case when the paremia acts as the beginning, it can determine the main thematic vector of the entire work and at the same time, in the medial part, subordinates all other stable combinations to the main task, the creation of an ideologically unified literary text. The question is also raised about the genesis of the parodies found in the song. Two alternative options are assumed: either a stable combination originated in the process of the productive existence of the song (including the moment of its composition by the singer) and then its functioning as a parody originates from the song, or, on the contrary, when the song was added to its text, an independently existing cliché was accumulated, appropriate in meaning and poetic texture.

**Keywords:** paremia, formula, cliché, proverb, saying, context

**For citation:** Gutov A.M., Gutova L.A. Paremias in a Song Context. Vestnik KBIGI = KVIHR Bulletin. 2024; 1 (60): 91–102. (In Russ.). DOI: 110.31007/2306-5826-2024-1-60-91-102

### Общетеоретические основы явления

Общим свойством всех разновидностей вербальных миниатюр, обозначаемых термином «паремия», является то, что они представляют собой концентрированное и устойчиво сохраняющееся в основных компонентах выражение, в котором изложено умозаключение или же обобщающая оценка, меткая формулировка образных ассоциаций, суждений, размышлений, наблюдений относительно тех или иных предметов или явлений. Многократное употребление их в бытовой речи в коммуникативной сфере, в рассказах о каких-либо событиях, в художественных произведениях устной и письменной культуры способствует их своего рода гравировке и огранке, клишированию, вернее – созданию относительно устойчивых афористических единиц. Это ввело в научный обиход фольклористики особые научные термины, как то: *общие места (loci communes)*, *формула*, *устойчивое словосочетание*, *клише*. Один из крупнейших отечественных специалистов в данной области, Г.Л. Пермяков, ввел понятие *общая теория клише* и убедительно обосновал его содержание [Пермяков 1970].

Еще одна особенность данного явления это, по единодушному мнению ученых, обязательность ситуативного контекста как условия его естественного функционирования. В обиходной речи устойчивое сочетание слов бывает употребительно как краткое умозаключение на определенную тему, как императив, как метафорический оборот или лаконично меткая оценка явления. Поэтому естественной формой бытования паремии может быть и умозаключение как оценка событийной ситуации, и обыденная диалогическая или же монологическая речь, и практически любой род или жанр словесного искусства. Кроме того, как считают специалисты в области народной афористики, весьма характерно, чтобы, например, слова, их сочетания, которыми сформулирован вывод, сделанный говорящим в виде суждения по конкретному поводу, или же удачное замечание, характеристика лица или явления оказывались каузальной основой возникновения новой паремиологической единицы.

Когда речь идет о фольклорном тексте, важно все-таки иметь в виду, что само понятие «клише» применимо к нему с долей условности, поскольку всякое явление, подчиняющееся общефольклорным закономерностям, также может иметь варианты. В отличие от подлинного клише в его автологическом значении (т.е. своего

рода готовая и застывшая конструкция, шаблон, механически воспроизводимый неизменяемый стереотип, трафарет, монолит), у паремии в речевом или поэтическом контексте степень устойчивости не абсолютна, и нюансы ее употребления обусловлены ситуативно. Пословица, поговорка или иное явление, относящееся к интересующему нас феномену, не просто потенциально имеет способность варьироваться, но это свойство является одним из условий естественного бытования паремии. Поскольку природа данного явления заключена в контексте, он и диктует в каждом отдельном случае конкретную форму ее употребления. Однако, хотя речевые клише имеют свойство варьироваться в определенных пределах (хотя бы интонационно), все же они сохраняют единство смысла и типологические характеристики основных образов, что происходит порою независимо от среды бытования, ситуации и даже языка. Например, в разноязычных версиях одного и того же мотива-универсалии о пустом обещании или безосновательной уверенности в будущем успехе нередко фигурирует на разных языках один и тот же ключевой образ – шкура неубитого медведя [Гутова 2011: 32–35]. Примеры подобного рода не единичны. Но более часты смысловые сходства при различных ключевых образах, например: адыгское *мэлищэ цлакьуэнишэ хьуркьым* (Сотня овец не без <одной> хромой) и его русскоязычный адекват *В семье не без урода*. Очевидно, что при различных опорных образах (*сотня овец* и *хромая овца* – *семья* и *урод*) приведенные сопоставительные пары изречений идентичны по смыслу и функции.

На особенности и функции формул и на их варианты в фольклорных текстах обращали внимание в разное время многие исследователи, в их числе авторы специальных научных трудов по данной проблеме, фольклористы, исследующие эпос [Ухов 1969], и языковеды, специализирующиеся в области фразеологии и афористики [Саввина 1984]. Примечательно, что вариативность связана не только с локальными традициями, как, например, с различиями в употреблении устойчивых формул в эпических текстах у представителей разных исполнительских традиций. Очевидно, что часто устойчивое сочетание слов включается в конкретный языковой контекст с воображаемого, не зафиксированного инварианта, как бы в виде активно функционирующего в языке своего рода монолитного «стройматериала» в структуре устной речи или письменного текста. Но важно учитывать, что блок подобного рода не всегда вписывается в контекст без каких бы то ни было трансформаций. Поэтому для того, чтобы он органически вошел в контекст, порою приходится вносить некоторые коррективы в тот шаблон, который отложился в сознании певца в качестве инварианта. Но делается это в большинстве случаев с обязательным сохранением образной системы. Также не исключается вероятность перехода таких фрагментов текста в разряд устойчивых формул, которые по сути своей являются не следствием коллективного творческого процесса, а продуктом словесной деятельности субъекта, от которого меткое изречение и аккумулируется воспринимающей средой. Это – момент возникновения новой афористической единицы, авторство которой в стадии возникновения настолько очевидно, что не требует доказательства, или же оно легко может быть установлено. В литературе это обозначается термином *крылатое выражение*. Письменная фиксация с атрибуцией к конкретной личности и оказывается тем главным идентифицирующим фактором, который и отличает продукт коллективного творчества от авторского.

В некоторых случаях даже формальные различия между двумя типами явления могут быть условными – например, в случаях, когда формула имеет своим истоком текст песни, сложение которой традиция устойчиво закрепляет за тем или иным конкретным лицом. С одной стороны, в подобном случае авторство можно признать установленным хотя бы условно, с другой – эта единица вошла в языковой обиход и функционирует в соответствии с законами бытования фольклорного феномена. Таким образом, налицо сочетание фактически достоверно или хотя бы гипотетически устанавливаемого авторства с народной устной традицией.

Заметим, что для многих адыгских историко-героических песен характерна тенденция называть имя песнетворца. Даже ничем иным не подтвержденная, она уже есть показатель качественного сдвига в традиционном сознании и предвосхищает выход на историческую арену автора как принципиально нового явления. Чтобы назвать произведение литературоведческим термином *крылатое выражение*, теперь недостает всего лишь «патента» в виде графической фиксации, как это свойственно литературе.

Чаще всего в акте конкретной языковой объективации сообщения, умозаключения, суждения или оценки относительная устойчивость паремии поддерживается как бы комплексно – в единстве опорных образов со звуковой организацией, структурой и единством смысла высказывания. Однако даже самый, казалось бы, устойчивый словесный блок должен вписываться в общий контекст – ситуативно, логически, стилистически. Это же не всегда оказывается возможным без хотя бы номинальной «подгонки». Поэтому порою требуется адаптировать инвариантный феномен к контексту, причем делается это с учетом конкретной ситуации.

Помимо того, в разных жанрах степень востребованности паремий может варьироваться в зависимости от формы бытования контекстного феномена, его изначальной функции и стиля изложения, цели обращения к данному клише. Так, в жанре притчи, а также в басне пословица или поговорка часто оказывается стержневым элементом формирования всего произведения, и повествование всецело подчинено раскрытию ее сути. В нарративе бывает заложена ключевая идейная основа повествования, и соответственно своей функции, она проявляется в органическом сочетании определенного смысла – в плане содержания, а с ним и внешних атрибутов – с художественно организованной формой изложения.

В мировом фольклорном арсенале нередко также легенды и сказки, чаще всего бытовые, нравоучительный пафос которых тоже формулируется в виде паремии, хотя, в отличие от притчи, в легенде и сказке на первом плане обычно стоит не мораль, а занимательность. То же можно сказать и о жанре преданий, где на первом плане информативность или занимательность, в то время как философские обобщения, нравоучение, этические императивы, как бы они ни были актуальны, остаются в них на втором плане. Практика использования паремий фольклорного происхождения нередко переходит в литературу и охотно аккумулируется писателями в индивидуальном творчестве, примеры чего многочисленны.

В народном героическом эпосе, где во главе угла не описательность, рассуждения или назидания, а повествование и действие, потребность в афористически метким образным формулам оказывается несколько ниже, чем, например, в притче, басне или бытовой сказке. Однако содержательные умозаключения, лаконично меткие оценочные суждения или императивы по сути своей универсальны в плане их употребления и могут быть уместны в произведениях любого жанра словесного творчества, в том числе и героико-эпического.

Но, как очевидно, каждая этноязыковая культура создает собственное представление о достаточности или избыточности использования специальных художественных приемов, в том числе и паремий. Есть основания признать, что по данной причине характер бытования произведения в немалой мере соотносится с уже сложившимися общими эстетическими принципами, принятыми конкретной средой. В частности, особенности употребления паремий в циклах историко-героического эпоса адыгов обусловлены традиционным тематическим единством песни и сказания. Так, исполнитель не заучивает наизусть текста предания, а опирается на сюжет, заучиваются же в основном отдельные формулы, имена, последовательность событий. Поэтому проза, как правило, предоставляет исполнителю больше свободы в выборе слов и их сочетаний. Здесь вариативность текста, как известно, не ограничена ни мелодией, ни фоникой, ни системой версификации. По сути, художественная форма зависит в большей мере от индивидуального

мастерства, красноречия исполнителя, а также от таких обстоятельств как эмоциональное состояние, настрой, конкретная ситуация, состав аудитории, ее готовность к восприятию.

В поэтическом, песенном компоненте цикла, как правило, сознательная импровизация не позволительна. Варианты возникают подспудно, так как текст песни заучивается, а не усваивается по опорным фрагментам и по общей сюжетной линии. Акт исполнения предполагает, прежде всего, не адаптацию исполнителя к ситуации, как это характерно для прозы. Песня сама тяготеет к тому, чтобы подчинить себе конкретную ситуацию, мобилизовать аудиторию, но не приспособиться под ее настроение. Как известно, песню нельзя спеть ни длиннее, ни короче, нельзя изложить своими словами, не разрушая ритма и мелодии. Она поется на базе того текста, который певец однажды заучил, переняв у своего учителя, или же с теми текстовыми коррективами, которые были санкционированы как аутентичные. Текст песни историко-героического характера – матрица, не подлежащая вольным интерпретациям. Сознательное варьирование ее на уровне лексики и фразеологии фактически недопустимо, изменения могут быть связаны только с субъективными факторами (например, тем, что текст плохо усвоен), особенностями памяти исполнителя или, напротив, выраженным у него творческим началом, а порою и с травести.

Это – особенность песни данного жанра, отличающая ее от ряда других. Так, например, шуточная песня или песни ритуально-приуроченного характера допускают порою долю сознательной импровизации, что при исполнении героической песни практически исключено: здесь все акценты строго расставлены изначально, и это относится как к образной системе, так и к лексике, композиции, к собственным именам и их характеристикам. Для обеспечения наибольшей сохранности исходного текста даже был выработан внушительный перечень специальных мер – от своеобразного состязания певцов-джегуако, на котором, порою не без горячих дискуссий, устранялись неминуемо проявляющиеся разночтения, до мнемотехнических средств, призванных сохранить неприкосновенность текста [Налоев 2011: 143–144]. Очевидно, что при отсутствии выверенного письменного канонического ориентира никакие приемы не могут полностью исключить появление вариантов. Но все же меры, направленные на сохранение текста, обеспечивали относительно высокую степень устойчивости начального или гипотетически исходного варианта. Кроме того, вербальный компонент, скрепленный ритмической системой, сложной звуковой организацией, мелодией, естественно, оказывается в поэтическом тексте песни, значительно более закрытым для вольного обращения с ним. Это довольно серьезный барьер, призванный воспрепятствовать как сознательному пропуску изначально входящих в него компонентов, так и привнесению в него новых слов и сочетаний. Поэтому известное выражение «Из песни слова не выкинешь» было бы уместно дополнить: «...и другого слова в нее не вставишь». Разумеется, названная закономерность не абсолютна, варианты неизбежны, но как общая тенденция она очевидна. Значительно более высокая степень устойчивости поэтического текста определяет и функцию паремии в его эстетической системе.

Судя по наблюдениям и выводам исследователей фольклора, адыгская песенно-эпическая традиция придерживается, если можно так сказать, принципа разумной экономии. Утверждая так, мы никоим образом не намерены принижать эстетическую сторону в парадигматике функций народной песни. Напротив, мы пытаемся определить ту линию, по которой прочно скрепляются воедино исходное практическое назначение песни и ее эстетическая значимость. В связи с этим считаем должным обратить внимание на одно родовое свойство народной культуры адыгов (черкесов), проявляющееся не только в словесном творчестве, но и в музыке, прикладном искусстве, одежде, даже в поведенческих императивах.

Это – установка на то, чтобы в плане выражения избегать какой бы то ни было излишней пестроты, витиеватости и вычурности, а напротив – рельефно и со всей строгостью выделять основную тему, образ, лейтмотив, не заштриховывая их обилием второстепенных деталей. Но это делается никак не в ущерб художественной выразительности и представлению о прекрасном, без отступления от законов эстетики [Гутов 1993]. Реализации данной установки способствует и то, что в адыгском фольклоре в подавляющем большинстве случаев героическая или героико-лирическая песня сочинялась специально, по горячим следам того или иного события, нередко – вследствие своего рода социального заказа самого общества. Этим она становилась по функции субститутотом письменного документа и порою не без успеха замещала его. Ее каузальной основой бывает, за редким исключением, конкретное событие (сражение, нашествие, примечательный факт из жизни всего общества или героя как социально значимой фигуры). Многими авторами отмечено почти обязательное участие песнетворцев-джегуако в воинских предприятиях. Это способствовало моментальному появлению песни, сочиненной порою не только по рассказам третьих лиц, но и по свидетельствам народных певцов (*дружинных джегуако*), которые сами бывали очевидцами происходящего [Ногмов 1861: 37–38; Налоев 2011: 129–148]. Во время сражения они специально выбирали себе удобное место для наблюдения, чтобы впоследствии со всей возможной достоверностью описать его в деталях и лицах. Таким образом, рельефно проявляется исходная практическая функция песни – запечатлеть явление. По сути, это было одним из ключевых факторов, которыми мотивировано участие в воинских предприятиях певцов-джегуако, людей не военных. Для участников событий и вообще современников авторство песни было чем-то само собой разумеющимся, хотя джегуако творили формально в русле установившейся народной устной традиции, а сложенные ими песни уходили в устный обиход и становились общим достоянием массы. Смеем полагать, что та же строгая традиция все же позволяла сочинителю проявить не только приверженность канонам, но и свободу самовыражения. Поэтому, несмотря на то, что в фольклорной памяти далеко не всегда сохраняется подлинное имя автора или авторов той или иной песни, ее поэтика значительно приближается к поэтике авторского произведения. Оттуда, в частности, высокая степень оригинальности образной системы в поэтическом тексте – метафоры, сравнения, эпитеты, иносказания, не встречающиеся в песнях, сложенных другими джегуако. Последнее, однако, отнюдь не исключает полностью случаев, когда тот или иной создатель песни порою прибегает к использованию существующих в обиходе клише, стандартных формул. Но в известной мере оно лимитирует их употребление. Общеизвестно, что без включения тех или иных фразеологизмов, речений, поговорок или пословиц в художественный текст не обходятся и профессиональные поэты и писатели развитых литератур с многовековой историей. Но иное дело – насколько такое обращение к материалу мотивировано и как творчески автор может аккумулировать привлекаемый материал, чтобы успешно ввести его в литературный контекст. Относительно высокая степень индивидуального начала – одна из важных причин незначительного числа так называемых общих мест и устойчивых универсально применимых словесных блоков в поэтическом тексте песен младшего эпоса адыгов. Важным оказывается даже не частотность их употребления, а его уместность и функция, которую паремия выполняют в художественной системе.

### Конкретный анализ песни

Хорошо известно, что историко-героическая песня в составе эпического цикла имеет в адыгском фольклоре тенденцию к лирическим медитациям, порою даже

весьма пространным. Поэтически организованные развернутые повествования, в которых доминантой является действие (нередко это песни балладного типа), составляют здесь меньшую часть произведений данного жанра. Отмечаемая исследователями установка на эмоционально оценочную функцию песен дает основания называть их не просто героическими, а лирико-героическими [Налоев 2009: 47–108]. Именно в русле формальных жанровых канонов историко-героического эпоса эволюционно вызревает лирика как самостоятельное направление в песенном искусстве. Данная жанровая особенность открывает для автора песни реальную возможность относительно свободного выражения и личностных переживаний, и обобщающих оценок, и умозаключений в русле стихийной народной философии. Тем самым, если даже в случаях, когда произведение задумывалось и создавалось с прямым «практическим» назначением – запечатлеть важное событие или восславить имя той или иной яркой личности, – оно непременно обретает более широкое звучание, социально мотивированное, философски выраженное и эстетически организованное. Это свойство может быть или заложено в произведении изначально, или, в некоторых случаях, обретено вследствие длительного устного бытования. Поэтому для художественного самовыражения и восприятия оказываются важными композиционная организация песенного текста и определяемое в ней место для паремии.

Адыгские джегуако хорошо знали, насколько серьезную роль играет композиция песни для ее наиболее внушительного воздействия на слушателя как в плане информативно-познавательном, так эмоциональном и эстетическом. Поэтому, сочиняя новое произведение, они с особой тщательностью подбирали слова инициальной части, поскольку она была, прежде всего, призвана стать ключом к восприятию всего поэтического произведения и задавать всей песне единую идейно-тематическую и стилевую тональность. Другие устойчивые блоки, при их наличии где-нибудь в середине текста или в его финальной части, оказываются в некотором подчиненном положении относительно зачинной формулы, которая призвана стать доминантной. Речь не идет о заданном строгом иерархическом ранжире, но все же различие в степени смысловой и эстетической значимости очевидно, и это можно отметить во многих песнях.

Один из выразительных примеров подобного рода – текст песни «Сетования невестки Жансоховых». При ее значительной популярности во всех известных вариантах сохранены основные опорные атрибуты, поэтому будет уместно обратиться к одной из записей, наиболее полных и безусловно вызывающих доверие в своей аутентичности [Адыгэ уэрэдыжьхэр 1979: 93–95, 200–202]. По преданию, а также по доступным нам историческим сведениям, возникновение песни связано с событием, действительно имевшим место в Кабарде первой половины XVII в., исчезновением княжеской ветви, ведущей начало от Жансоха Пшеапшоковича, который являлся младшим братом князя Кази и дядей Хатокшоко (Атажуко) Казиевича, родоначальника линии Атажукиных. По преданию, она была полностью истреблена, но после поголовного умерщвления всех мужчин жансоховского клана осталась одна невестка, беременность которой не была незамечена. Впоследствии она родила мальчика. При благоприятных обстоятельствах он мог бы в свое время стать продолжателем своей фамилии. В течение некоторого времени женщине удавалось скрывать сына от чужих глаз. Но приспешники князя Хатокшоко выследили мальчика и жестоко убили его. Это и нашло отражение в «Сетованиях...» зачинной формулой: *ТхэщIагъкIэ зэджэ мэзри ... зы мышхьэт, / И цхьэм цыхуарзэ бгъэжьри зы джэдыкIэт* [Адыгэ уэрэдыжьхэр 1979: 93] – (Лес, Тхашагским именуемый, <произрос> из одного дикого яблочка, / Над ним парящий орел могучий <появился> из одного <хрупкого> яйца). Заметим, что понятием «тхашагский лес» – именовались священные рощи, бывшие местом совершения религиозных ритуалов. Поэтому подобного рода массивы не вырубались, бывали густыми,

возраст некоторых растущих там деревьев мог исчисляться веками. Совершенно прозрачны в песне ассоциации между таким лесом и погибшим могучим родом Жансох, который, мог бы так же возродиться от одного этого мальчика, как от одного дикого яблочка произрос дремучий лес. Но с его гибелью была окончательно утеряна последняя надежда. Это лейтмотив песни. Однако здесь переплетены две тематические линии – гибель княжеского рода, мотив выраженно социально-политический, и мотив утраты матерью единственного сына. Последнее привносит в произведение исторического, эпического масштаба глубокий лиризм. Характерный для поэтических текстов прием параллелизма образуется здесь упоминанием могучего орла, который тоже вышел из маленького яйца, хрупкая оболочка которого также напоминает о зыбкости надежд на сохранение беззащитного ребенка. Альтернативные понятия – *сила и слабость, многочисленность и единичность* – в совокупности создают поэтический образ бытия, в котором рядом сосуществуют явные противоположности. Таким образом, уже в зачине заложен основной пафос всей песни. И далее, в органическом сочетании социального и личного, тема гибели славного клана находит свое философское и эстетическое осмысление.

Одна из особенностей песен данного жанра – способность смены субъекта по ходу исполнения: начальная часть текста, зачин, дана от некоего нейтрального лица, автора или лирического героя, каковым могут быть и сам песнетворец, и певец-исполнитель как его субститут. Далее значительная часть текста подается от лица матери убитого мальчика, еще далее внушительный по объему фрагмент изложен в виде диалога между матерью и ее сыном. Однако то самое «третье лицо» периодически возникает в тексте. Скрепляет все части рефрен в форме прямой речи от имени матери: *Из Жансоховых единственный, в живых оставшийся, Куда тебя я дену?*. (перевод дан по изданию НПИНА, причем опущены ритмизирующие слова, не имеющие выраженной семантической функции [НПИНА 1996: 394–395]) Наконец, концовка вновь представляется как проклятие в адрес дворянина-урка, который лично расправился с беззащитным ребенком. Довольно сложная система плана выражения еще более отягощена тем, что песня, сочиненная по канонам героической стилистики и формы, исполняется, во первых, в минорной тональности и, во вторых, несмотря на центральную фигуру матери, оплакивающей гибель своего сына, – мужским хором с мужчиной-запевалой. Это компенсирует обилие лирических элементов в поэтическом тексте и удерживает произведение в русле традиций героического песнетворчества. Ни тональность мелодии, ни исполнение песни мужским хором нисколько не противоречат доминирующей традиции, которая тем самым манифестирует высокую степень художественной условности, характерную для жанра. Но в данном случае это становится благоприятным обстоятельством для появления в тексте внушительного числа устойчивых сочетаний афористического характера, многие из которых можно признать полноправными паремиями. При всех других вариантных различиях в известных записях данной песни одной из их особенностей оказывается присутствие в середине текста диалога между матерью, которая после рефрена *«Из Жансоховых единственный, в живых оставшийся, Куда тебя я дену?»*, перечисляет фамилии тех, у кого она могла рассчитывать на надежную защиту. Сын в ответ дает свою оценку каждому из кланов, которые называются устами матери. Тем самым методом нанизывающей композиции перечисляются чуть ли не все наиболее знатные фамилии Большой Кабарды с их лаконичными характеристиками. Одни недостаточно родовиты, у других мужья послушны своим женам, третьи так немногочисленны, что будут не в состоянии защитить своих гостей. Каждая реплика, даваемая устами сына, предельно кратка, хотя никак не в ущерб образной выразительности, каждая отлита в устойчивую формулу, хотя не все реплики-оценки вошли в общефольклорный обиход за пределами данного эпического цикла. Из таковых здесь с уверенностью можно выделить следующие:



*Мысостхэ я физ гуцэхэр я теццэкэ, / Езы гуцэхэр пицы еру лъэпкыу ялуатэ –*  
У Мисостовых их жены верховодят, / А о них самих ходит слух как о жестоких князьях;

*Тохутэмыщхэ я хьэццIэщыр гьуаниблкэ, / Ар бзэджэнаджиблым я кьуанIэц. –*  
У Тохтамышевых кунацкая о семи отверстиях, / И для семи нечистых она служит прибежищем;

*Андзорхэ... Лакьуэрыгуихуэ цхьэкIэ лыгэнишэц –* Андзоровы хоть и полагаются на свою многочисленность, но мужества им недостает;

*Къуэгъуэькьуэхэ... закьуэрыгуихуэ цхьэкIэ лъэпкь маццIэц –* Коголкины – род мужественных одиночек, но малый числом.

В каждом из названных фрагментов налицо четкая ритмическая организация, богатая аллитерация, а в первых двух – двухчастная композиция с параллельными конструкциями. Сочетание поэтических приемов с меткостью характеристик обеспечивает устойчивым фрагментам из песни потенциально свободное употребление как в контексте другого жанра, так и в обыденной речи. Однако чтобы признать фразу паремией, видимо, справедливо будет учитывать, насколько она употребительна вне конкретного контекста. Если то или иное сочетание слов по сути окказионально, то есть, устойчиво присутствует лишь в вариантах одного произведения, вряд ли будет справедливо считать его паремией. В данном случае правомерно выделить некоторые словесные блоки, которые без существенных трансформаций вышли за пределы данного произведения. В рассматриваемой песне таковой не стала, например, формула-характеристика, относящаяся к роду Атажукиных, хотя именно его основатель, князь Хатокшоко, считается главным виновником трагедии; на репутации всей фамилии это не отразилось. Также не получило распространения за пределами песенного текста и не вполне позитивное отношение, выраженное в песне к другой княжеской ветви, Мисостовых. Как можно полагать, для выхода формулы за пределы того контекста, в котором он сформировался, недостаточно ни яркой образности, ни удачного звукового оформления. Требуется еще устойчиво сложившаяся репутация объекта высказывания.

Такая судьба досталась, например, негативной характеристике рода Тохтамыш: это одно из ответвлений родового древа князей от легендарного Инала. Однако и по фольклорным сведениям, и по историческим данным Тохтамышевы были в свое время лишены княжеского титула и низведены до статуса уорков первой степени. Видимо, этим небезосновательным фактом обусловлено и негативное отношение фольклорной памяти. Так, отмеченная выше характеристика этого рода приводится формулой в цикле «Братья Кушха», возникшем значительно позже. В предании о братьях Кушха фраза из рассматриваемой нами песни-сетования приводится как аргумент против представителей фамилии Тохтамышевых в их конфликте с Кушховыми [Адыгэ уэрэдыжхэр 1979: 192–194]. Нельзя исключать, что данная песня была сочинена по заказу одной стороны, кушховской, и в идеологическом плане все-таки тенденциозна вопреки традиционному представлению о бесспорной истинности слова в песне. Данный факт можно понимать как признак усиления личностных предпочтений при сложении песни.

Свое основание имеется и для закрепления в народном сознании той характеристики, которая дана в песне роду Коголкиных. В народной памяти он известен своими поистине достойными воинами-рыцарями, о некоторых из них существуют отдельные сказания, в ряду которых многократно записанное предание под названием «Зло исходит из бычьего рога» (само оно – весьма распространенная паремия). Один из авторов настоящей статьи только в одной фольклорной экспедиции 1983 г. записал его трижды, причем в разных населенных пунктах; в следующем году была осуществлена еще одна запись [фонотека ИГИ КБНЦ РАН, магн. касс. 648-ф/3; 648-ф/4; 648-ф/5; 666-ф/3]. Содержание предания во всех вариантах сходно в одном: единственный представитель рода Коголкиных побеждает

семерых братьев Анзоровых, и это подтверждает характеристики, сформулированные в рассматриваемой нами песне – несколько сдержанную похвалу в отношении одних и негативную оценку других.

Можно бы в некоторых случаях поспорить по поводу того, насколько справедливо отзывается песня устами своего персонажа о тех или иных личностях или целых кланах. Так, фамилия Анзоровых известна в Кабарде как старинный дворянский род, имеющий свои бесспорные заслуги перед обществом. Но, как мы отмечали, характеристики могут быть в значительной мере пристрастными, и пафос песни определяется не только объективными обстоятельствами, а и личностным фактором. Песнетворец, как всякий автор, не всегда бывает лицом полностью нейтральным в своих оценках. Во первых, его позиция нередко зависит в немалой степени от источника «заказа» на создание произведения, вернее интересов «заказчика» или среды, которую он представляет. В случае с придворным или дружинным джегуако это может быть сам господин, он же предводитель войска в сражении, или вся его сторона. Но кроме того певец по призванию личность социально активная и имеющая свой собственный взгляд на явления, и это не исключает случаев, когда джегуако-песнетворец выступает как подлинный выразитель собственных убеждений, совпадающих с народными воззрениями. Однако в данном случае налицо ситуация, когда оценки лиц и целых фамилий устами героев песни могут быть как объективно справедливыми, так и тенденциозными. Во всяком случае, фактом остается то, что некоторые характеристики окказионального плана, обретя узуальность, вошли в общеязыковой фонд в ранге паремий.

Установление генезиса той или иной паремии фольклорного обихода – задача сложная, если вообще выполнимая. Однако можно полагать, что истоки отдельных языковых единиц данного рода резонно искать в художественном тесте любого фольклорного жанра, в нашем случае – песни. Так, например, судя по изложенным наблюдениям, «Сетования невестки...» можно признать основой возникновения формул-характеристик отдельных фамилий. Вероятно, в некоторых случаях в народе уже бытовали оценочные суждения – о ненадежности одних, доблести других и пр. – но смеем полагать, что выразительная формулировка, «кристаллизация», которая способствовала возникновению паремии, произошла при сложении песни или же позднее, в ходе ее устного бытования. Также и зачин, служащий посвящением слушателей в суть произведения, тоже своей окончательной формулировкой обязан поэту-песнетворцу: каждая из двух частей, образующих параллельную конструкцию, вполне могла существовать в виде свободно выражаемого умозаключения. Только в тексте песни два ключевых образа соединяются в одну стилистическую единицу, скрепленную мелодией, ритмом и аллитерацией.

Несколько иную картину, как можно полагать, представляет зачин другой песни, «Хасанш Шогемоко». Структурная организация ее текста опирается на так называемый подхват: слово или сочетание звуков стиха повторяется в начале последующего, и этим образуется цепь, связывающая его на смысловом и фонетическом уровнях.

*Гугъэмрэ жеймрэ адэ шцІэиныфІт, / ФІым дыщыгугъыурэ, махуаер кьытцІозэрыхь, / Махуаер зыщІэзэрыхьыр хэт, жьыпІэмэ / Шэджэмокъуэ и къуэкІэ Хьэсаншц... [Адыгэ уэрэдыжхэр 1979: 53–55, 183–184] – Надежда и сон – хорошее отцово наследие / На хорошее надеющихся, нас недобрый день настигает. / Недобрый день кого настиг, – это / Шогемоков сын Хасанш.*

В приведенном фрагменте подчеркиванием выделены слова или звуковые комплексы, посредством повтора которых создается поэтический текст. Как очевидно, первый стих, представляющий собой паремию, весьма органично вписывается в общий широкий контекст. Также вся фраза удачно связывается и с содержанием песни: герой в одиночку напал на свадебную процессию в надежде отбить свою возлюбленную, однако сам погиб. Это дает основание полагать, что именно

песня стала истоком возникновения паремии. Однако и в данном случае мы не можем быть категорическими, так как само суждение настолько популярно, что нельзя исключать его более раннего, «автономного», возникновения.

Еще больше сомнений вызывает связь паремии с песенным контекстом в зачине песни «Братья Куденетовы». Она посвящена бесславному набегу шайки грабителей во главе с братьями и начинается формулой *Уэрэдыр фадэм кыыхокӀыр, / ЗэхэкӀыр губжыым кыыхах* [Адыгэ уэрэдыжхэр 1979: 122–126, 217–219] – *Песня в напиток рождается, / Переделы во гневе происходят*. Данная двухчастная формула относится к числу наиболее устойчивых в речевом обиходе и прямого отношения к содержанию песни не имеет. Более вероятно, что она бытовала и до сложения песни о Куденетовых, и певец использовал ее отнюдь не для раскрытия темы, а для концентрации внимания; только два последующие стиха приближаются к содержанию песни, чтобы далее плавно перейти к основной теме.

Сделанными нами наблюдениями отнюдь не исчерпываются ни многообразие функций паремий в песенном тексте, ни варианты их возможного возникновения. Надеемся, что дальнейшие разыскания позволят пролить больше света на эти проблемы.

### Список источников

Готов 1993 – *Готов А.М.* Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М.: Наука, 1993. 207 с.

Готова 2011 – *Готова Л.А.* народная афористика в художественном контексте (сравнительный анализ на материалах адыгского, английского и русского языков). Нальчик: ИГИ КБНЦ РАН, 2011. 130 с.

Налоев 2009 – *Налоев З.М.* Героические величальные и плачевые песни адыгов. // Налоев З.М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 2009. 656 с. С. 47–108.

Налоев 2011 – *Налоев З.М.* Институт джегуако. Нальчик: ООО Тетраграф, 2011. 408 с.

НПИНА 1996 – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. III. Ч. 2. М.: Советский композитор, 1996. 488 с.

Ногмов 1861 – *Ногмов Ш.Б.* История адыгейского народа, составленная по преданиям кабардинцев Шора-Бекмурзин-Ногмовым. Тифлис: Типография Главного управления наместника кавказского, 1861. 182 с.

Пермяков 1970 – *Пермяков Г.Л.* От поговорки до сказки: заметки по общей теории клише. М.: Наука, 1970. 243 с.

Саввина 1984 – *Саввина Е.Н.* О трансформациях клишированных выражений в речи // Паремиилогические исследования. М.: Наука, 1984. С. 200–222.

Ухов 1970 – *Ухов П.Д.* Атрибуции русских былин. М.: МГУ, 1970. 179 с.

Фонотека – Фонотека ИГИ КБНЦ РАН, магн. касс. №№ 648-ф/3; 648-ф/4; 648-ф/5 663-ф/3.

### References

GUTOV A.M. *Poe'tika i tipologiya ady'gskogo nart'skogo e'posa* [Poetics and typology of the Adyghe Nart epic]. Moscow: Nauka, 1993. 207 p.]. (In Russian)

GUTOVA L.A. *Narodnaya aforistika v xudozhestvennom kontekste (sравnitel'ny'j analiz na materialax ady'gskogo, anglijskogo i russkogo yazy'kov)* [Folk aphoristics in the artistic context (comparative analysis on the materials of Adyghe, English and Russian languages)]. Nalchik: IGI KBNTs RAS, 2011. 130 p. (In Russian)

NALOEV Z.M. *Geroicheskie velichal'ny'e i plachevy'e pesni ady'gov* // Naloev Z.M. *E'tyudy' po istorii kul'tury' ady'gov* [Heroic majestic and lament songs of the Adygs. In: Naloev Z.M. Etudes on the history of Adyghe culture]. Nalchik: Elbrus, 2009. 656 p. P. 47–108. (In Russian)

NALOEV Z.M. *Institut dzheguako* [Dzheguako Institute]. Nal'chik: Tetragraf, 2011. 408 p.

*Narodny'e pesni i instrumental'ny'e naigry'shi ady'gov* [Folk songs and instrumental naigry Adygs. Vol. III. Ch. 2.]: Moscow: Sovetskij kompozitor, 1996. 488 p. (In Russian and Circassian)

NOGMOV Sh.B. *Istoriya ady`xejskogo naroda, sostavlenaya po predaniyam kabardincev Shora-Bekmurzin-Nogmovy`m.* Tiflis: Tipografiya Glavnogo upravleniya namestnika kavkazskogo, 1861. 182 s. History of the Adyghe people, compiled from the legends of Kabardians by Shora-Bekmurzin-Nogmov]. Tiflis: Printing house of the Main Administration of the Viceroy of the Caucasus, 1861. 182 p. (In Russian)

PERMYAKOV G.L. *Ot pogovorki do skazki: zametki po obshhej teorii klishe* [From proverb to fairy tale: notes on the general theory of clichés]. Moscow: Nauka, 1070. 243 p. (In Russian)

SAVVINA E.N. *O transformaciyax klishirovanny`x vy`razhenij v rechi // Paremiologicheskie issledovaniya.* [On transformations of clichéd expressions in speech. In: Paremiological studies. Moscow: Nauka, 1984. Pp. 200–222. (In Russian)

УКHOV P.D. *Atribucii russkix by`lin* [Attributions of Russian bylinas]. Moscow: Moscow state State University, 1970. 179 p. (In Russian)

Phonoteka IGI KBNTs RAS, mag. cass. Nos. 648-f/3; 648-f/4; 648-f/5 663-f/3. (In Circassian).

### Информация об авторах

**А.М. Гутов** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора адыгского фольклора;

**Л.А. Гутова** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора адыгского фольклора.

### Information about the authors

**A.M. Gutov** – Doctor of Science (Philology), Professor, Chief Researcher of the Adyghe Folklore Sector;

**L.A. Gutova** – Candidate of Science (Philology), Senior Researcher of the Adyghe Folklore Sector.

**Вклад авторов:** все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Contribution of the authors:** the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 16.03.2024; одобрена после рецензирования 20.03.2024; принята к публикации 29.03.2024.

The article was submitted 16.03.2024; approved after reviewing 20.03.2024; accepted for publication 29.03.2024.