

УДК 398.87(=352.3)

DOI 10.25587/SVFU.2023.98.29.002

А. М. Гутков

Институт гуманитарных исследований, филиал ФНЦ «Кабардино-Балкарский научный центр РАН»

СПОСОБЫ КОНЦЕНТРАЦИИ ВНИМАНИЯ В АДЫГСКИХ ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ

Аннотация. Цель работы – установление совокупности приемов, используемых певцом для привлечения и надежного удержания внимания в течение всего времени исполнения героико-эпического произведения, а также для успешной трансмиссии устного текста. Привлечение внимания слушателя и активное воздействие на него – одно из непереносимых условий полноценного функционирования фольклорного произведения, в особенности такого сложного как эпическая песня, в которой объединены вокальное сольное, хоровое, инструментальное, иногда и драматургическое искусство. В адыгской эпической традиции немаловажно учитывать также сопровождение песни обязательным компонентом в виде прозаического сказания, одна из важных функций которого – внести по мере надобности своего рода комментарии к песенному тексту. В научной фольклористической литературе, по сути, нет специальных трудов, посвященных импрессионной функции исполнения устно-поэтического произведения. Ей уделяется внимание чаще всего не специально, а в связи с изучением особенностей исполнительского мастерства сказителя, певца, сказочника (А. Лорд, И. В. Пухов, В. В. Илларионов). Основным методом нашего исследования – историко-сравнительный, который подчиняет себе некоторые приемы компаративистики, структурального анализа и статистических изысканий. В совокупности общие и частные способы исследования не выходят за пределы ставшего традиционным системно-аналитического метода. Отмечается особая роль в концентрации внимания традиционной формы исполнения – соло певца в сопровождении хоровой партии, которую составляют все присутствующие, вовлекаемые тем самым в коллективное творчество. Еще одной особенностью является обычай произвольно передавать своего рода эстафету исполнения любому из присутствующих. Данное обстоятельство требует от каждого участника не только внимательности, но и достаточного мастерства и знания текста исполняемого произведения, чтобы не ударить лицом в грязь, т. е. отказаться от предложенной роли он не может по этическим соображениям – чтобы не прослыть невеждой. Также рассматриваются и другие приемы воздействия на аудиторию, в том числе композиционные, лексико-грамматические, фонетические. Из разряда эвфонических обращается внимание на способ стиховой организации «подхват» или анадиплосис, по мнению исследователей призванный обеспечить легкость усвоения текста, что важно для полноценного функционирования героико-эпического цикла в целом.

Ключевые слова: историко-героический эпос; мнемотехника; композиция; эпический цикл; субъект; объект; адыгская песенно-эпическая традиция; импрессионная функция исполнения эпоса; воздействие на аудиторию; комплекс способов концентрации внимания.

ГУТОВ Адам Мухамедович – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН, Нальчик, Россия. ORCID 0000-0003-3072-2234.

E-mail: adam.gut@mail.ru

GUTOV Adam Mukhamedovich – Doctor of Philological Sciences, Professor, Chief Researcher, Institute of Humanitarian Studies of the Kabardino-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Nalchik, Russia. ORCID 0000-0003-3072-2234.

E-mail: adam.gut@mail.ru

A. M. Gutov

Institute of Humanitarian Studies, Branch of the Kabardino-Balkarian Scientific Center of the RAS

Methods of concentration of attention in Adyghe historical and heroic songs

Abstract. The purpose of work is to establish the techniques used by the singer to attract and reliably retain attention during the performance of a heroic-epic work, as well as for the successful transmission of the spoken text. Attracting the listener's attention and actively influencing it is one of the essential conditions of a full-blooded functioning of a folklore work, especially such a complex epic song, which unites vocal solo, choral, instrumental, and sometimes dramaturgical art. Another essential element of the Adyghe tradition is a prosaic narration, a compulsory part of the song, with one important function to comment on the text as necessary. In the scholarly folklore literature, there are no special works devoted to the expressive function of the performance of an oral-poetic work. Most often it is addressed not specifically, but in the context of studying the features of the performing skills of a narrator, singer, storyteller (Albert Lord, Innokenty Pukhov, Vasily Illarionov). The main method of our study is historical and comparative, which subordinates some of the techniques of comparativism, structural analysis and statistical research. Together, the general and individual methods of research do not go beyond the traditional systematic-analytical method. A special role in the concentration is played by the traditional form of performance – a solo singer accompanied by a choral part, which is composed by all present, thus involving them in the collective work. A further characteristic is the custom of passing on a kind of baton to any one of those present. This requires not only attentiveness from each participant, but also sufficient skill and knowledge of the text of the work in question so as not to slip into the mud, since one cannot ethically refuse the offered role lest one should be branded as an ignoramus. Other techniques of influencing the audience are also considered, including compositional, lexical-grammatical and phonetic ones. Among the euphonic ones, attention is paid to the way of poetic organization – anadiplosis, which, according to the researchers, is intended to ensure the ease of text absorption, which is important for the full-blooded functioning of the heroic-epic cycle as a whole.

Keywords: historical and heroic epic; mnemonics; composition; epic cycle; subject; object; Adyghe song-epic tradition; impromptu function of the performance of the epic; impact on the audience; a set of ways to concentrate attention.

Введение

Понятие *прекрасного* предполагает неперенное существование воспринимающей стороны. С какой бы мерой объективности мы не подходили к тому или иному явлению, его невозможно оценить по принципу «*прекрасное-безобразное*», если мы не будем учитывать фактор восприятия и ответную реакцию на содержание информации. Это требует присутствия двух взаимосвязанных факторов. С одной стороны, обязателен субъект творческого процесса или создатель, которым может быть писатель, художник, композитор и т. п. или, например, актер, музыкант-исполнитель, декламатор. С другой – реципиент (зритель, слушатель, созерцатель). Аксиоматично, что субъекту – создателю или исполнителю – в равной мере важно уметь концентрировать внимание на своем творении, на себе или на процессе демонстрации. В искусстве эта задача возникает как перед профессиональным художником, писателем, композитором, артистом, так и перед всяким иным лицом, если оно занято художественным творчеством любого характера, будь то создание нового произведения или объективация того, что было создано кем-то другим. Специалисты в области психологии искусства признают по этому поводу, что «... творчество – в самом широком смысле – есть *взаимодействие* (курсив наш. – А. Г.), ведущее к развитию» [1, с. 18]. Иными словами, актуализация произведения искусства обязательно предполагает двусторонние коммуникативные отношения. Естественно при этом, что субъект *художественного общения* (если будет уместным употребить такое сочетание) прямо заинтересован в привлечении наибольшего внимания воспринимающей стороны, являющейся в данном случае объектом воздействия, и призван стремиться к этому. При полном отсутствии стороны

восприятия (за исключением случая, когда субъект и объект представляются в одном лице, т. е. человек поет, декламирует, рисует или исполняет инструментальный наигрыш исключительно для самоудовлетворения) акт демонстрации теряет всяческий смысл.

Относительно фольклора названная проблема столь же актуальна, как и в отношении других областей функционирования культуры, в данном случае – народной. Читателя литературного произведения, зрителя в театре, слушателя в концертном зале необходимо заинтересовать с первой же фразы, движения, музыкального такта, цвета и композиции, а далее удерживать внимание реципиента до полного завершения активной стадии объективации. То же самое относится и к сказителю, народному поэту-песнетворцу, певцу. От него изначально требуется найти такой ракурс самовыражения, который способен непременно привести к устойчивому контакту между сторонами, чтобы воспринимающий был вовлечен в систему тех условностей, которые движут исполнителем или же составляют сущность актуализируемой им системы. Далее также требуется, чтобы внимание воспринимающего не ослаблялось в течение всего процесса исполнения. Для литературного произведения это будет время, занимаемое прочтением текста, для спектакля или фильма, художественного чтения со сцены, для исполнения музыкального произведения – это время, занимаемое его демонстрацией, для картины, скульптуры или архитектурного творения – пространственная и временная возможность основательного ознакомления с ним. Активация внимания обязательна для того, чтобы само исполнение или представление стало для другой стороны актом восприятия, выстраиваемого по законам искусства – со своим началом, погружением в содержание, катарсической развязкой и возвращением в исходное состояние. При этом, последнее происходит уже в новом качестве, т. к. воспринимающий возвращается не в исходное состояние: он совершает полный виток по спирали, вследствие чего оказывается обогащенным результатами процесса восприятия. Для фольклора, в том числе для эпических его жанров, это особенно важно в связи с тем, что устное исполнение – единственная форма естественного функционирования произведений. Помимо того, это и основная форма трансмиссии данного феномена культуры.

Обзор литературы

В научной фольклористической литературе, по сути, нет специальных трудов, посвященных импрессивной функции исполнения устно-поэтического произведения. Ей уделяется внимание чаще всего не специально, а в связи с изучением особенностей исполнительского мастерства сказителя, певца, сказочника. В классическом труде Альберта Лорда «Сказитель» [2] данный вопрос отдельно не рассматривается, но автор приводит несколько весьма любопытных наблюдений, сделанных им самим, а также его учителем Милменом Пэрри. Так, отмечается, что наиболее уместным временем исполнения эпических песен у южных славян является ночь, что характерно для традиционной культуры многих народов. Также автор указывает на этап предварительной подготовки к исполнению – певец настраивается сам, для него подготавливается наиболее удобное место в помещении, собирается аудитория. Исполнитель должен учитывать состав слушателей, и это в известной мере корректирует тональность его выступления. Для поддержания внимания к себе певец чередует нарратив с «ролевыми» драматургическими фрагментами. Процесс исполнения призван отрешить слушателей от обыденной обстановки и перенести их сознание в воображаемый мир эпоса. Также отмечается, что аудитория поддерживает певца знаками внимательного отношения, хотя каковы сами эти знаки в труде не указывается. Однако когда певец чувствует, что аудитория устала и ему трудно поддерживать контакт, он спешит сделать передышку. При этом он не сразу прерывает свое исполнение, а доводит изложение до какой-то логической точки и только тогда позволяет себе паузу. Если же и после такого перерыва он чувствует утомленное состояние слушателей, певец, не слишком затягивая, завершает свое исполнение. Также ученый обращает внимание на то, что многое зависит от таких факторов, как талант и профессиональные качества исполнителя, его самочувствие, состав и настрой аудитории и пр. [2, с. 15–18].

В отечественной научной литературе положение с освещением проблемы аналогичное. Один из типичных примеров – доклад И. В. Пухова, впоследствии опубликованный в материалах научной сессии [3]. Современный якутский фольклорист В. В. Илларионов посвятил искусству олонхосутов целую главу своей монографии, в ней сделан краткий аналитический обзор литературы вопроса, включая и названный труд И. В. Пухова. Также уделено достаточное внимание интересующей нас теме, хотя она и не называется в качестве основной [4, с. 91–199]. В работах обоих исследователей представляет интерес упоминание того, что при исполнении олонхо обязателен особый настрой как самого исполнителя, так и слушателей, без чего сам акт исполнения теряет свою актуальность. Также обращается внимание на то, что исполнители олонхо используют такие приемы как фактически сакральная ритуализация процесса, активация мимики и жестов, ритмизация речи, что местами приближает ее к пению, прослаивание ритмически организованного повествования прозаическими вставками, варьирование тембром голоса в зависимости от содержания того или иного фрагмента. Нечто подобное можно заметить и в адыгской исполнительской культуре, что позволяет говорить о типологически сходных явлениях в эпических традициях разных народов.

Методы исследования

Основной метод нашего исследования – историко-сравнительный, который подчиняет себе некоторые приемы компаративистики, структурального анализа и статистических изысканий. В совокупности общие и частные способы исследования не выходят за пределы ставшего традиционным системно-аналитического метода. Поскольку затронутая в статье проблема не становилась ранее предметом специального исследования на материале эпоса народов Кавказа, мы были вынуждены концентрировать внимание на узком круге вопросов и ограниченном фактическом материале.

Результаты и обсуждения

В адыгской фольклористике проблеме исполнительства и всего связанного с этим наиболее серьезное внимание уделит З. М. Налоев, который, исследуя особенности хранения и передачи эпического и песенного текста, отмечает ряд интересных обстоятельств [5, с. 309–311]. Прежде всего, он обращает внимание на мнемотехнические способы, которыми пользуются певцы-джегуако. Из перечисляемого им комплекса приемов для нас представляют интерес следующие. Прежде всего, это звуковая организация текста – активное использование аллитерации, ассонанса, анафоры, рефрена. В особенности эффективным и употребительным автор признает такое средство как «подхват» или анадиплосис (в некоторых работах – «подхватная рифма») – повторение в начальной части последующего стиха, звука или сочетания звуков, а порою и целого слова, которое присутствует в конце предыдущего. Это признается одним из самых эффективных способов в адыгской устной поэзии, которые обеспечивают легкость как восприятия текста, так и его запоминания, что впервые заметил еще один из первых исследователей адыгской традиционной культуры Султан Хан-Гирей в 30-е гг. XIX в. [6, с. 111]. Второе обстоятельство, на которое обращает внимание ученый, – традиционный прием своеобразного переноса или «перебрасывания» функции солиста-корифея одним певцом на другого. Речь идет о том, что при исполнении героической песни запевала имеет возможность с любой спетой им мелострофы переложить свою функцию на любого из присутствующих, и тот обязан исполнить песню до конца или же, спев один фрагмент или более, также передать эстафету другому. Это обстоятельство обязывает каждого из присутствующих быть предельно внимательным, чтобы в случае перехода функции к нему быть наготове, не попасть впросак и не разрушить протекающий процесс. Традиционно героические песни у адыгов исполняются сольно, но – при обязательном хоровом сопровождении с участием всех присутствующих. Поэтому каждый из них оказывается причастным к исполнению и не может позволить себе расслабиться. Поэтому такой «переброс» может пониматься как переход нового солиста из статуса рядового участника хора в более высокий. Учитывая данное обстоятельство, такой прием становится не только

средством активизации внимания каждого из присутствующих, но и приобщения его к процессу. Одновременно это служит средством предохранения исходного текста от слишком вольного варьирования вербального текста, хотя при длительном устном бытовании никакие приемы мнемотехники не могут уберечь его от воздействия общефольклорной закономерности. Дополнительным подспорьем в культуре адыгского исполнительского искусства было использование еще одного механизма: проверка содержания, заложенного в песне, информацией, которая передавалась в сопровождающем её историческом предании. Кроме того, был еще один «контрольный орган»: когда расхождения в вариантах достигали определенной критической стадии, признанные знатоки народной поэтической традиции, собирались вместе и рассматривали все версии. В результате дискуссий, а чаще судом наиболее признанных знатоков, «утверждался» единый канонический текст, который, конечно же, со временем мог снова обрести свои варианты. Но все же, как признает З. М. Налоев, слово в песне имело столь высокий авторитет, что нередко заменяло даже письменные исторические свидетельства, хотя с современной точки зрения очевидно, что, функционируя по законам устного поэтического искусства, она могла отступать от фактической правды [5, с. 311–313]. Названные приемы обеспечивали столь строгое отношение к тексту, что невольно принуждало исполнителей проявлять особое внимание к каждому слову в нем, и это отражалось на исполнительской традиции.

Способы активации внимания отражены и непосредственно в текстах. Так, в «Песне о Хасанше Шогомоке» мобилизующим внимание компонентом оказывается зачин, представляющий собой самостоятельное философское суждение афористического плана: *«Надежда и сон – доброе отцово наследие, / На добрый исход пока надеялись, нас застал черный день...»* [7, с. 131] (здесь и далее перевод автора. – А. Г.).

Два поэтических стиха, с которых начинается песенный текст, выполняют функцию пролога к изложению, в котором содержатся последующие драматические и трагические события. Сюжет построен по принципу: «Вот как это было», и это призвано концентрировать внимание. Герой в одиночку нападает на целый свадебный поезд в надежде отбить свою возлюбленную, и вначале это ему удается, но затем он попадает в западню, погибает, а при его погребении невеста закалывается, их обоих хоронят в одной могиле. Подобное построение имеет и другая песня, «Жалоба невестки Жансоховых». Она посвящена трагическому событию, истреблению последнего отрока из некогда могущественного княжеского клана, от которого не осталось ни одного лица мужского пола. Формула зачина – *«Лес, Тхашагским именуемый, из одного дикого яблочка <появился>, / Орел могучий, парящий над ним, из одного <хрупкого> яйца <появился>»* [8, с. 120] – со всей философской глубиной и поэтичностью указывает на то, трагедии какого огромного масштаба посвящается эта песня. В данной бинарной параллельной конструкции иносказательно присутствует третий компонент: если бы этот мальчик вырос, он мог бы породить славную фамилию, как от единственного яблочка произрос дремучий лес, или же он мог бы стать наездником, могучим, как парящий в небе орел.

Песня исполняется мужчиной в сопровождении мужского хора, как велит традиция, но она звучит от лица несчастной матери мальчика, бессильной противостоять могущественным врагам, которые расправились над беззащитным ребенком. Она в силах лишь обнародовать всю глубину трагедии и в заключение проклясть убийцу её сына. Таким образом, текст песни получает обрамление: начало – философская сентенция, заключение – проклятие. Как и в предыдущем случае, это призвано обеспечить логическую стройность композиции и удерживать внимание аудитории в непрестанном напряжении.

В этом смысле оригинально построение еще одной песни, «Сетования Нартуга», которая начинается также не героически: *«Нынешние девушки на стройных юношей заглядываются»* [9, с. 372]. Сюжет предания, сопровождающего эту песню, повествует, что герой, бывалый наездник по имени Нартуг (букв. «нартское / богатырское сердце») состарился в походах, где потерял всех своих сподвижников, которые только и могли бы воздать ему должное и поведать

миру о былых подвигах. А когда он, оставшийся в одиночестве и достигший преклонного возраста, решил завести семью, чтобы не прервалась его родовая линия, оказалось, что никто из людей нового поколения даже не слышал о его славных делах. Поэтому ни одна девушка не хотела выйти замуж за неведомого перезрелого жениха. Поскольку сам он не мог рассказывать о собственных подвигах, герой, чтобы не прослыть еще и хвастуном, прибегнул к оригинальному средству. Так как слово, вошедшее в песню, традиционно обладало сакральной значимостью и не могло быть вымыслом, он, как бы для себя самого, но не для широкой аудитории, сложил песню об одном из многих своих деяний. Композиция её примечательна: запевом становится приведённая выше формула – сетование героя на невнимание к его персоне. Далее указывается причина, побудившая его сложить песню, затем методом «нанизывания» следует перечисление свидетельств подлинности упоминаемого им подвига – расправы над неким жестоким князем-самодуром. В заключение тактично упоминается, что герой еще почитается настоящими наездниками, а концовкой звучит заклятие в адрес тех, кто решится злословить в его адрес. Благодаря такому построению текста песня способна держать слушателя в постоянном напряжении, т. к. каждая мелострофа характерна словесным наполнением новой важной относительно законченной информацией, непременно возвращающей к содержанию зачина. Поэтому аудитория может следить за нитью излияний автора, по сути же – лирического героя.

Апелляция к сакральности песни звучит в зачине еще одного произведения, «Песни каладесовцев»: *«Запеваешь её – что Корана заповедь читаешь, / Подпеваешь ей – что зачир (духовную песню) поешь...»* [10, с. 479]. Песня относится к разряду мемориальных, она была сложена по поводу героической гибели защитников селения Каладес, разоренного вражеским войском – обстоятельство, которым можно объяснить особо трепетное отношение к её исполнению. В этом плане два стиха зачина служат тем камертоном, который определяет эмоциональный настрой певца и аудитории во время исполнения.

В героико-лирической по типу песне «Плач княгини Гошага» в той же позиции зачина представлена формула, содержащая прямой призыв к слушателям приобщиться к пению: *«Когда запевают старинную песню о Гошега, подпевайте: / Кто не подпевает, когда поют песню, в том нет мужества, / Кто не пособляет, когда ведут табун угоняемых лошадей, у того нет доли в добыче»* [11, с. 53]. Такой зачин несколько сложнее структурирован, нежели в предыдущих примерах: здесь и прямой призыв к приобщению, и сравнительная параллельная конструкция, уподобляющая исполнение песни к дерзкому молодечеству. Но он также призван мобилизовать присутствующих на то, чтобы пение стало общим действием, где у солиста всего лишь главная из ролей, дающая остальным возможность приобщиться к акту исполнения, тем самым стимулирующая каждого альтернативой – оказаться в безликой толпе людей обычных, или же быть причисленным к стану настоящих наездников.

Надо заметить, что при исполнении героической песни все присутствующие, исключая женщин, детей и прислугу, должны были составить солисту сопровождающую хоровую партию, которая представляла собой антифонное или стреттное исполнение мелодии без слов. Этим песня не просто активировала внимание аудитории, но и сплачивала всех присутствующих, приобщая их к единому действию. Несмотря на «негероическое» содержание – переживания жены, дожидаящейся уехавшего мужа-наездника – данная песня по форме исполнения ближе к разряду героических, нежели подлинно лирических.

В другой песне названного типа, «Мурат», налицо тот же прием, но без побудительной интонации: *«Кто споёт мою песню, тот маслом меня умастит...»* [11, с. 77].

Функцию концентрации внимания несет и характерная только для поэтических текстов манера употреблять местоимения, глаголы и некоторые слова групп подлежащего и сказуемого не в третьем лице, как подобает согласно правилам грамматики, а во втором – в форме обращения к самим героям, как это видим в приведенном фрагменте «Песни каладесовцев». С той же

целью активации внимания вербальный текст от третьего лица порою может сменяться прямой речью от лица самого героя.

Нечто подобное, но в более лапидарной форме или даже несколько скрытом виде можно отметить не словосочетаниями, а отдельными словами и репликами в медиальных формулах песенного текста. Чаше всего, это слова и звуковые комплексы, функции которых принято считать своего рода вспомогательными. Это типичные для песен сочетания наподобие «о-о», «ой», «да» и пр. Поэтому за ними закрепились определения «несмыслонесущие слова», «ритмизирующие слова», «огласовки», которыми изобилуют фактически все тексты историко-героического эпоса адыгов, как и вообще песни разных народов. На первый взгляд, основная задача употребления таких единиц речи в поэтическом тексте и вправду сводится к поддержанию заданного ритма, в чем их роль бесспорна и очевидна. Но это лишь одно из их предназначений. Не менее важно, что они играют значительную роль именно в плане поддержания интереса аудитории к песне. Нередки случаи, когда в названной функции употребительны слова и сочетания звуков с семантически выраженным значением. Судя по всему, неслучайно то, что в песнях многих народов мира единицы данного класса не могут быть взаимозаменяемыми: то, что уместно в тексте одной песни, не всегда может быть употреблено в ином контексте якобы только для поддержания ритма, т. к. на самом деле зачастую они имеют свою эмоциональную окрашенность. В адыгской певческой традиции это проявляется с очевидностью.

Слова и звуковые комплексы названного плана характерны тем, что они полифункциональны, хотя при первом беглом знакомстве прежде всего бросается в глаза их роль в поддержании ритма. Отчасти это происходит не только вследствие невнимательного прочтения исследователем, но и потому, что даже в некоторых полнозначных словах, вошедших в песенный текст, автологический смысл порою несколько стирается, уступая часть своего содержания задаче эвфонии. Но семантика все же отнюдь не нивелируется.

Например, такая популярная в текстах адыгских песен «вставная» речевая единица как *жыпIэркъэ* – «сказал бы ты» настолько наполнена смыслом, что её автологическое значение, побуждение к поддержанию песни, поднятию духа, довольно прозрачно проявлено, хотя в контексте налицо и её важная роль в соблюдении ритма. Данное слово бывает уместно в тексте песни о подвигах, даже о гибели, если только она героическая, но никак не плачевая. Она стоит в форме глагола второго лица единственного числа и потому может быть понята как обращение к присутствующему. Есть целая группа слов, исходная семантика которых не затушевывается или же стирается не окончательно, это *мыгъуэ* (в русской транскрипции – *муго*), *гуцэ* (*гуша*), *сэрмахуэ* (*сармахо*), уместные в песнях минорного склада. Их исходные значения трудно передать на другом языке, но все они объединяются негативным оценочным содержанием и в песнях используются с двойным назначением, не только для поддержания ритма, но и для создания у слушателей настроения драматизма или трагизма. Второе в героических песнях адыгов оказывается уместным в связи с тем, что многие из них, например, так называемые мемориальные, сочинялись чаще всего для увековечения памяти о подвигах павших героев, поэтому в лексике историко-героических песен часто мотивы величания героя, прославления подвига переплетены с выражением печали и сожаления.

С той же целью, но уже в мажорной тональности, использовались и частицы, которые при всей своей семантической неопределенности создавали в песенном тексте выраженный стилиевой настрой, обретая звательные и побудительные функции. Таковы используемые в разных частях поэтического текста звуковые комплексы *уей*, *уа*, *амIэ* и пр., в контексте весьма близкие по смыслу прямой апелляции к сознанию слушателей.

Заключение

Привлечение и удержание внимания аудитории весьма важно для функционирования всех жанров фольклора. Для этого в устной народной традиции складываются разнообразные способы, обеспечивающие полнокровное бытование каждого жанра. Как можно полагать, в данной

области у разных народов и в различных жанрах фольклора можно отметить много сходных явлений, однако прежде, чем их выявить, целесообразно исследовать те приемы и способы, которые сложились в пределах одного этноязыкового ареала и одного жанра.

Как показал рассмотренный материал, в практике бытования адыгского историко-героического эпоса обнаруживается целый комплекс способов концентрации внимания и, если сказать более смело, для инициации слушателей в мир песенно-эпической традиции. Их можно подразделить, как явствует из рассмотренных материалов, на ситуативные, композиционные, лексико-грамматические и фонетические. Немаловажную роль играет также использование мнемотехнических средств. В своей совокупности они обеспечивали в традиционном обществе продуктивное функционирование жанра, сложного по структуре: бинарные циклы из песни и сопровождающего её предания. Такое сочетание обеспечивает возможность поверять содержание песни сведениями из предания, а правдивость эпизодов в повествовании фрагментами из песни, ставшими устойчивыми формулами. Для удержания внимания аудитории имеет большое значение композиционный прием обрамления: нередко песня начинается с захватывающей афористически отточенной формулы, прямое и переносное значения которой раскрываются в ходе исполнения, а окончательное разрешение коллизии преподносится в заключительной части песни («Сетования Нартуга», «Песня о Хасанше Шогемоко», «Сетования невестки Жансоховых» и др.). Важным обстоятельством является создаваемая атмосфера процедуры исполнения как таинства: оно почитается как приближенное к священнодействию, а слово песенного текста признается за истину, поэтому от каждого слушателя требуется его точное запоминание. Оригинальным приемом для удержания внимания является то обстоятельство, что каждый взрослый мужчина, присутствующий при исполнении, обязан влиться в общий хор голосового сопровождения, причем он предельно внимателен к пению солиста, поскольку тот может поручить свою функцию любому из присутствующих. При этом незнание или неумение грозят незадачливому избраннику утратой его реноме.

Все названные приемы составляют достаточно надежную основу для сохранения и трансмиссии поэтического текста, мелодии и прозаического повествования в совокупности.

Литература

1. Пономарев А. А. Психология творчества. – Москва : Наука, 1976. – 304 с.
2. Lord A. The Singer of tales. Second edition. – London : Harvard edition press, 2000. – 312 p. (На англ. яз.)
3. Пухов И. В. Исполнение олонхо // Доклады на II научной сессии. – Вып. I. – Якутск : Якутское гос. изд-во, 1951. – С. 133–164.
4. Илларионов В. В. Эпическое наследие народа саха. – Новосибирск : Наука, 2016. – 344 с.
5. Налоев З. М. Институт джегуако. – Нальчик : Тетраграф, 2011. – 408 с.
6. Хан-Гирей Султан. Записки о Черкесии. – Нальчик : Эльбрус, 1978. – 335 с.
7. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. – Т. III. – Ч. 1. – Москва : Советский композитор, 1986. – 264 с. (На адыгейском, кабардино-черкесском и рус. яз.)
8. Адыгэ пшыналгэ (Адыгские народные песни) / составитель З. П. Кардангушев. – Нальчик : Эльбрус, 1992. – 224 с. (На кабардино-черкесском и рус. яз.)
9. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. – Т. III. – Ч. 2. – Москва : Советский композитор, 1990. – 488 с. (На адыгейском, кабардино-черкесском и рус. яз.)
10. Адыгские песни времен Кавказской войны. – Нальчик : Печатный двор, 2014. – 656 с. (На адыгейском, кабардино-черкесском и рус. яз.)
11. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. – Т. IV. – Ч. 1–2. – Нальчик : КБИГИ, 2017. – 530 с. (На адыгейском, кабардино-черкесском и рус. яз.)

References

1. Ponomarev A. A. Psychology of creativity. Moscow, Nauka Publ., 1976, 304 p. (In Rus.)
2. Lord A. The Singer of tales. Second edition. London, Harvard edition press, 2000, 312 p.
3. Pukhov I. V. Olonkho performance. In: Reports at the II scientific session. Iss. I. Yakutsk, Yakut State Publ. House, 1951, pp. 133–164. (In Rus.)
4. Illarionov V. V. The epic legacy of the Sakha people. Novosibirsk, Nauka Publ., 2016, 344 p. (In Rus.)
5. Naloev Z. M. Jeguaco Institute. Nalchik, Tetragraph Publ., 2011, 408 p. (In Rus.)
6. Khan-Girey Sultan. Notes on Circassia. Nalchik, Elbrus Publ., 1978, 335 p. (In Rus.)
7. Folk songs and instrumental tunes of the Circassians. Vol. III, part 1. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1986, 264 p. (In Adyghe, Kabardino-Circassian and Rus.)
8. Adyghe folk songs. Compiled by Z. P. Kardangushev. Nalshik, Elbrus Publ., 1992, 224 p. (In Kabardino-Circassian and Rus.)
9. Folk songs and instrumental tunes of the Circassians. Vol. III, part 2. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1990, 488 p. (In Adyghe, Kabardino-Circassian and Rus.)
10. Adyghe songs of the times of the Caucasian war. Nalchik, Printing Yard, 2014, 656 p. (In Adyghe, Kabardino-Circassian and Rus.)
11. Folk songs and instrumental tunes of the Circassians. Vol. IV, parts 1–2. Nalchik, KBIGI Publ., 530 p. (In Adyghe, Kabardino-Circassian and Rus.)