

У-1457379

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЕ
ИЗУЧЕНИЕ
ЭПОСА



УДК 81(075.8) : 81(075.8) : 81(075.8) : 81(075.8)

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЕ
ИЗУЧЕНИЕ
ЭПОСА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1971

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ:

В. М. ГАЦАК, А. А. ПЕТРОСЯН

ОТ РЕДАКЦИИ

За последние годы заметно расширилась и активизировалась работа по изданию и изучению народного эпоса. Многие эпические памятники народов нашей страны впервые вводятся в научный обиход. Другие, известные и раньше, получают более полное и верное освещение.

Достижения советского эпосоведения очевидны и бесспорны. Но они были бы еще значительнее, если бы методика и практика ведущейся работы не страдали порой серьезными недостатками. Из таких недостатков следует выделить два.

Первый состоит в том, что научное толкование эпических произведений носит подчас чрезвычайно общий и суммарный характер. Улавливаются лишь самые приблизительные контуры произведения, самые общие признаки его содержания и формы. Вне рассмотрения остается реальная фактура народного эпоса во всей ее художественной конкретности.

Другим серьезным недостатком является низкий научный уровень некоторых публикаций эпоса. Приходится констатировать, что традиции скрупулезной филологической работы с эпическими памятниками осваиваются еще не во всей полноте, а иногда явно утрачиваются. Некритическое отношение к источникам, любительский подход к подготовке изданий, операции, совершаемые без необходимого обоснования, изживаются медленно. А это значит, что имеются изъяны в самой документальной основе эпосоведения.

В обеих указанных ситуациях проявляется недостаточно серьезная и недостаточно тщательная работа с текстами народного эпоса. И нужны немалые усилия, чтобы добиться здесь желаемых перемен.

В данной книге особое внимание уделено исследованию эпического повествования, его компонентам, сказительскому воплощению; с другой стороны, здесь представлены работы специальной текстологической тематики. Такое расширенное понимание текстологического изучения следует считать не только оправданным, но и очень важным на современном этапе науки о народном творчестве. Плодотворно начатое специалистами по русскому фольк-

лору ¹ текстологическое изучение, не ограничивающееся вопросами эдиционного порядка, теперь распространяется на материал ряда других народов.

Рассматриваемые вопросы не являются узко локальными. Авторы статей на конкретном материале разрабатывают проблемы общего характера, важные для понимания эпических памятников и эдиционной практики.

В статьях первого раздела такими проблемами являются: сказительский вариант и его эволюция во времени; звучание традиционных формул в эпическом контексте; единство эпического повествования и факторы, его определяющие.

В статьях второго раздела ставятся проблемы критического анализа собирательской и издательской работы; выбора основного текста; методических аспектов и норм научного редактирования; фиксации мелодий эпоса. Рассматриваются также типы изданий эпоса на русском языке и дается оценка некоторых зарубежных публикаций эпоса народов СССР.

Включенные в книгу статьи используют опыт работы над серией «Эпос народов СССР», в значительной части опираются на архивные документы и неопубликованный фольклорный материал.

¹ «Принципы текстологического изучения фольклора». М.—Л., «Наука», 1966.

ЭПИЧЕСКИЙ ПЕВЕЦ И ЕГО ТЕКСТ

В. М. ГАЦАК

Нашей отечественной фольклористике, дореволюционной и советской, принадлежит неоспоримый научный приоритет в постановке и развернутом изучении на основе богатейшей многонациональной традиции проблемы эпического певца. Усилиями П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, позднее Б. М. и Ю. М. Соколовых, А. М. Астаховой, В. И. Чичерова и др. — по русским былинам, В. В. Радлова и многих других ученых XIX—XX вв. — по эпосу других народов страны накоплен и в ряде случаев фундаментально исследован ценнейший материал, характеризующий репертуар народных певцов, их творческую одаренность и мастерство, школы и династии исполнителей, отношение сказителей различного типа к унаследованной традиции и параметры ее обновления в новых исторических условиях. Были развеяны или по крайней мере сильно поколеблены представления о «безличности» народного эпического искусства в его бытовании и передаче из поколения в поколение. Работы в данной области получили у нас широкий размах в довоенный период¹ и нашли выражение в ряде изданий, вышедших тогда же или в послевоенные годы². Они имели

¹ Следует прежде всего упомянуть экспедиции Гос. академии художественных наук в Москве, 1926—1928 гг. («По следам Рыбникова и Гильфердинга»), Гос. института истории искусств в Ленинграде, 1926—1929 гг., и дальнейшие обследования северных областей бытования русского эпоса (Заонежье, Зимний берег Белого моря, Пудожский край, Нижняя Печора и др.). Подробнее см.: А. М. Астахова. Былины. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 199 и сл. И в других республиках Советского Союза еще до войны активно проводились записи от выдающихся исполнителей народного эпоса.

² Выделим «Былины Севера» А. М. Астаховой (М.—Л., Изд-во АН СССР, т. I — 1938; т. II — 1951. Далее: Аст., I, II) и ее монографию «Русский былинный эпос на Севере» (Петрозаводск, 1948), «Онежские былины» Ю. М. Соколова и В. И. Чичерова (М., 1948. Далее: Сок.—Чич.) с исследованием В. И. Чичерова («Сказители Онего-Каргопольщины и их былины»), частично отражающим содержание его уникальной диссертации «Школы сказителей Заонежья» (1941), «Былины Пудожского края» Г. Н. Париковой и А. Д. Соимонова (Петрозаводск, 1941). Ценный цикл составили спе-

не только научное, но и общественное значение и снискали международное признание. Положительная их оценка и ныне сохраняет свою силу. Однако это не мешает видеть допускаявшиеся крайности³ — вспомним те случаи, когда индивидуальные поновления и импровизации принимались за развитие жанра героического эпоса в целом. (Между прочим и зарубежная наука в лице некоторых известных авторов не избежала подобной аберрации, но только в другой связи — при недостаточно осторожном моделировании средневековых или даже античных процессов на основе изучения современных исполнителей эпоса. К сожалению, эта сторона как-то выпадает из поля зрения, и в печати встречаем лишь отзывы о сугубо аналитическом опыте.)

50-е и особенно 60-е годы ознаменовались — после некоторого (правда, не повсеместного) спада и даже элементов кризиса — вновь возросшим научным интересом к эпическому певцу в нашей стране и за рубежом.

Очень важно, что наблюдается не только значительное расширение поднимаемого материала, но и обогащение проблематики. Об этом свидетельствуют работы В. М. Жирмунского (оценивающего и теоретические споры⁴) и начатые еще в 40-х годах⁵ плодотворные разыскания в ряде советских республик⁶, а также в за-

циальные сборники, воспроизводящие репертуар отдельных сказителей в записях 30-х годов: «Былины М. С. Крюковой» Э. Г. Бородиной и Р. С. Липец (М., т. I—II, 1939—1941), «Былины П. И. Рябинина-Андреева» В. Г. Базанова (Петрозаводск, 1940), «Сказитель Ф. А. Конашков» А. М. Линева (Петрозаводск, 1948. Далее: Кон.) и др.

Ср. самокритичное заключение крупнейшего специалиста А. М. Астаховой: «Полемичность исследования (речь идет о критике «концепции затухания эпоса в среде крестьянства уже в XVIII—XIX вв.» — В. Г.) приводила иногда к некоторым преувеличениям, к известному затуманиванию явлений эпигонства и деградации» (А. М. Астахова. Былины. Итоги и проблемы изучения, стр. 257—258).

⁴ В. Ж и р м у н с к и й. Народный героический эпос. М.—Л., 1962 (гл. IV — «Среднеазиатские народные сказители»); он же. Среднеазиатские народные сказители (Традиция и творческая импровизация). VII Международны́й конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964; он же. К вопросу об устной традиции эпоса (предисловие к статье Рамона Менендеса Пидаль «Югославские народные певцы и устный эпос в Западной Европе»). — «Изв. АН СССР. Серия литературы и языка», 1966, т. XXV, вып. 2.

⁵ Например, в 1942 г. во Фрунзе выходит книга К. А. Рахматуллина «Манасчылар» (ср. недавно опубликованную в сокращении диссертацию 40-х годов, принадлежащую тому же автору: «Творчество манасчи». — В сб.: «Манас — героический эпос киргизского народа». Фрунзе, 1968); см. также: В. М. Ж и р м у н с к и й, Х. Т. З а р и ф о в. Узбекский народный героический эпос. М., 1947 (гл. 1 — «Народные сказители»); В. Я. Е в с е е в. Певец рун Архип Пертунен. — «Избранные руны Архипа Пертунена». Петрозаводск, 1948.

⁶ И. В. П у х о в. Исполнение олонхо. — «Доклады на Второй научной сессии Якутского филиала АН СССР». Якутск, 1951; Ф. И. Л а в р о в. Кобзар Остап Вересай. Київ, 1955; Е. И с м а и л о в. Акыны. Алма-Ата, 1957; Ф. И. Л а в р о в. Творцы и исполнители украинского эпоса. — «Основные проблемы эпоса восточных славян». М., Изд-во АН СССР, 1958;

рубежных странах — например, в Болгарии, где уже в начале 50-х годов выходят работы, характерные творческим преломлением некоторых идей советских авторов⁷.

Умножаются исследуемые аспекты, это проявляется в постановке оригинальных историко-фольклорных, историко-литературных и собственно текстологических задач. Достаточно сослаться на труды П. Д. Ухова, посвященные «общим местам» как средству паспортизации былин⁸, или на работы ряда зарубежных ученых, которые занимались наблюдениями над современным исполнительством для раскрытия устных стилевых основ античных и средневековых памятников и для истолкования процессов создания и воспроизведения эпических произведений (см., например, монографию Альберта Б. Лорда «Эпический певец», в которой обобщены югославские экспедиции и эксперименты автора книги и его учителя М. Парри, последние выступления Р. Менендеса Пидаль, завершавшие его полувековые занятия западнороманским эпосом, и т. д.)⁹.

Особое значение имеет тот факт, что вносятся известные коррективы в понимание роли певца. Показательно, в частности, выдвигавшееся еще в 40-е годы, а в последний период выражаемое с новой силой возражение против реальных, но также и мнимых преувеличений индивидуального начала (см. полемику в «Русском фольклоре» и «Вопросах литературы», а за границей — критику Менендесом Пидалем монографии Лорда). С другой стороны, примечательна внешне более локальная критическая оценка представлений о полной неизменяемости «общих мест» в работе Б. Н. Путилова «Искусство былинного певца»¹⁰.

М. Т. Р п л ь с к и й, Ф. И. Л а в р о в. Кобзар Егор Мовчан. Київ, 1958; В. Я. Е в с е е в. Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960 (раздел: «Роль рунопевцев в развитии эпической поэзии»); М. О. А у з о в. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961 (раздел: «Киргизский героический эпос «Манас». Сказители эпоса»); И. Т. С а г и т о в. Каракалпакский героический эпос. Ташкент, 1962 (раздел: «Народные сказители»); Б. П. К и р д а н. Украинские народные думы. М., Изд-во АН СССР, 1962 (раздел: «Творцы и исполнители украинских народных дум»); Каллы А и м б е т о в. Каракалпакские народные сказители. Ташкент, 1965; Р. З. К ы д ы р б а е в а. К проблеме традиционного и индивидуального в эпосе «Манас». Фрунзе, 1967; «Великий певец «Джангара» Ээлян Овла и джангароведение». Элиста, 1969; Р. А. Ш е р х у н а е в. Сказитель Пеохон Петров. «Иркутск», 1969, и др.

⁷ Цв. В р а н с к а. Дядо Мано — автор и исполнитель на народни песни от с. Маслово, Софийско. — «Изв. на етнографския ин-т с музей», кн. 1. София, 1953, стр. 146; Г. К е р е м и д ч и е в. Народният певец дядо Вичо Бончев. София, 1954, стр. 26 (ср. П. Д и н е к о в. Български фолклор, т. I. София, 1959, стр. 209—211).

⁸ П. Д. У х о в. Атрибуции русских былин. М., 1970.

⁹ См. также монографию Е. М. М е л е т и с к о г о «Эдда и ранние формы эпоса» (М., «Наука», 1968, раздел: «Народнопозитические элементы эддического стиля»).

¹⁰ Б. Н. П у т и л о в. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами). — «Принципы текстологического изучения фольклора». М.—Л., «Наука», 1966.

На фоне активизирующихся изысканий явственно выступают пробелы. В частности, не изучался систематически в прошлом ¹¹ и недостаточно освещен до сих пор вопрос о соотношении разновременных текстов одного певца, хотя неоднократно отмечалось наличие всех оснований для такого изучения: «... нередко бывает так, что один и тот же певец в разное время пропоет былину по-разному: то вставит новые подробности, то соединит в одну былину две, некогда разных, как бы сольет их, то пропустит кой-что или по забывчивости, или сознательно, то перенесет одного богатыря из былины в другую» ¹².

Этот вопрос имеет немалое самостоятельное значение, но его разработка крайне важна и для изучения коллективного и личного в передаче эпоса, которое ведется начиная с известной статьи А. Ф. Гильфердинга об олопецких народных рапсодах.

Необходимый фактический материал собран и собирается ныне по эпосу ряда народов. Особенно показательны сборники русских былин: репертуар большого числа сказителей фиксировался многократно, через самые различные промежутки времени. В обобщающем труде об итогах и проблемах изучения былин А. М. Астахова выделяет ряд крупнейших сказителей, от которых имеются повторные записи (Н. С. Богданова, Ф. А. Конашков, М. Д. Кривополенова, А. М. и М. С. Крюковы, А. М. Пашкова, Т. Г. и И. Т. Рябинины, И. Г. и Н. И. Рябинины-Андреевы, А. П. Сорокин, В. П. Щеголенок, Г. Я. Якушов и др.) ¹³. Список легко увеличить. Материал повторных записей огромен, но освоен только в небольшой степени ¹⁴. Отчасти это объясняется тем фактом, что исследователи 30—40-х годов писали о современных сказителях по дан-

¹¹ Едва ли не единственной специальной работой была статья Н. В. Васильева, выросшая из студенческого реферата в семинаре В. Ф. Миллера — «Из наблюдений над отражением личности сказителя в былинах». Н. В. Васильев выдвигал в качестве необходимого направления «сличение былины одного и того же сказителя, петых в разные годы» («Изв. ОРЯС ИАН», т. XII, кн. 2. СПб., 1907, стр. 172). В статье сопоставлялись записи различных собирателей от В. П. Щеголенка, известного сказителя-импровизатора. «Из предложенного разбора, — писал автор, — видно, насколько варианты разнятся между собою; их можно даже принять за былины, записанные от разных певцов» (там же, стр. 186). По его заключению, «переработка былин Щеголенка происходила, по-видимому, не при усвоении репертуара, а с течением времени при дальнейших исполнениях» (там же, стр. 194).

¹² Б. С. К о л о в. Сказители. М., <1924>, стр. 69 (ср. В. М. Ж и р м у н с к и й, Х. Т. З а р и ф о в. Узбекский народный героический эпос, стр. 501 — о «почти полном изменении текста» при новом исполнении Фазилом Юлдашевым).

¹³ А. М. А с т а х о в а. Былины. Итоги и проблемы изучения, стр. 254—255.

¹⁴ В капитальных «Былинах Севера» А. М. Астахова в примечаниях к одной быдине в первом томе этого издания и 12 — во втором сжато определяет расхождения между записями разных лет. Таким путем прокомментировано пять былин Н. С. Богдановой в записях 1901, 1926, 1932 гг. (в четырех из этих случаев и в справках о большинстве других сказителей тексты экспедиции ГАХН при сличении еще не использованы).

ным собственных экспедиций и не располагали в полной мере записями других, в ту пору неопубликованными. И не исключено, что работа с единичными или даже единственными записями от изучаемых исполнителей в какой-то мере способствовала восприятию сказительского текста исследователями чуть ли не как окончательного, неизменного творческого документа, могущего безоговорочно сопоставляться с единственным же текстом учителя (оговорки на этот счет иной раз делались, но вне сличения текстов разного времени не были достаточными).

Мимо исключительного богатства повторных записей были от певцов различных категорий не вправе пройти ни один автор, занимающийся проблемой сказительского текста. Поэтому и наши заметки мы начнем с наблюдений над былинными текстами.

Но прежде надо сказать о новом освещении, какое получает проблема сказительского текста в последнее время. Большое внимание уделено этой проблеме в книге А. Лорда «Эпический певец»¹⁵, определяемой автором как «исследование процесса композиции устной повествовательной поэзии» (стр. VII). Лорда более всего интересует, как происходит обучение певца, каким образом усваивается песня и как она заново сочиняется при каждом исполнении. Особое акцентирование последнего момента послужило для Менендеса Пидалья основанием упрекнуть Лорда в игнорировании коллективной традиции. По мнению испанского исследователя, Парри и Лорд, «ослепленные неожиданным блеском импровизации, пренебрегли исполнением эпоса по памяти»¹⁶, и тезис о том, будто не существует устной передачи, а есть лишь «устное сочинение, устное творчество» гусляра, является несостоятельным¹⁷.

Лорд считает, что гусляру служит руководством «поэтическая грамматика», которая «основывается и должна основываться на формуле» (т. е. «группе слов, которая постоянно используется в одних и тех же метрических условиях для того, чтобы выразить данную существенную идею» — стр. 4), это «грамматика паратаксиста и часто употребляющихся и полезных фраз» (стр. 65). Автор методически выясняет организующую, строительную роль форму-

¹⁵ A. L o r d. The Singer of Tales. Cambridge — Massachusetts, 1960 (2 изд. — 1964) (A. B. L o r d. Der Sänger erzählt. München, 1965). Ср., в частности: L. R e n z i. Canti narrativi tradizionali romeni. Studio e testi. Firenze, 1969 (p. 27—53: «Dettato formulistico», букв.: «Формульная диктовка»). Применяя методику М. Парри и А. Лорда, Л. Ренци стремится раскрыть «лимитированность возможностей комбинирования» при исполнении восточнороманских повествовательных песен. Имеются в виду известные особенности стиха (с глаголом в конце строки), устойчивость формул-обращений и отдельных «тем» (например, картины пира). Однако «надындивидуальное» при этом раскрывается лишь в некоторой своей части и чисто «внешнем» проявлении. В действительности оно, конечно, шире, так как традиционность охватывает не только стиль, но и содержание эпоса.

¹⁶ Р. М е н е н д е с П и д а л ь. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе. — «Изв. АН СССР. Серия литературы и языка», 1966, т. XXV, вын. 2, стр. 107.

¹⁷ Там же, стр. 110.

лы, «формульных выражений» (т. е. «строк или полустрок, создаваемых по образцу формул») и «тем» (т. е. «повторяющихся эпизодов и описательных «пассажей» — стр. 4).

Надо отдать должное исследователю — «технология» освоения и воссоздания конкретных частей песенного текста гуслярами при повторных исполнениях (1934–1951) раскрывается им с большой наглядностью. Но происходит это при известном отчуждении от содержания песни в его воспроизводимой целостности.

Как бы то ни было, существует важный аспект проблемы, не покрываемый анализом «поэтической грамматики»: соотношение разных текстов одного певца по содержанию, а не только с точки зрения того, как они всякий раз «делаются». «Каждое исполнение — творческий акт, рождающий текст как единое целое»¹⁸. И очень важно соотносить не только процесс сочинения в тех или иных его элементах (это делает Лорд), но и конечные содержательные итоги процесса. А соотношение текстовых содержательных цельностей — по-видимому, не просто «технологический», а скорее теоретико-текстологический вопрос. Причем он тесно связан с принципиальной специфичностью, свойственной воспроизведению эпоса. В этом отношении нам близка исходная мысль Б. П. Путилова о том, что есть существенное текстологическое различие между собственно песней, где налицо один «основной вариант» певца, и эпическим произведением, которое передается сказителем по-разному¹⁹.

А поскольку варианты в принципе равноправны²⁰, очень важно исследовать, в какой мере любой из них отражает то, что способен спеть сказитель в данном эпическом произведении. (Специфический аспект, который имеется здесь, может быть подчеркнут таким внефольклорным сравнением: в литературе «творческий заряд» автора весь как бы материализуется в *одном* окончательном и итоговом тексте произведения).

Мы часто говорим о «непостоянстве» и «изменчивости» эпического произведения от одного исполнения к другому. Оба термина предполагают отход от чего-то, изменение его. Получается, что сказитель поет, имея в памяти текст, исполненный им прежде, и на ходу меняет его (точь-в-точь, как писатель, редактирующий свое сочинение), или, допустим, по необходимости восполняет те места, которые успел запомнить. Но так ли это? Опирается ли эпический певец на текст, спетый в предыдущий раз, или он идет

¹⁸ С. Н. Азбелев. Основные понятия текстологии в применении к фольклору. — «Принципы текстологического изучения фольклора». М. — Л., «Наука», 1966, стр. 281.

¹⁹ Б. Н. Путилов. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами), стр. 223 и сл. В статье Путилова на основе записей разных лет дается весьма показательный анализ варьируемых «подробностей повествования» и прослеживается эволюция былинной строки.

²⁰ См. К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора. (Доклад на заседании эдиционно-текстологической комиссии V Международного съезда славистов). М., 1963, стр. 13.

от чего-то другого, служащего основой для всех исполнений? Чтобы выяснить это, необходимо обратиться к сопоставлению разновременных фиксаций эпических произведений. Предлагаемые наблюдения касаются лишь исполнителей-«передатчиков» (по терминологии А. М. Астаховой и Р. Менендеса Пидалья) и не распространяются на сказителей, творцов новых редакций, и сказителей-импровизаторов.

Прежде всего требуется подчеркнуть, что воспроизведение певцом эпической поэмы, ее повествовательной линии в пределах традиции не сводится к одному-единственному, раз навсегда принятому решению. Практически собиратели и исследователи убеждались в этом не раз. Но принципиальная значимость данного обстоятельства не была уяснена в полной мере: индивидуальный вклад усматривался и там, где уместнее говорить об одном из возможных возобновлений традиции.

Обратимся к былинам знаменитого олонецкого сказителя Т. Г. Рябинина (1791—1885). В 1860 г. П. Н. Рыбников первым констатировал несовпадение текстов былин, исполненных Рябининым дважды. Для нескольких былин («Илья и Соловей-разбойник», «Илья Муромец и дочь», «Вольга и Микула») собиратель дает отрывки, первоначально пропущенные сказителем или изложенные иначе. Значительные различия имеются между текстами, записанными Рыбниковым, и теми, что были пропеты Рябининым Гильфердингу десятилетием позже. Причем надо добавить, что в бумагах Гильфердинга сохранились дополнения и вариации, зафиксированные собирателем сразу же, во время работы со сказителем летом 1871 г., и в дни пребывания Рябинина в Петербурге в конце того же года. Они опубликованы и прокомментированы А. И. Никифоровым.

В былинке «Илья и Соловей-разбойник» богатырь подъезжает к «гнездышку Соловьеву» с Соловьем-разбойником, привязанным к стремени. Соловей велит своим зятям-дочерям угостить и одарить Илью Муромца. В первой записи Рыбникова²¹ далее следуют две строки, которые прерывают данную сцену и сразу переносят действие в Киев:

Не поехал в гнездышко Соловьее,
А поехал он ко городу ко Киеву.
(Рыбн., I, стр. 18—19, ст. 116—117)

Здесь явное сокращение; резюмирующая антитеза — не поехал в гости, а поехал в Киев — замещает жесты и действия, которые могли быть предметом последовательного детального описания (ожидаемый ответ на приглашение, исход встречи с «зятьевыми»

²¹ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым». Изд. 2. Под ред. А. Е. Гruzинского, т. I. М., 1909, № 4 (далее: Рыбн., I).

Соловья и т. д.). Но неверно думать, будто это сокращение совсем случайное и составляет специфический момент только одного исполнения. Спустя десять лет, воспроизводя былинку Гильфердингу²², Рябинин применил такой же ускоренный переход, хотя и выраженный другими словами:

А й зовут-то мужика да й деревенщину
Во то гнездышко да Соловьиное.
Да й мужик-от деревенщина не слушатся,
А он едет-то по славному чисту полю,
Прямоезжею дорожкой во стольней Киев-град.

(Гильф., II, стр. 13—14, ст. 131—135)

И все же мы бы ошиблись, если бы заключили, что вообще Рябинин знал только краткий, сжатый переход и не передавал данное место иначе. Еще Рыбников при повторном прослушивании «Ильи и Соловья-разбойника» записал от Рябинина развернутое описание, заменяющее приведенное двустишие:

Старый казак Илья Муромец
Подъехал ко гнездышку Соловьеву.
Его добрый конь богатырский
Перескочил в ворота Соловьевы
И ударил головешкой в задний тын.
Тут его большая дочь Невеюшка
Отдернула каточки над воротами,
И спустила железный брус в девяносто пуд,
И не могла угодить в буйну голову.
Тут Илья соходил с добра коня,
Порастрепал гнездо Соловьево,
Пораздернул дочерей Соловьевых,
Показнил зятей Соловьевых,
Соловья повез в столен Киев-град.

(Рыбн., I, стр. 19, сл.)

Объяснять эту сцену вольной импровизацией Рябинина не приходится. Былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник» издавна известны оба перехода: краткий²³ и развернутый²⁴. Это два воз-

²² «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.», т. II. Изд. 4. М.—Л., 1950, № 74 (далее: Гильф., II).

²³ См. в рукописи середины XVIII в.: «Но Илья Муромец хлеба и соли их не кушает, а поворачивает своим добрым конем прямо на большу (к) Киеву дорогу» («Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков». Издание подготовили А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 106. Сходно: стр. 80, 82, 86, 94, 98, 102).

²⁴ См. в рукописи конца XVIII в.: «И по прозбе зятей поворотил в дом, не видя их злобы, что бо́льшая дочь подняла железную на чепях подворотню, чтоб его прибить. Но Илья усмотрил на воротах, ударил копием и вшиб до смерти» (там же, стр. 112. Сходно: стр. 114, 117, 120, 122, 124,

можных решения, и оба они применялись Рябининым, хотя в двух известных нам случаях он предпочел более короткое развитие. Но примечательно, что у позднейших представителей сказительской династии Рябининых прослеживаются оба типа рассматриваемого места: сокращенный и развернутый. 15 июля 1926 г. внук Т. Г. Рябина — Кирик Гаврилович Рябинин — применил ускоренный переход, без сцены коварного нападения на Илью:

Старый козак Илья Муромец
На это не согласен был,
Пустился вперед дороженькой в стольне-Кнев-град.

(Аст., II, стр. 287, ст. 106—108)

И все же он держал в памяти и мотив нападения, что косвенно отразилось в тексте, записанном от него неделю спустя — 21 июля 1926 г.:

Тут удаленький дорóдней доброй мóлодець
Меж собой-то он да й пораздумался:
«Как пойти на честнó да й перовáньницё,—
Да убьют меня да й дóбра мóлодца,
Да и бросят тут да й под ракивов куст!»
А що бил-то он коня да й не жолúхоу,

.....

Подъежжает он ко гóроду, в стольний Кнев-град.

(Сок.— Чич., стр. 471, ст. 186—197)

Зато у П. И. Рябина-Андреева, «наследника по прямой линии в четвертом поколении былинной традиции... Трофима Григорьевича Рябина»²⁵, находим подробную передачу сцены, опускаемой при кратком переходе. Правда, в другом изложении. Зятья Соловья пытаются вести Илью Муромца к себе «за ручки за белые», но богатырь обнажает саблю и, изрубив зятьев, «роет» их серым волкам и черным воронам²⁶. Астахова считает, что здесь в былинку «вводится расправа Ильи Муромца с детьми (в тексте — зетевья, зятьевя. — В.Г.) Соловья-разбойника». Она даже отнесла этот момент к числу «существенных изменений, касающих самого сюжета» и внесенных кем-то из потомков Г. Т. Рябина, так как в

127, 130, 132, 135). См. также у пудожского певца А. Савинова:

Ударил его, Илью Муромца, в буйну голову
Той подворотней девяноста пуд:
Только раздражила удала добра молодца,

.....

И прибил он, не оставил ни единого.

(Рыбн., II, стр. 480. Ср.: Рыбн., I, стр. 435 и Гильф., II, стр. 238—два различных варианта А. Сарафанова из д. Гарница)

²⁵ Аст., II стр. 159.

²⁶ Сок.— Чич., стр. 424, ст. 189—199 (запись от 9.VII 1926 г.; при исполнении осенью того же года опущен один и добавлено два новых стиха); Аст., II, ст. 177, ст. 158—167 (запись от 20.VIII 1932 г.).

записи Гильфердинга от Т. Г. мотива расправы нет²⁷. Здесь необходима поправка: нет у Гильфердинга, но есть в приведенном выше дополнении, которое записал от Рябинина Рыбников. И, кроме того, есть у современников Т. Г. Рябинина. Иначе говоря, вопрос о привнесении мотива расправы потомками Рябинина приходится снять. Другое дело, что Рябинин-Андреев дает сцену по-иному; в частности, утрачен мотив коварного нападения (обрушиваемые ворота).

Приведенный пример свидетельствует о существовании несопадающих, альтернативных ходов в изложении былины одним и тем же певцом²⁸. Причем налицо несомненное соответствие обоих продолжений — редуцированного и развернутого — существующей традиции, точнее, тем тенденциям в исполнении былины, которые обнаруживают себя и в XIX и в XX вв. В подобных случаях роль певца фактически состояла не в открытии того или другого продолжения, а в выборе между ними. Очевидна их «заданность» знанием былины и усвоенным сказительским опытом. И здесь очень уместно напомнить пронизательное замечание П. Н. Рыбникова: «... сказители знают часто одну и ту же былинку от нескольких учителей», и «певец поет один раз по одному варианту, а другой раз по другому»²⁹.

Различия в содержании разновременных текстов одного исполнителя способны возникать и при отсутствии освоенных альтернативных ходов. Пожалуй, чаще всего они сказываются в меньшей или большей полноте текста или его отдельных частей, причем нередко варианты, спетые в разное время, взаимно дополняют друг друга.

Оставим в стороне явные аномалии и диспропорции³⁰, случаи очевидного забвения песни (или, напротив, коренного улучшения

²⁷ Аст., II, стр. 763.

²⁸ Между прочим сходный случай зафиксировал А. И. Никифоров, слив две книжских и петербургскую редакции былины «Вольга и Микула», записанных от Рябинина Гильфердингом. Он обратил внимание, что первый раз былина спета без эпизода послышки дружины Вольги за сошкой Микулы (т. е. без стихов 80—153), с короткой заменой его восьмистишием. Причем Никифоров указывает, что «такая редакция былины о Вольге бытовала», и ссылается на текст № 131 у Гильфердинга. При втором и третьем исполнениях Рябинин воспроизвел указанную сцену (с некоторыми несовпадениями). — Гильф., II, стр. 780—781.

²⁹ Рыбн., I, стр. XCIV.

³⁰ Например, 15 июля 1926 г. от К. Г. Рябинина А. М. Астахова записала былинку «Илья Муромец и Соловей-разбойник», которая оказалась явно неполной, почти вдвое короче текста, записанного через неделю от того же исполнителя экспедицией ГАХН. «Большая краткость нашего текста обусловлена, очевидно, тем, что К. Г. давно перед тем былины не исполнял, а, может быть, и усталостью сказителя (запись производилась в 11 часов вечера непосредственно после возвращения К. Г. с косыбы)», — объясняет собирательница (Аст., II, 764).

владения ею ³¹⁾ за время после первой записи. Остановимся на исполнении устойчивом, уверенном, «в пределах нормы», чтобы отметить одно примечательное явление, прослеживаемое в эпосе различных народов и связанное не столько с фактором памяти, сколько с темпом и инерцией повествования, с причинами чисто художественного порядка.

В качестве иллюстрации нам послужат записи былины «Илья Муромец и Калин-царь» от Е. Б. Сурикова из д. Конда в Карелии.

По тексту, зафиксированному 1—4.VII 1926 г., Калин-царь отправляет в Киев послов и дает им наказ:

Вы подите-ко, послы, от царя Кáлины
А ко стольному ко городу ко Киеву,
Вы ко ласкову ко князю ко Владимиру,
Чтобы он бы улицы опахивал,
²⁵ Чтобы он бы дворы бы да очищивал!

Вслед за этим описываются действия послов:

Тут пошли послы царя Кáлины
Ко стольному ко городу ко Киеву...
Что ко ласкову ко князю ко Владимиру,
У ворот не спросили приворотнищков,
³⁰ У дверей не спросили придвернищков,
Отворяли-то двери да нá пятау,
Поклали конверты на те ли столы,
Пословесно ему выговаривали:
«Ай ты, солнышко князь стольно-киевской,
³⁵ А ты улицы-то да опахивал,
А дворы-то ты да очищивал,
А котлы бы ты да навешивал.
А ще жди ты царя Кáлины!»

(Сок.— Чич., стр. 572)

В идеале наказ и последующее его осуществление должны совпадать по всем пунктам. В данном случае совпадение непол-

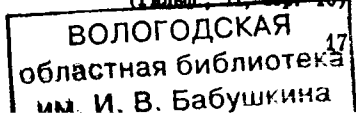
³¹ Тексты Т. Г. Рябинина содержат замечательные образцы того, как певец со временем овладевал наилучшим способом передачи былины. Ограничимся одним примером. При исполнении «Ильи и Соловья-разбойника» Рыбникову Т. Г. Рябинин начал былину совсем неудачно:

Старый казак Илья Муромец
Поехал на добром коне
Мимо Чернигов град,— и т. д.
(Рыбн., I, стр. 15)

Разительно отличается своей классической законченностью вступление, которое позднее было от него записано Гильфердингом:

Из того ли-то из города из Муромля,
Из того села да с Карачирова,
Выезжал удаленькой дородний добрый молодец,— и т. д.

(Гильф., II, стр. 10)



ное. 29—33 строки выходят за пределы наказа Калина-царя. Вероятно, в наказе имеется лакуна. Но в принципе структура изложения выдержана; оба звена — приказ и его исполнение — в тексте 1926 г. налицо.

Сравним теперь, как передано соответствующее место былины во время более позднего исполнения Е. Б. Сурикова — 10.1 1932 г. Калин-царь говорит:

Вы подите-ко, послы царя Кáлины,
Подите к стольному городу ко Кееву,
²⁰ Ко ласкову князю Владимиру.
И у дверей вы не спросите предвернищков,
У ворот вы не спросите преворотнищков,
Отворяйте вы двери нá пятау,
И положите камверты на золочен стол,
²⁵ И словесно ему й выговаривайте:
«Солнышко князь стольно-кеевской!
Уличн ты опахивай, двory ты очищивай
И жди-ка царя, цáря Калину».

(Аст., II, стр. 11—12)

Здесь повеление царя изложено гораздо подробнее и полнее, чем в 1926 г. Мы узнаем в нем и те пункты (см. ст. 21—25), которые отсутствовали прежде в речи Калина-царя, но перечислялись при описании действий послов.

Можно ожидать, что дальше пойдет столь же обстоятельное изложение акции, предначертанной царем. Но этого не произошло. Больше того, сразу за наказом Калина-царя передается реакция Владимира, словно послы уже выполнили поручение царя:

Тут Владимир стольнѣ-кеевской
³⁰ По терему он побегевает,
Куньей шубой окрываѣтца:
«Охти мне, робята, на бяду попал,
Охти мне, робята, на великую!»

(Аст., II, стр. 12)

Таким образом, второе звено изложения — выполнение полами приказа — в 1932 г. целиком выпало. Но едва ли в этом недостаток исполнения. Перед нами — не испорченный текст, а вполне объяснимый вариант, по-своему очень выразительный. Сразу за речью Калина-царя, переданной со всеми деталями, рисуется страх и растерянность киевского князя.

То, что произошло в данном случае с текстом, можно условно назвать сказительской синкопой: исполнитель особо акцентировал и сблизил речь Калина-царя и ответную реакцию Владимира, опустив промежуточные стихи. Заметим, что и при исполнении эпических произведений других народов в таком же повествова-

тельном ряду (повеление — его исполнение — конечный эффект) второе звено тоже подчас выпадает.

В украинской думе «Невольничий плач» турецкий баша велит янычарам подвергнуть невольников истязанию:

Гей кажу, кажу я вам,
Слуги ви мої, турки-яничари,
Добре ви дбайте,
По три пучки колючої тернини
Та по чотири червоної таволги
У руки набирайте,
Із ряду до ряду заходжайте,
По тричі в однім місці
Бідного невольника затинайте,
Кров християнську на землю
Проливайте, гей! ³²

Это шестая поэтическая фраза взятого текста думы. А уже в седьмой избитые невольники проклинают вражескую землю.

Як стали бідні, нещасні невольники
На собі кров християнську зобачати,
Стали землю турецьку, віру бусурменську
Клясти, проклинати, гей, гей!

Исполнение янычарами приказа башы опущено. Это подтверждается не только вариантами других исполнителей ³³, но и неопубликованной записью, сделанной от Мовчана в другой раз. В ней изображена сцена, которая в предыдущем случае отсутствовала:

Тоді-то турки-яничари
Тее добре зачували
Та недобре вони дбали,
По три пучки колючої тернини
Та по чотири червоної таволги
У руки набирали,
Із ряду до ряду заходжали,
По тричі в однім місці
Бідного невольника затинали,
Кров'ю християнською на землю
Безвинно про-проливали, гей! ³⁴

³² А. П р а в д ю к. Кобзарь Егор Мовчан. М., 1966, стр. 28 (в книге — тексты 1950—1956 и 1961 гг., дату фиксации «Невольничьего плача» Правдюк не выделяет).

³³ Б. П. К и р д а н. Украинские народные думы. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 74—75.

³⁴ Расшифровано по копии магнитофонной записи от 30.XI 1961 г., отобранной Б. П. Кирданом для публикации. Подлинник — в архиве Ин-та исследования фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР.

Если в примере из былины отсутствие сцены прихода послов в Киев компенсировалось предельной детализацией предыдущего звена, то в данном случае такой компенсации в тексте нет. Но пропуск мог быть вызван эмоциональным состоянием певца, спешившего поведать аудитории о трагическом исходе. И он мог восполняться средствами мелодической, интонационной выразительности. А это значит, что проблема соотношения вариантов разных лет стоит не только перед исследователем-словесником; она требует всестороннего, комплексного освещения.

Зная о существовании «сказительской синкопы», мы можем по-новому взглянуть на некоторые тексты, даже если не располагаем повторными записями.

В эпической песне о Баду³⁵, которую исполнил в 1897 г. талантливый маловалашский лаутар Ион Стан Бэлуйкэ (с. Мэнэстирень, у. Вылча, на севере Олтении), имеется следующий эпизод. Некулче, брат героя, узнает, что к Баду нагрянули турки, схватили его и пытаются. Некулче говорит жене Баду, которая прибежала звать его на помощь:

Ia-ți drumu, te du acasă,	Ты домой отправляйся,
Eu pe urmă c-oî veni,	Я следом приеду,
.
Din buzdugan azvîrlind,	Бuzдуган бросая,
Gardurile pologind.	Заборы ломая.
Turcii, măre, or auzi,	Турки, мѣре ³⁶ , слышат,
Pe tine te-or ispiti.	Спрашивать станут <кто это едет>.
Și tu, măre, să le spui,	И ты им, мѣре, скажи,
Că sînt negustor de boi;	Что я скушник волов;
.
A baut de s-a-mbătat —	Пил, пока не напился,—
D-aia face larmă-n sat.	Потому и тревожит село.

(Точилеску, стр. 73—74, ст. 258—273)

Однако возвращения жены Баду домой, приближения Некулче, вопроса турок и ответа Бэдулясы в записанном тексте нет. Все это замещено двумя стихами, идущими сразу за речью Некулче:

Ea așa că le spunea,	Она им так и ответила,
Dacă turcii mi-o întreba.	Когда турки спросили.

Все другие части песни изложены обстоятельно и искусно. В целом этот вариант — один из лучших. Следует предположить, что и рассмотренный эпизод Бэлуйкэ мог передавать во всей полноте. Пропуск, который пришелся как раз на записанный текст,

³⁵ Gr. G. T o c i l e s c u. Materialuri folcloristice, vol. I, part. 1. București, 1900, p. 71—75 (далее: Точилеску). Перевод. см.: В. М. Г а ц а к. Восточнороманский героический эпос. М., «Наука», 1967, стр. 349—358.

³⁶ Мѣре (междом.) — «стало быть», «понимаешь».

является случайным. Признаком принципиального, всегдашнего отказа от традиционного изложения песни служить он не может.

Но это положение не универсально. В эпической песне о Пенеше, записанной в послевоенные годы в с. Иванушка Рышканского района Молдавской ССР, герой, заключенный в темницу, говорит матери:

Ши те ду ла Судул Маре,	И иди в Великий Суд,
Ши зы: — Судул Маре,	И скажи:— Великий Суд,
Мэрия та,	Ваше Величество,
Даць друмул фичорулуй,	Отпустите сына,
Кэ-й время де ынсурат...	Настало время женить...

Ожидаемой сцены — мать идет в Великий Суд и произносит свою просьбу — в песне не находим. Немедленное продолжение таково:

Да Судул й-а кувынтат:	А Суд ей сказал:
«Ласэ, кэ пой л-ом ынсура	«Мы его сами женим
Ыи мижлокул кодрулуй,	Посредине кодра,
Де вырвул копакулуй» ⁸⁷ .	На верхушке дерева».

Налицо уже знакомый нам пропуск повествовательного звена, но с тем отличием, что он вряд ли восполнялся певцом при другом исполнении. В тексте отмеченная синкопа — не единственная, весь он предельно сжатый (55 стихов) и по-своему очень интересен. Эта запись показывает, что на позднейшей стадии бытования эпоса синкопа становится органической: происходит сокращение повествования именно за счет промежуточных, повторяющихся слабых его. Но в то же время основные моменты еще сохраняются.

Мы старались показать, что в границах традиции, — во всяком случае, не выводя певца из ее русла, — оказываются возможными даже сюжетные различия между текстами, отстоящими друг от друга во времени. Если это так, то несовпадения еще скорее должны выражаться в элементах более детальных, и пройти мимо них мы не вправе. (Иной раз слишком акцентируется формульность, заученность слагаемых эпического повествования, что вызывает обоснованную критическую реакцию.)

Из трех записей былины «Дупай-сват» от Т. Г. Рябинина возьмем одно и то же место: обращение князя Владимира к гостям. Курсивом выделены несовпадающие строки, слова и части слов.

1860 *То вы знаете ль мне, братцы, супротивицу,*
Чтобы лицом-то была супротив меня,

⁸⁷ «Фолклор молдовенеск». Алкэтурия ши ынгрижирия де М. Г. Савина ши И. Д. Чобану. Кишинэу, 1956, п. 13—14.

Очушки-то у ней ясных соколов,
 Бровушки-то у ней черных соболей,
 Походочка была бы лани белая,
 Белая лани напольския,
 Напольския лани златорогия,
 Чтобы было мне с кем жить да быть,
 Жить да быть, век коротати...

(Рыбн., I, стр. 70, ст. 10—18)

3.VI То вы знаете ль мне, братци, супротивничку,

1871 Чтобы личушком она да й супротив меня,

Очушки у ней бы ясных соколов,
 Бровушки у ней бы черных соболей,
 А походочкой она бы лани белою,
 Белою лани напольскою,
 Напольской лани златорогия,
 А чтобы было бы мне с ким жить да быть,

век коротати...

(Гильф., II стр. 97, ст. 13—20)

4.XII Знаете ль мне, братци, супротивничку,

1871 Супротивничку да мне хорошую,

Чтоб станом ровна, личко беленько,
 Лицушком она бы супротив меня,
 Очушки у ней бы ясных соколов,
 Бровушки у ней бы черных соболей,
 Да походочкой она лани белою,
 Белою лани напольскою,¹
 Напольской лани златорогия,
 Что было бы мне с ким жить,

век коротати...

(Гильф., II, стр. 755, ст. 29—38)

Строго говоря, дословно, во всех формах не совпадает ни один стих, хотя некоторые чрезвычайно близки (например, стихи про очушки и бровушки). Колеблется количество строк: 9, 8, 10. В тексте от 4.XII 1871 г. — дополнительные стихи: «Супротивничку да мне хорошую, // Чтоб станом ровна, личко беленько». Ограничимся пока этой констатацией, но возьмем на заметку, что при всех лексических, морфологических, фонетических различиях смысл речи, художественная структура ее в основном остались все же неизменными.

Еще один пример — из записей от пудожского сказителя Ф. А. Конашкова (1860—1941). Издатель его текстов А. М. Линевский заявляет: «сопоставление всех записей позволило установить, что текст Федор Андреевич помнил прочно и его не менял»³⁸.

³⁸ Кон., стр. 19.

Но как раз сличение текстов, — включая записи экспедиции ГАХН, которых еще не имел в своем распоряжении Линеvский, — говорит о другом. 11 июля 1928 г. от Ф. А. Конашкова была записана Б. М. Соколовым, В. И. Чичеровым и В. И. Яковлевой былина «Илья Муромец»³⁹. Когда Конашков допел ее, Соколов заметил: «Былина пелась полтора часа», а Конашков добавил: «Эта былина на десять верст». Большой объем былины — 865 строк — объясняется тем, что она соединяет в себе «сюжет Идолища с сюжетом Калина-царя». В статье «Сказители Онего-Каргопольщины и их былины» Чичеров тонко подметил естественность этого случая контаминации: «...начало определяет собой все дальнейшее действие (былина имеет как бы пролог)»⁴⁰.

Но к 30-м годам Конашков от контаминации отказался. Он исполнял отдельно «Былину об Идолище»⁴¹, завершив ее при одной из записей 1937 г. словами: «Тем былина наша и покончилась. Вот оно как было!»⁴². Самостоятельно исполнялась им и былина «Илья Муромец и Калин-царь»⁴³. Причем, если в тексте 1928 г. «сюжет Идолища» занимал 635 строк, то в двух записях 1937 г. «Былина об Идолище» содержит по 90. А 230 стихам второй части («сюжет Калина-царя») соответствуют 233 и 118 былины Конашкова «Илья Муромец и Калин-царь» в записях 30-х годов. Разделение текста 1928 г. и разительное отличие в объеме уже сами по себе доказывают, что текст Конашкова не оставался одним и тем же. Причем варианты 30-х годов отличаются не только от варианта 1928 г.; они различаются и между собой. Показательно, что Липевский, публикуя два текста былины «Илья Муромец и Калин-царь», сам подчеркнул их различие и назвал первый (1937) «подробным вариантом», а второй (1938) — «кратким вариантом»⁴⁴.

Но и в тех частях текстов, где налицо совпадение содержания, словесное выражение далеко не идентично. Взять хотя бы восклицание побежденного Калина-царя в записях разных лет:

1928 А говорил ли собака тут Кáлин-царь:

«А закажу я дитя́м и вну́цятáм,

А ведь вну́цятáм и правну́цятáм,

А не то что ежживать,

А на Руси думой не думывать!»⁴⁵

(Сок.— Чич., стр. 362, ст. 849—853)

³⁹ Сок.— Чич., № 77.

⁴⁰ Там же, стр. 64.

⁴¹ Кон., № 2 и 2а.

⁴² Там же, стр. 84.

⁴³ Там же, № 3 и 3а.

⁴⁴ Кон., стр. 189.

⁴⁵ Сказитель добавил: «Натешилси, довольнó!»

1937 Да говорит тут Калин-царь:
 «Как закажу я детям, внучатам,
 Детям, внучатам да правнучатам
 А и думу об этом не думати,
 А не то, что ездить на Киев-град».

(Кон., стр. 90—91, ст. 225—229)

1938 Говорил-то тут вить Калин-царь:
 «Закажу я дитям да внуцатам
 А не то што на Русеюшку-то ездити,
 А штобы думой более да не думати!»

(Кон., стр. 95, ст. 110—113)

Приведенные строки — не самые различные в текстах 1928, 1937 и 1938 гг. Напротив, они принадлежат к числу наиболее близких. Но как раз это и важно. Мы убеждаемся, что и в тех случаях, когда нет существенного «варьирования», эпический певец не держит в памяти некий канонический текст. Но в то же время он не утрачивает основную идею, узловые, опорные образы и стилистические фигуры (таково в данном случае сочетание «закажу... думать, а не то что ездить» с усилительным перечислением «детям, внучатам» и т. д.)⁴⁶. А на их основе и рождается заново текст.

Иначе говоря, главное в эпической памяти — не формула в точном и неизменном словесном выражении, а художественное содержание, поэтическая фактура повествования⁴⁷. Лексическое

⁴⁶ Насколько это важно, позволяет судить такой случай. От Е. Б. Сурикова дважды записана былина «Илья Муромец и Калин-царь». В исполнении 1926 г. (Сок.— Чич., № 143) у былины отсутствовал финал: оставалось неизвестным, чем кончилось выступление против Калина-царя. В 1932 г. сказитель добавил 12 строк, в том числе — два стиха о победе над Калином-царем:

Уж тут скачили вси двенадцать богатырей
 И победили царя, царя Кáлина.

(Аст., II, стр. 14, ст. 127—128)

Чувствуется, что сказитель стремился завершить повествование и знал о победе. Но конкретную фактуру, детальное развитие событий он так и не вспомнил, а сам их придумать не смог. Финальные строки явно лишены конкретной художественной опоры. И поэтому изложение свелось к сугубо конспективной фазе, даже если «формульный стих» в ней налицо. Вывод один: эпический текст в его реальной плоти не может воспроизводиться только на основе знания сюжета, определенного запаса формул и умения строить былинную строку. Все это важно, но недостаточно. Непременное условие — владение реальной, конкретной фактурой, деталями данного повествования. С их забвением текст становится невоспроизводимым.

⁴⁷ По-своему, но очень верно на это указал один из инициаторов изучения формульного стиля эпоса — Баура: формула «всегда что-то оставляет дополнить певцу» (С. М. Bowra. Heroic poetry. London, 1952, p. 230). «Нельзя допустить, чтобы формулы мешали нам видеть всю поэму», — пишет Менендес Пидаль, а затем добавляет: «...следует принимать в расчет всегда и прежде всего творческое, созидательное начало, привносимое вместе с формулой каждым, кто к ней обращается» (Рамон Менендес Пидаль. Избр. произв. М., 1961, стр. 246).

оформление песни в известной степени является текучим, неидентичным, при очевидной устойчивости смысла в его доскональных подробностях. Приведенные варианты передачи одних и тех же частей (речь Владимира, восклицание Калина-царя) по существу синонимичны. Больше того, мы вправе считать, что поэтическая синонимия составляет не только идеальную норму, но и основной закон соотношения текстов одного певца, записанных при равнозначных объективных и субъективных условиях. При отсутствии качественных расхождений единство выражается в первую очередь в общности смысла, а не конкретной лексики. Совпадения в словесном выражении — не условие, а скорее следствие такого единства.

Не менее показательны, чем былины, тексты болгарского певца Вичо Ил. Бончева (1868—1953), первым из народных мастеров, — подобно известным советским сказителям, — принятого в Союз писателей республики. В монографии об этом певце Г. Керемидчиев подчеркивает, что Бончев обладал «необычайным даром носителя, исполнителя и создателя народных поэтических произведений»⁴⁸. «При каждом исполнении он создавал новый вариант»⁴⁹. Публикации Г. Керемидчиева и Д. Осинина⁵⁰ воспроизводят исполнения, разделенные двумя годами.

Из песни «Хайдутская свадьба» выделим два момента: описательное изложение и прямую речь. В лесу — юнаки с Вылчаном-воеводой и знаменосцем Стайку. Вылчан обращается к соратникам.

1948 В гурá юнаци ўстъна́хъ
При този Вълчан вълводъ,
При негу Стайку бълръктар.
Вълчан мумчетъ думъши.

(Керем., стр. 183)

1950 В гора юнаци остаха,
Ай гиди Вълчан войвода
Със седемдесет момчета,
Със седемдесет и седем,
При него Стайко байрактар.
Де гиди Вълчан войвода,
Той на момчета думаше.

(Осинин, стр. 193)

Продолжение песни — обращение Вылчана-воеводы:

1948 Мумчетъ къту вълчетъ,
Сé сти гиргьóски лълéтъ!
Къту пулету пучерня,

⁴⁸ Г. Керемидчиев. Народният певец дядо Вичо Бончев. София, 1954, стр. 14 (далее: Керем.).

⁴⁹ Керем., стр. 27—28.

⁵⁰ Вичо Ил. Бончев. Израсло дърво високо. Народни песни. Записал и редактирал Д. Осинин. София, 1950 (далее: О с и н и н).

Нъ лузя шумъ изгурия
 И нъ гурать листать,
 Къде щим, кърдаш, дъ ходим,
 Къде хъйдутлук жъ правим?
 Срещъ съ гура зилиней,
 Къкъв щи кулай дъ тръсим,
 Дуде София дъ миним,
 Срещнътъ гура дъ идим?

(Керем., стр. 183)

1950 Момчета, мон юнаци,
 Се сте гергьовски лалета,
 Като гората почерна,
 Като полето погрозня,
 Какво щем, кардаш, да правим,
 Къде хайдуги ша ходим?

(Осинин, стр. 193)

Легко заметить, что в записи 1950 г. у Бончева подробнее передано вводное описание, зато в записи 1948 г. пространнее и богаче речь Вылчана. В этом варианты, конечно, дополняют друг друга. Но по смыслу они все-таки не расходятся. Нельзя утверждать, будто в том или другом случае повествование резко отошло от другого варианта. Тем более, что добавления не произвольны. «С семьюдесятью парнями, //С семьюдесятью семью» — настолько привычное эпическое уточнение, что оно может подразумеваться, даже если не произнесено. В речи Вылчана (текст 1948 г.) повторение и добавление деталей лишь усиливает и оттеняет ту же мысль, что выражена и в записи 1950 г. Даже упоминание Софии, отсутствующее в соответствующих стихах 1950 г., — тоже не столь уж явная отличительная примета, так как и в тексте 1950 г. в дальнейшем тоже пойдет речь о Софии. Здесь налицо не добавление, а всего лишь перемещение, мутация в пределах текста. В итоге по «сумме информации» варианты все-таки во многом синонимичны, хотя, как известно, абсолютных синонимов не бывает.

Судьбу сказительского текста за более длительный период попытаемся выяснить на примере одной из былин Е. Б. Сурикова. У нас имеется три записи «Василия Буслаевича»: С. П. Бородина, Ю. А. Самарина и Ю. М. Соколова — 1926 г.⁵¹, М. Б. Каминской и Н. Н. Тяпонкиной — 1932 г.⁵² и экспедиции Московского университета — 1956 г.⁵³

⁵¹ Сок. — Чич., № 145.

⁵² Аст., II, № 102.

⁵³ «Заонежская экспедиция МГУ, 1956», тетрадь № 5 (д. Конда, Е. Б. Суриков). Записи Л. Гавриловой, В. Гацака, Н. Савушкиной, Г. Семара), текст № 15. Гос. лит. музей (М.), ед. вр. хр. № 24.

Сравнив текст 1932 г. с записью Гильфердинга от матери сказителя, Д. В. Суриковой, А. М. Астахова пишет в своих примечаниях ⁵⁴, что текст Сурикова чрезвычайно близок к своему источнику». Отмечены и расхождения: текст слегка сокращен — 225 стихов, у матери — 260. Дополним: в 1926 г. вариант Сурикова был более развернутым — 240 стихов, а к 1956 г. сократился до 190 стихов (видимо, сказался преклонный возраст исполнителя и недавняя болезнь).

На основе записи 1932 г. Астаховой выделены как «личные тенденции исполнителя» некоторые моменты. «Все сокращения касаются изобразительных, раскрашивающих деталей». Один из названных пропусков — «описания избитых мужиков» имеется и в записях 1926, 1956 гг., с двумя другими положение сложнее. Слов чернавушки «Знал загудки загадывать, //А не знаешь, как ныне отгадывать» (Гильф., 141, ст. 146—147) действительно нет в тексте 1932 г. Не было и в 1926 г. Но в 1956 г. сказитель по существу произнес их:

Вчера знал да пригадывати,
Не знаешь сегодня отгадывати.

Третий отмеченный пропуск 1932 г.: опущен образ «хватала под правую под пазуху». Однако вариант его все-таки присутствует в записи 1932 г.: «Ихватила Васильюшку под пазуху (ст. 173). В 1926 г. этот образ не только не был пропущен, но дан в более развернутом виде:

Ахватила да свое чядо милое
Под свою под правую под пазушку.

(Сок.— Чич., стр. 580, ст. 191—192.
Сходно: стр. 577, ст. 28—29)

В 1956 г. образ упрощен, но все же не исчез: «Прибежала, схватила свое чядо милое».

Не означает ли это, что в двух случаях за личную тенденцию были приняты случайные ошибки памяти 1932 г.?

Но в то же время записи 1926 и 1956 гг. подтверждают устойчивость в текстах Сурикова некоторых специфических элементов, выявленных Астаховой при сравнении варианта 1932 г. с текстом Д. В. Суриковой у Гильфердинга. На этот раз исследовательница допускает, что они «тоже принадлежат источнику и лишь выпали во время исполнения». Осторожность оказывается особенно оправданной в применении к одному из приведенных примеров «усиления психологических и бытовых моментов»:

Он хмельным умом да пьяным разумом
Побиўся с нима о велик заклад.

⁵⁴ Аст., II, стр. 705—706.

Эти стихи завершают показ Василия Буслаевича на пиру у «новгородских мужиков». В соответствующей части записи от Д. В. Суриковой (после 99 стиха) они в самом деле отсутствуют. Но заметим, что Сурикова все же произнесла их. Они имеются в записи Гильфердинга на той же странице, в речи Потанюшки, который рассказывает матери Василия, что произошло на пиру:

Ён глупым умом, хмельным рózумом,
Бился Василий о велик заклад.

(Гильф., II, стр. 432, ст. 113—114)

Стало быть, мы вправе говорить о перемещении этих стихов, но не об отсутствии их у Суриковой. Впрочем, у Е. Б. Сурикова они не повторены дословно. В первой строке — более естественное для этой распространенной формулы синонимическое повторение эпитетов: «хмельным», «пьяным» (вместо «глупым», «хмельным»). О стабильности у Сурикова той формы двустипшия, какая зафиксирована в 1932 г., свидетельствуют записи 1926, 1956 гг. Приведем стихи 1926 г., отмечая в скобках отличия последней записи. Третья, приводимая строка, о месте поединка с новгородцами, была у Д. В. Суриковой в рассказе Потанюшки о пире («Что итти с-ўтра на Волхово» — Гильф., II, стр. 432, ст. 115), в 1932 г. сыном Суриковой пропущена, но в двух других случаях произносилась им.

А он <Он> хмельным умом да пьяным разумом,
Он <Да> побился с ними да <—> о велик заклад,
Что завтра-то <Завтра-то> итти к реке Волховой.

Другие отличительные стихи, указанные Астаховой в примечаниях к тексту 1932 г., тоже прослеживаются во всех записях. Например:

1926 Не уйму Василья-то Буслаева,
Не простили вечор-то вы во той вини!
1932 Не уйму Васильюшка Буславьева,
Не простили вы вицор во той вини!
1956 А не уйму свое чадо милое,
Потому вы вчера не простили во той вини!

Первые два варианта, более близкие во времени, ближе и по своему воплощению. Несовпадение формы имени (Василий — Васильюшка)⁵⁵ не являются дифференцирующим признаком, потому что в обоих вариантах былины одинаково часто встречаются обе эти формы (только к 1965 г. сказитель как будто отказался от второй из них). Более приметны отличия 1956 г.: замена имени описательным выражением («свое чадо милое»), не чуждым, однако,

⁵⁵ Впрочем, ритмически «Василья-то» и «Васильюшка» равнозначны.

другим текстам, и прозаизирующие добавления «А я», «потому», связанные, в частности, с тем, что текст произносился без пения. По смыслу стихи 1956 г. до известной степени синонимичны более ранним. Прежняя структура еще проступает в них, но очевидны и признаки ее разрушения (см. отмеченные добавления). Между прочим оно чувствуется в позднейшей передаче и двух других мест, которые были выделены А. М. Астаховой как специфические в тексте 1932 г.

Произнося первое из них, Суриков сократил стих, отошел от прежнего построения, но все же сумел сохранить некоторое равновесие — пришлось к месту добавленное разъяснение:

1926 А Василий матушке ответы-то не мог дать.

1932 Василий-то матушки ответу не мог подать.

1956 У Василия ответа нет,

Не может головы поднять.

Но вот в другом случае «логическое подкрепление» показывает, что прежним художественным сочетанием исполнитель уже не владеет (или не доверяется ему), а полноценной замены ему не дает:

1932 Есть можно и дома богу помолиться.

1956 Можно ведь и дома богу помолиться.

Но естественные приметы разрушения текста не должны заслонять от нас тот факт, что в некоторых частях он дополняет обе предыдущие записи. Помимо слов чернавушки, о которых уже говорилось, детали, каких не было в текстах 1926 или 1932 гг., имеются в ответе мужиков матери Василия («Нам не надо дорогих подарочков»⁵⁶), в передаче силы ее удара («Все мужики покатались»⁵⁷, с одобрительным попутным замечанием исполнителя: «Вот старуха была тоже») и в некоторых других случаях.

Только в 1926 г. были стихи: «А тут Василий сын Буслаевич// Заводил-то он да всё почестен пир» (Сок. — Чич., стр. 577, ст. 38—39), «Що ты спишь да все проклаждаешься, // Да великой невестушки не знаешь ты»⁵⁸ (там же, стр. 580, ст. 163—164, в начале обращения девушки-чернавушки к Василию); «А кто нагим телом окуплется, // Тот и жив-то мало всё бывал» (предупреждение чернавушки, стр. 581, ст. 223—224)⁵⁹ и ряд других.

⁵⁶ Ср. у Д. В. Суриковой: «Мы не возьмем дороги подарочки» (Гильф., II, стр. 432, ст. 131). В записи 1932 г. отсутствует.

⁵⁷ У Д. В. Суриковой, а также в записях 1926, 1932 гг. от Е. Б. Сурикова отсутствует.

⁵⁸ В записанном тексте Д. В. Суриковой отсутствуют.

⁵⁹ Ср. у Д. В. Суриковой:

А кто куплется, тот жив не бывает.

(Гильф., II, стр. 435, ст. 234)

Среди стихов, присущих лишь тексту 1932 г., выделяется обращение Василия к матери до того, как он в последний раз просит отпустить его из дому:

Ай же ты, матушка родимая,
Я впорась пришоў да не поужинаў,
И севодни-то пошоў да не позавтракаў,
Дай хоть сёгодня пообедати ⁶⁰.
Ели оны досьти, пили досьяна.
Говорит Василий сын Буславьевич.

(Аст., II, стр. 23, ст. 182—187)

Взаимная дополняемость трех текстов разных лет свидетельствует о том, что ни одно отдельно взятое исполнение не бывает до конца исчерпывающим. И знаменательно, что даже в девяностолетнем возрасте сказитель вспоминал детали, пропущенные во время более ранних исполнений. Естественно предположить, что при других его исполнениях звучали стихи, которые так и не были зафиксированы. Например, вовсе не исключено, что Суриков знал слова васьильевой матери, не отпускающей сына «во Еросалим-град», ответное восклицание Василия и стихи об отправлении в путь. В этой части повествования у Сурикова ощущается неполнота (мы бы сказали, что здесь синкопа). А у Д. В. Суриковой названные моменты воспроизведены, хотя и не во всем звучат традиционно:

Не спущу тебя, Василья, во Еросалим град,
Тебе мне-ка-ва больше жива не видать.
«Ай же ты матушка родимая!
Спустишь — поеду, не спустишь — пойду».
Оснастили суденушко дубовое,
Со своей с дружинишкой хороброю,
Сели в суденушко, поехали.

(Гильф., II, стр. 434, ст. 201—207)

Кстати, в дальнейшем «суденушко» у Суриковой выступает еще раз, а у Сурикова оно не упомянуто.

В трех записях от Сурикова в былинах о Василии Буслаевиче совпадают не более десяти стихов ⁶¹, — при всем том, что коренному изменению былина не подвергалась: столь часты несовпадения в передаваемых подробностях (сказитель вспоминает или

⁶⁰ Ср. у Д. В. Суриковой: «Утрось я не завтракал, вечор я и не ужинал, || Дай хоть сегодния пообедати» (Гильф., II, стр. 434, ст. 191—192).

⁶¹ «С Новым-градом да не перечился (1932: и да не перечелся), || С каменнбй Москвой да спору не было»; «Накурил Василий зеленá вина, || (1932: И) Наварил Василий пива пьяного»; «Ай (1932: И) увидели подрези подрезаны»; «Он ударил (1932: удариў) старчицо (1932: старцище; 1956: старчище) Ондроницо (1932: Ондронцище, 1956: Андронище); «Начала (1932: нацала) Василья уговаривать».

опускает то одни, то другие детали)⁶², лексические, ритмические варианты, перефразировка, сведение двух стихов в один и, напротив, распространение одного до двух, и т. д. Из этого не вытекает, что Суриков не был сказителем-передатчиком. Просто самое представление о передаче требует, по-видимому, определенного уточнения.

Имея в виду ту же проблему — насколько устойчив сказительский текст, — обратимся к данным восточнороманского героического эпоса.

В начале 30-х годов многократную запись эпических песен от одних и тех же исполнителей практиковал румынский фольклорист Ион Диакону во время обследования области Рымникул-Сэрат⁶³. Эта область находится на северо-востоке Мунтении, у изгиба Карпат. В фольклорном отношении Диакону считает ее переходной от восточной Мунтении к южной Молдове и связанной, в частности, с областью Вранча в Молдове⁶⁴. В текстах много молдавских диалектных форм.

В период работы Диакону эпическая традиция в области Рымникул-Сэрат была еще достаточно активной. «Поражает... превосходная эстетическая реализация эпических мотивов — кстати сказать, довольно разнообразных», — отмечает собиратель⁶⁵.

⁶² Ограничимся одним примером, иллюстрирующим определенное несовпадение повествования, но в то же время — вполне ощутимую смысловую и художественную синонимичность:

- 1926 Ай ты, Васильева ты матушка,
Не простим Василя мы во той вины,
Что побился с нами о велик заклад,
А не возьмем мы дорогой подарочек.
Повладеем мы его да всим имением,
Повладеем его конямы добрыма,
Повладеем его платыма цветистыма!

(Сок.— Чич., стр. 579, ст. 144—150)

- 1932 Не простим Васильюшка во той вины,
А сведём ли Васильюшку ко Волхову,
Пихнём мы Васильюшка во Волхово,
Повладеем ево конямы-то добрыма
И всем именем-богацесвом.

(Аст., II, стр. 22, ст. 130—134)

- 1956 Нам не надо дорогих подарочков,
Мы завтра сведем Василя к Волхову,
Пихнем его да в Волхов-озеро,
Повладеем мы его имением,
Всем имением-богатством.

(Архив Гос. лит. музея, ед. вр. хр. № 24, ст. 14—15)

⁶³ I. Diaconu. Folclor din Rîmnicul-Sărat, vol. I—II. Focșani, 1933—1934 (далее: Диакону, 1933, 1934).

⁶⁴ Диакону, 1933, стр. VII.

⁶⁵ Там же, стр. XXXVI.

Записав песню, Диакону через некоторое время прослушивал ее снова и снова. Многие тексты (особенно во втором томе сборника Диакону) даны с разночтениями, которые фиксировались в тот же день (через час, три и т. д.) и спустя неделю или две.

Один из интересных исполнителей, встреченных Диакону, — семидесятипятилетний Петря Окюз из с. Оряву. Он усвоил песни в молодости от известного лэутара Трандафира из с. Сихлия. «Я умел слушать... Запоминал каждое слово. Когда слушал песню, и она мне нравилась, я сразу запоминал ее», ⁶⁶ — рассказывал Окюз собирателю. Диакону записал от него героические песни «Дончилэ», «Корбя», «Гайдук Миху», баллады «Маноле» и «Костя».

Примечательно, что при трехкратном прослушивании Окюза в течение одного дня собиратель наблюдал минимальные расхождения в тексте, причем то же самое показывают записи от других певцов, с которыми работал Диакону. Менялись отдельные слова, обычно служебные, варьировались грамматические и фонетические формы. Крайне редко появлялись новые стихи, всегда одиночные. В поэме о Дончилэ ⁶⁷, петой с промежутками в четыре с половиной и семь часов, — всего один такой случай (курсивом выделен стих, добавленный во время второго и третьего исполнений):

Dela-mpărat <ei> că-mi pornea	От государя <они>
Și pã cai încălca.	отправлялись
	И на коней садились.
	(стр. 30, ст. 23—24)

В песне о Корбе ⁶⁸ несовпадение свелось к синонимической (по метрически неравнозначной) замене одного союза другим в ходе второго исполнения и возвращению к прежнему слову во время третьего исполнения в тот же день (длительность пауз не указана):

Dacă (2:Di)<ai>caisă mă	Если есть у тебя копи,
gonești.	чтобы догнать меня.
	(стр. 10, ст. 185)

Наконец в песне «Гайдук Миху» ⁶⁹ при повторном прослушивании через час и три часа отмечены две лексические вариации. Вместо domn Ștefan («господарь Штефан», первое и третье исп.) певец произнес более привычное Ștefan-vodă («Штефан-водэ», второе исп.). А в речи сестры гайдуга — о кознях господара — один из стихов, Di tini sî rominea («О тебе упоминалось», первое и третье исп.), был видоизменен: Di Mihi sî rominea («О Миху упоминалось», второе исп.).

⁶⁶ Диакону, 1934, стр. 55.

⁶⁷ Диакону, 1934, № IV, стр. 24—32. Разночтения издатель дает в скобках или сносках.

⁶⁸ Диакону, 1934, № II, стр. 3—10.

⁶⁹ Там же, № XII, стр. 51—55.

Если издание Диакону дает верную картину, — а репутация собирателя безупречна, — мы должны сделать вывод, что у названного исполнителя эпоса происходила очевидная стабилизация текста при повторении песни в течение одного дня.

Однако такая стабилизация не длится долго, в чем убеждают записи от того же Окюза, сделанные через две недели (вновь прослушаны «Дончилэ» и «Корбя»). Первые три записи героической песни «Дончилэ» содержали 169—170 стихов. В тексте, записанном две недели спустя, свыше ста новых или модифицированных строк. Изменения и дополнения носят различный характер и касаются не только словесного воплощения песни, но и композиции.

Прежде всего обратим внимание, что Окюз вспомнил ряд стихов и деталей, пропущенных в первый день исполнения. Например, одной начальной строке Nimerit-a, poposit-a («Оказался, остановился») соответствуют пять. Они более полно воспроизводят вступление, характерное для данной песни:

Verdi foai ş-un spanac,	Лист зеленый и шпинат,
La poartî la Țarigrad,	У ворот Цариграда,
La cîstitu di-mpărat	У честного государя
Nimerit-a, poposit(d-un Deliu).	Оказался, остановился <Делпу>.

(стр. 24, сн.)

Описание действий богатыря обретает подробности и детали, которых прежде не доставало, хотя традиционность их не подлежит сомнению.

Первые записи

El la pod cî s-aînea	Он к чердаку подошел
Şi-m mîni cî ni-l prindea,	И схватил <буздуган>,
Di genunchi cî-l trîntea,	О колено ударил,
Di rugini cî-l cură(a).	От ржавчины очистил.

(стр. 28, ст. 81—84)

Последняя запись

Doncilă ci-n făcea?	Дончилэ что делал?
La pod cî s-aînea,	К чердаку подошел,
Buzduganu cî-l prindea,	Буздуган подхватил,
Di genunchi cî-l trîntea	О колено ударил
Şi de pene cî-l slăghea,	И шипы поотбил,
Di rugină-l cură(ă).	От ржавчины его очистил,
Iar Doncilă ce-mi zicea?	И что сказал Дончилэ?

(стр. 28, сн.)

С большой обстоятельностью и усилительными повторами показан выезд богатыря на майдан, для поединка с врагом-насильником (курсивом подчеркнуты стихи, которых не было в первых записях):

<i>Pă cai cl-ncălica,</i>	На коней сажались,
<i>Și Deliu, si Doncilă</i>	<i>И Делиу и Дончилă</i>
<i>Și mergea la Muntili-sec,</i>	И ехали на Голую гору,
<i>Undi viteji sî-ntrec;</i>	Где витязи состязаются;
<i>La maidan, la samaidan,</i>	<i>На майдан, на самайдан,</i>
<i>Sama-i, la Muntili-sec,</i>	<i>Туда, на Голую гору,</i>
<i>Undi viteji sî-ntrec.</i>	<i>Где витязи состязаются.</i>

(стр. 30, сн.)

В текстах первого дня имелась своеобразная синкопа. Дончилă просил сестру:

<i>Sî ici cheia-m mîna dreaptî,</i>	Возьми ключ в правую руку,
<i>Ca sî-n discui graj-di piatrî,</i>	Отвори конюшню из камня,
<i>Sî ni-l scoț pă Negru-afarî:</i>	Выведи мне Гнедого на улицу:
<i>Pă Negru zbîrlitu,</i>	Гнедого взьерошенного,
<i>Cî fugi cu anu,</i>	Который скачет год,
<i>Hodinești cu ciasu</i>	Отдыхает час.
<i>Ăla-ț scapî ția capu.</i>	Тот тебя выручит.

(стр. 28, ст. 86—92)

О выполнении этой просьбы говорилось кратко, фиксировалось только самое последнее действие:

<i>Sor-sa pă Negru cǎ-l aducea,</i>	Сестра Гнедого приводила,
<i>Lu-Doncilă-m mîni-l da.</i>	Дончилă его отдавала.

Две недели спустя Окюз воспроизвел все этапы; соблюдена эпическая обрядность — повторено то, что заключалось в наказе Дончилă:

<i>Iar sorî-sa ci făcea?</i>	А сестра его что делала?
<i>Cheia-m mîna ea lua</i>	Ключ в руку взяла
<i>Și la graj' ea mi-ț mergea,</i>	И к конюшне пошла,
<i>Ușa, mări, cî discuea</i>	Дверь. мэри, отворила
<i>Și-mi scoasi pă Negru-afară:</i>	И вывела Гнедого на улицу:
<i>Pă Negru zbîrlitu,</i>	Гнедого взьерошенного,
<i>Cari fugi cu anu</i>	Который скачет год
<i>Și hodinești cu ciasu:</i>	И отдыхает час.
<i>«Ala-ț scapî ția capu».</i>	«Тот тебя выручит».
<i>Pă Negru l-aducea.</i>	Гнедого привела.

(стр. 28—29, сн.)

Наблюдается несовпадение эпических «общих мест», входящих в состав песни. В гротескном описании врага — частичное синонимическое варьирование, весьма характерное для данной песни⁷⁰. Описание дважды встречается в тексте, и оба раза при исполнении песни спустя две недели дано в новом виде.

⁷⁰ См. об. этом: В. М. Г а ц а к. Восточнороманский героический эпос, стр. 96.

Первые записи

Mînilî, ca putineiu, Руки, как маслобойка,
Deștili — tînjălîli. Пальцы — оглобли.

(стр. 24 и 26)

Последняя запись

Mînilî, ca putinîli, Руки, как бочонки,
Deștili — cîrjîli. Пальцы — костыли.

(стр. 24, сн., стр. 26, сн.)

Замены, синонимичные по своему художественному смыслу, есть и в другом «общем месте» — перечислении угощения, которое требует насильник. В то же время в последней записи это перечисление менее полное, чем в первых (пропущен стих о хлебе).

Первые записи

La mîncari-o gonitoari На угощение — телку
Ș-un cuptor di pîini, И печь хлеба,
Ș-o buti di gin, И бочищу вина,
Ș-um butoi de rachiu. И бочку водки.

(стр. 25 и 26—27)

Последняя запись

La mîncari — o gonitoari, На угощение — телку,
Di-o buti, mări, de gin, Да бочищу, мэри, вина,
Di-o burdagă di rachiu. Да бурдагу водки.

(стр. 25, сн., стр. 26—27, сн.)

Любопытное различие прослеживается и при введении прямой речи. Налицо иная интонация, бо́льшая эмоциональность — тоже немаловажное проявление различий между текстами, петыми в разное время, в различных «творческих состояниях»⁷¹.

Первые записи

Din guriță ce-mi zicea? Что он промолвил устами?

(стр. 3, ст. 19)

Cu Roșu că mi-ș vorghea. С Рыжим он говорил.

(стр. 8, ст. 156)

Ср., соответственно, в последней записи — тоже традиционные выражения, но совсем другого звучания:

Iacrimili-l podidia. Слезами залился
Șî la mă-sa că-m striga. И матери своей закричал.

(стр. 3, сн.)

Șî la dînsu că striga. И ему закричал.

(стр. 8, сн.).

⁷¹ Г. Керемидчиев. Народният певец дядо Вичо Бончев, стр. 26.

В тексте первых записей «Дончилэ» от П. Окюза был один явный пропуск. Большой богатырь просил сестру приготовить ему купание, которое исцелит его. А затем сразу шла просьба принести буздуган и привести коня. Между этими двумя просьбами была вставка, изложенная в прозе: «Его сестра приготовила ему купание; и после того, как искупался, он сказал своей сестре». Пропущенную сцену — купание и исцеление — Окюз не восстановил и во время последнего исполнения. Правда, он вставил два связующих стиха, но они лишь заменили пояснение в прозе, так как необходимые детали Окюз не воспроизвел:

Iar Doncila ci-mi zicea,	А Дончилэ что сказал,
Daşă bai cî făcea?	Когда искупался?

(стр. 27, сн.)

Добавим, что во время последнего исполнения Окюз пропустил в первой части песни существенные стихи о долгой болезни Дончилэ (в первой записи они есть). Иначе говоря, новое изложение, будучи во многих моментах более исправным и полным, имеет и свои изъяны.

Все виды разночтений, устанавливаемых в песне о Дончилэ, есть и в песне о Корбе. В позднейшей записи не совпадают с прежними восемьдесят строк (всего в песне около 200 стихов). И здесь видна тенденция к дополнению некоторых частей повествования. В начале песни говорится о страданиях гайдука Корби в темнице. Корба жалуется, что за долгое пребывание в темнице волосы у него отросли до пят, а борода — до пояса. Первые записи от Окюза дают эти две детали, но вообще в песне их бывает больше. Видимо, были они известны и Окюзу. В тексте, который записан от него через две недели после первого, детали умножены. См. новые стихи:

Genili <bat> umirili—	Ресницы <стали> до плеч —
Le ridic cu cîrjili,	Поднимаю их костылями,
Ca sî-n văd potecili.	Чтобы видеть дорожки.

(стр. 3, сн.)

Не совпадает дословно типическое место — иносказание «колневеста» (т. е. «казнь-свадьба»), но смысл его во многом остается тем же (из позднейшей записи приводим и стихи о месте казни, пропущенные во время первых исполнений).

З а п и с и п е р в о г о д н я

Din topor îi toporîi	Топором вытесан <кол>
Şi dim bardă bărduită,	И топориком выструган,
La tulchină e pîrlită	У основания победен.
Şi la vîrf îi ascuţita.	И наверху заострен.

(стр. 5, ст. 76—79)

П о з д н е й ш а я з а п и с ь

Cioplită di doi mocani,	Вытесан двумя моканами,
La vîrf, mări-i ascu- țită,	Наверху, мэри, заострен,
La tulpină e pîrlită.	У основания обожжен.

.....

Dilătura țîrgului,	На краю базара,
Di rîsu boierilor,	На смех боерам,
Bătai di joc cucoanelor.	На издевки барыням.

(стр. 5, сн.)

Во второй части песни варьирование текста, в основном синонимичного первому, но конкретными словами часто не совпадающего с ним, — захватило большие поэтические отрезки. Например, новые стихи имеем на месте прежних, начиная со 150 до 171 (Корбя на глазах у господаря садится на своего коня и грозит Штефану мезтью) и со 174 по 184 (Корбя перелетает на коне через крепостную стену).

Итак, через две недели конкретное словесное оформление песни, трижды повторенное в первый день записи, уже не сохранялось полностью в памяти исполнителя. Но не был забыт общий ход повествования, многие исходные образы, словосочетания и целые стихи. Больше того: отдельные детали, которые певец в первый день запамätовал, теперь возвращены им в эпическое повествование. Происходит своеобразное восстановление песенного изложения. Аналогичный процесс прослеживается и в текстах от других певцов, с которыми Диакону встречался через две недели после первых записей.

Интересный текстологический эксперимент осуществляется с начала 50-х годов в бухарестском Институте этнографии и фольклора известным собирателем и исследователем эпической поэзии Ал. И. Амзулеску. Речь идет о систематической, периодически повторяемой записи на магнитофон репертуара большого числа лаутаров, исполняющих эпические песни. На основе фиксаций различных лет готовится специальное сопоставительное издание, которое «может обеспечить самые верные конкретные наблюдения и методические констатации, касающиеся своеобразного процесса вариации эпической песни»⁷². Ознакомление с уже имеющимися материалами во время пребывания в бухарестском институте в 1966, 1968 и 1970 гг. убеждает в их ценности.

Один из певцов, с которым велась такая работа, — Михай Константин (прозванный Лаке Гэзару), лаутар-скрипач из с. Деса

⁷² Ал. И. Амзулеску. Cîntecul epic în «Colecția națională de folclor». — «Revista de etnografie și folclor» (далее: REF). București, 1969, N 3, p. 189.

(Олтения). М. Константин (1912—1970) великолепно исполнял около сорока эпических произведений; большинство из них, по свидетельству певца, было усвоено им в возрасте от пятнадцати до двадцати лет. На свадьбах и различных праздниках песни М. Константина постоянно находили слушателей. «В каждом месте, где я бывал, требуют старинных песен», — рассказывал М. Константин ⁷³.

В феврале 1951 г. был впервые записан весь репертуар М. Константина, а в 1956 г. часть его героических песен («Йован Йоргован», «Баду-корчмарь», «Миу-гайдук») — тексты и расшифровки мелодий — была помещена в сборнике Ал. И. Амзулеску и Г. Чобану «Старые песни о витязях» ⁷⁴. В феврале 1961 г. осуществлено повторное фиксирование репертуара М. Константина.

Проследим эволюцию текстов М. Константина за десять лет на примере героической песни «Йован Йоргован». В нашем распоряжении — фонограммы от 22 февраля 1951 г. ⁷⁵ и 13 февраля 1961 г. и их сопоставительная расшифровка, выполненная весьма тщательно Ал. И. Амзулеску ⁷⁶. Эти материалы любезно предоставлены нам румынским исследователем и с его разрешения используются в данной работе.

Прежде всего — несколько общих замечаний. Спустя десять лет эффективнее стали части текста, исполняемые пением. Другое, как обычно, произносились напевным речитативом, но его доля уменьшилась с 70 стихов в 1951 г. до 43 в 1961 г. Несколько возросло — с 18 до 21 — число стихов, произносимых дважды. Песня предваряется тем же музыкальным вступлением, что и раньше; прежней осталась и основная мелодия. Законченные поэтические части разделяются музыкальной паузой. В новом тексте девять пауз; столько же было их в 1951 г. Но содержание отдельных поэтических частей во многом стало иным.

Полный перечень стихов нового варианта, приводимый далее для наглядности, позволяет увидеть, какие стихи варианта 1951 г. сохранились (цифры обозначают их порядковый номер в прежнем тексте) и где они стоят в тексте 1961 г.; как распределяются измененные стихи и те, которых прошлый раз не было (условно они обозначены как новые). Перечень составлен на основе сравнительных расшифровок Амзулеску и контрольного прослушивания обеих записей:

⁷³ REF, 1962, N 1—2, p. 156. «Старинные песни» — народное название эпических произведений разных жанров.

⁷⁴ Ср. переводы и воспроизведение нотных записей в кн.: В. М. Гацак, Восточнороманский героический эпос.

⁷⁵ См. там же (стр. 225—230 и 417—424) перевод варианта 1951 г. и нотную запись с полным текстом.

⁷⁶ В архиве Ин-та этнографии и фольклора (г. Бухарест) запись 1951 г. — mg. 25-а, запись 1961 г. — mg. 1804-а.

1—5 (т. е. ст. 1—5 остались без изменений и стоят на прежнем месте — в начале песни), 27—30 (т. е. за пятым теперь идут стихи, которые прежде были 27, 28 и т. д.), 32, 33 измененный, 8—12, 13 изм., 14—18, 19 изм., 20—21, 23, 22 изм., 24 изм., два новых, 32—37, восклицание «Verde viorea!» («*Лист*» зеленый фиалки!), 26, 38—45, 46 изм., три новых, 47—49, один новый, 52, два новых и восклицание (то же, что после 37), 65 изм., 66—67, 117, 9—13, 65 изм., 56—59, 60 изм., 61, 60 изм., 62—66, 68—69, три новых (вариант вставленных после 52), 70 изм., 71, один новый, 74, 75 изм., 76—77, восклицание (то же, что после 37), один новый, 78 изм., 79 изм., 80, 74, 81—87, 88 изм., восклицание «Verde micșonea!» («*Лист*» зеленый фиалки!), 89—91, снова 89, два новых, 94 изм., 89, 97, 98 изм., один новый, 95, 102—103, 104 изм., 108—111, 112 изм., 143 изм., 144, один новый, 154 изм., один новый, 113—114 изм., 115—118, 119 изм., 120—122, 123 изм., новая редакция 123, 125—126, 127 изм., 128—131, 132 изм. 133 изм., 134, 136—140, один новый, 78, 141 изм., восклицание (то же, что после 37), один новый, 143—150, 151 изм., 155 изм., 156, 157—159 изм., 161 изм., 160, один новый, 162—166, 168, 169 изм., 170—178, 179 изм., 180—182, 182 изм., 183—184, 185 изм., 187 изм., 188—189, один новый, опять 189, три новых, 156 изм., 194—195, 196 изм., 197—200, восклицание «Hof, Verde de-o grenată!» («Ой, *Лист*» зеленый граната!), 203—207, 140, один новый, 208 изм., 210—212.

Приведенный список позволяет уловить, что в изложении налицо весьма существенные различия. Однако нам необходимо проследить, в чем конкретно выражаются несовпадения. Для этого остановимся на каждом из звеньев повествования, отмечая масштабы и существо различий между текстами 1951 и 1961 гг.

Начало песни «Йован Йоргован» — описание непогоды — в обеих записях от М. Константина совпадает:

Verde de-o mălură!	«Злак» зеленый в головне!
Pe-ăl vîrf de mǎgûră	На вершине кургана
De trei zile-m' cură	Третий день льет дождь,
Ploaie și cu bură	Дождит и моросит
Și nu să răzbună (2).	И «небо» не проясняется (2 р).

Дальше в песне изображен богатырь Йоргован и говорится о выезде его на поиски страшного змея. В тексте 1951 г. после приведенного вступления шло краткое уведомление (ст. 6—7): «Вчера проснулся, // Будто проклятый <кем-то>» и давалось имя героя, его характеристика («Йован Йоргован // Сын мокана...» и т. д.). В варианте 1961 г. — отход от такого порядка. Сразу после вступления называется день недели и дается описание охотничьего выезда богатыря. Иначе говоря, повествование начинается не с «паспорта» Йоргована, а с его действий. Имя героя узнаем позднее — исполнитель на этот раз словно заинтриговывает слушателя.

Joi de dimineață	В четверг поутру
Pe roo, pe ceață,	При росе, при тумане,
Cu ceața-n spinare,	Спина в тумане,
Cu roua-n picioare,	Ноги в росе,
Cu vizla nainte	Перед ним собака
Mul'merge de frunte.	Бежит впереди.

В тексте 1951 г. такие стихи тоже были, но давались позднее (после представления героя слушателям). Причем они имели продолжение: описывались гончие, соколята и особенно подробно — конь богатыря. Все описание охотничьего выезда содержало около двадцати стихов и воспроизводило одно из устойчивых, типических мест героических песен о Йоргу Йорговане. В варианте 1961 г. это устойчивое описание оказывается разделенным на части (первую из них мы только что привели).

Но М. Константин не всегда расчленяет единые сложившиеся тирады. Вслед за приведенными стихами, описывающими выезд героя, в записи 1961 г. называется, наконец, его имя и даются обычные строки его эпического «паспорта». Причем, как и в тексте 1951 г., сразу за «паспортом» Йоргована идет описание змея. Весь отрывок без больших разночтений повторяет строки 8—24 варианта 1951 г. Как и прежде, он исполнен пением.

Iovan	Йован
Iorgovan,	Йоргован,
Fecior de mocan	Сын Мокана ⁷⁷
Și de moșilcan	И моцылкана ⁷⁸
Și de molivdău	И великана —
Fost-ai viteaz rău,	Неуемный был витязь,
Bată-l Dumnezeu! (2)	Побей его бог! (2 p).
Iel c-a auzîti:	Встал он потому, что прослышал:
Munte ocolit,	Обвита гора
Șarpe 'ncolăcit.	Свернувшимся змеем.
De-o hală de șarpe (2)	Чудище — змей (2 p).
Scoate cap la țară	В страну потянувшись,
De-ș' ia o vâcșoară,	Коровенку хватает.
Iar o vacă grasă	Сытую корову
Și-o fată frumoasă, (2)	И красивую девушку (2 p).
(C)î, nene 'nvîinează-ntr-ovară'	Ведь он, брат, охотится лето,
'ncinează-ntr-o seară,	Пожирает за вечер,
Luțul de mirare!	Дивное дело!

В отмеченных трех случаях стихи произносятся по два раза, в отличие от текста 1951 г., где повторялась только последняя строка («Дивное дело!»).

⁷⁷ Мокан — горец-пастух.

⁷⁸ Моцылкан — горный пастух.

В двустииши «Ведь он, брат, охотится лето, //Пожирает за вечер» в 1951 г. порядок строк был обратным.

За приведенным отрывком в тексте 1961 г. появляются строки, которых прежде совсем не было. Они касаются действий Йоргована:

Iel că-ntuneca	Он затемно <нодьялся>
Și mi-și mînesa.	И спозаранку встал.

Понадобились они затем, чтобы от змея вернуться к Йорговану и ввести вторую часть описания его охотничьего выезда, ранее опущенную: о гончих и соколах. При этом лэутару приходится повторить и две предыдущие строки описания (уже звучавшие в тексте 1961 г.):

Cu vizla nainte	Перед ним собака
Mul' mergea de frunte,	Бежит впереди,
Ogarii-n provaz,	На поводе гончие,
Merge de mirazî,	Едет — удивляет,
Șoimeii pe mînă,	На руке — соколята,
Merge de minune! (2)	Едет — поражает! (2 р.)

На этом месте в записи 1961 г. вновь прерывается стабильное описание, составляющее в тексте 1951 г. (и в других вариантах песни) одну слитную, единую тираду. М. Константин восклицает:

Verde viorea!	<Лист> зеленый фиалки!
Iel că mi-ș pleca.	Он отъезжал.

Конечно, обращение к зеленому листу служит лишь для того, чтобы подключить вторую строку, вновь говорящую об отправлении Йоргована в поездку. (В 1951 г. данная строка была 26-й, т. е. находилась гораздо ближе к началу.) Это не первое и не последнее дополнительное введение стиха с глаголом. В 1961 г. М. Константин явно стремился сделать повествование динамичнее. По-видимому, сказывались постоянные встречи с аудиторией, начинающей уже терять интерес к многострочным описательным тирадам.

Только теперь произносятся, наконец, завершающие стихи об Йорговане и его охотничьем выезде — описание богатырского коня (38—46 строки варианта 1951 г.):

Călușelu lui,	Его конек —
Puiu leului;	Детеныш льва;
Șeulița lui,	Его седлышко —
Țasta zmeului;	Череп змеинный,
Frîulețu lui,	Уздечка его —
Doi balăurei	Змееныша два:
De gură-ncleștați	Сцепились зубами,
De coade-nodați,	Связаны хвостами,
După obîlcă dați.	Брошены на луку.

Но и в данном случае описание коня прозвучало в 1961 г. еще не полностью. Последовал очередной перерыв в изложении общего места. И опять-таки с восклицанием о зеленом листе вклинивались слова о действиях и состоянии Йоргована; на этот раз — строки, которых раньше не было:

Verde viorea!	«Лист» зеленый фиалки!
Iel că mi-ș mergea.	Он ехал
Ș-apăi să gîndea.	И думал.

Вновь возвращаясь к описанию коня и его снаряжения, М. Константин, наконец, добавляет последние традиционные детали (стр. строки 47—49 текста 1951 г.). Причем все три оставшихся стиха произнесены речитативом (в 1951 г. они пелись):

Chingulița lui,	Подпруга его
Doo năpîrcele	Две гадюки,
‘Mpletite de ielî...	Сплетенные им...

В 1951 г. третья строка повторялась; в новом варианте она произнесена один раз.

Следующий этап повествования — разговор Йована Йоргована с рекой Черной. В тексте 1951 г. переход был простой — говорилось, что после трех дней пути Йован Йоргован добрался до Черны: «Ехал три дня... //А когда доехал...// Обратился к Черне» (последняя строка предварялась восклицанием: «Маргаритки зеленый листок!»).

В 1961 г. произошло любопытное изменение. О длительности пути уже не говорится (ср.: «Iel, frate’m suia» — «Он, брат, ехал вверх»). Появляются стихи, которых не было в 1951 г. Они говорят об опасности пути и несомненно принадлежат эпической традиции, но чаще встречаются в другой песне об Йорговане — «Йоргован и дикая дева из-под камня». Вводя их в 1961 г., М. Константин сообщал своему изложению дополнительную напряженность, чему, кстати, способствует повторение строки об опасности:

Mulț’ voini’ s-au dusî,	Много войников ушло,
Pe țoț’ i-au răpusî (2).	Много там полегло (2 р.)

Часть текста, воспроизводящая диалог Йоргована с Черной, не вполне логична. Обычно Йоргован первым обращается к реке и просит «брод осушить». Так происходит в тексте 1951 г. Но через десять лет этот естественный порядок оказался нарушенным. Обращение Йоргована предварено речью самой Черны. Но повода для первого обращения у Черны нет. Поэтому оно как бы беспредметно: не содержит ни вопроса, ни просьбы. По существу в первом обращении Черны лишь повторена в форме вокатива характеристика Йоргована, — почти та самая, которая в 1951 г. шла в песне сразу за вступлением (ст. 9—13). В 1961 г. она уже тоже

звучала раньше — после первой части описания выезда героя.

Cerna să-i spunea:	Черна ему говорила:
«Iovane, Iovane,	«Йован, Йован,
Frate Iorgovane,	Брат Йоргован,
Și zău, moțilcane	Ты, ей-богу, моцылкан,
Ficior de mocanî...	Сын мокана», — и т. д.

Видно, певец ошибся, произнеся сначала первые слова ответа Черны и нашел выход в том, чтобы воспроизвести в ее речи эпическую характеристику героя. Но не следует думать, будто форма вокатива впервые была придана этой характеристике в ходе исполнения 1961 г. Дело в том, что в виде обращения она звучала и в 1951 г., только не в речи Черны, а дальше, в партии сестры богатыря (ст. 115—122). В данном случае инициатива певца состояла в том, что он применил ее и в речи Черны.

Дальше следует просьба Йоргована «осушить брод» и ответ Черны (Йоргован должен заселить рыбой ее пустующие воды). Это обычный диалог. Текстуально он в основном одинаков в вариантах 1951 и 1961 гг. Йоргован просит осушить брод, а Черны ставит условие: пусть Йоргу Йоргован добудет стерлядь и севрюгу и пустит в ее пустующие воды. Разница в том, что в ответе Черны появляется вставка. Но она не расчленяет привычную стабильную тираду, как в случае с описанием охотничьего выезда, а лишь дополняет ее. Происходит это следующим образом. Начальные строки ответа Черны («Йован, Йован // Брат Йоргован, // Очень ты смелый // Со мной говорить!») обрели в 1961 г. продолжение:

Cît' voinî's-au dus,	Сколько войнников ушло,
Pe toți' i-am răpusî.	Все погублены мною.

Усиливается, таким образом, мысль об отваге и смелости героя. Вставка играет примерно ту же смысловую роль, что и дополнение, упомянутое ранее: Йоргован добрался в такие края, где погибло много богатырей («Много войнников ушло, // Все там погублены»). В сущности перед нами те же стихи (повые у М. Константина, но существующие в других песнях), только во втором глагол — в первом лице, так как произносит их Черна. В обоих случаях надо видеть не только сознательное, но и последовательно осуществляемое дополнение исполняемого текста.

В дальнейшем на протяжении двадцати с лишним строк в варианте 1961 г. гораздо меньше отличий от варианта 1951 г. Йоргован приносит рыбу, опускает в Черну, переезжает на другой берег, затем выбирает, испытывает ударом о гору и перековывает палаш. Перестановки незначительны. Дополнения сводятся в основном к двум новым восклицаниям «<Лист> зеленый фиалки!», после 77 и 88 стихов. Этой орнаментальной деталью в обоих случаях отмечается начало нового действия Йоргована (когда он отправ-

ляется выполнять поручение Черны, а затем идет испытывать палаш).

Еще одно разночтение иллюстрирует не частое в тексте 1961 г. варьирование прежних стихов. В записи 1951 г. имеется двустишие об испытании перекованного палаша:

Paloș reteza,	«Теперь» Палаш «все» рассекал,
Muntele-l tăia.	Гору рубил.

В 1961 г. в первой строке слово «палаш» заменено словом «гора», а вторая строка заменена новой:

Munte reteza,	Гору «палаш» рассекал,
Coraj că-mi avea.	Это придало смелости.

В результате экономнее охарактеризована сила палаша и дано почувствовать, что Йоргован готов к поединку.

Заметное отступление от старого текста — в сцене ожидания змея. В обоих случаях даются стабильные строки о долгом ожидании Йоргованом змея. В тексте 1951 г. дальше неожиданно говорилось, что к Йовану подходит его сестра и начинает с ним говорить. В варианте 1961 г. М. Константин это место сохранил, но передвинул его дальше. В новом варианте сразу за стихами о долгом ожидании богатырем змея объясняется, что в это время делает змей. Тем самым делается попытка внести в повествование большую последовательность и ясность. Пояснительные стихи введены следующим образом. Раньше за словами о долгом ожидании богатыря шла строка, не имевшая видимой связи ни с предыдущими, ни с последующими: «Чтобы Йована извести» («Pe Iovan să-l sесе»). Можно было только догадываться, что имеется в виду замысел змея. В тексте 1961 г. имя героя убрано из этой строки, а действие, ею обозначаемое, оказывается направленным против змея. Получается понятнее: Йован ждет много дней, «чтобы змея извести» («Pe țagre să-l sесе»). И тут же ставится вопрос, какого не было в данном месте текста 1951 г.: «А что делал змей?» Дается и ответ, использующий стихи, которые в тексте 1951 г. звучали гораздо дальше.

Foamea că-l răzbea	Голод его донимал,
Coraj că n-avea.	Но смелости не было (новая строка.— В. Г.)
Afar' că ieșă,	Выбрался <из норы>,
Acolo că sta.	Но там же остался.

Все последующее изложение (победа над змеем, обращение Йоргована в камень) в обоих вариантах песен развивается одинаково и текстуально совпадает, за исключением немногих слов и единичных строк.

В целом можно заключить, что отличие текста 1961 г. от текста 1951 г. у румынского исполнителя эпоса М. Константина больше сказывается в первой половине песни «Йован Йоргован»; оно чаще выражается в композиционных изменениях, в перемещении строк эпического повествования, реже — в варьировании, добавлении традиционных стихов и совсем редко — в создании новых. Возможно, в этом одна из особенностей исполнения восточнопороманского эпоса на современном этапе.

Собиратели эпоса не раз приводили примеры того, что певец утверждает, будто передал песню точно, а на самом деле его текст расходится с текстом учителя или его собственным, пропетым ранее. Усматривалось противоречие, несоответствие между заявлениями или намерением сказителя и действительным исполнением. Но оказывается — еще предстоит решить, кто при этом был более прав: исполнитель или фольклорист, обнаруживший противоречие. Если критерием верности воспроизведения считать текстуальное, дословное следование за предыдущим исполнением, то «отход» установить не сложно. Конечно, при условии, что передача еще творческая, а не механическая. Но только едва ли такой критерий, связанный с литературно-письменными представлениями, вообще приемлем при изучении эпоса. И мало сказать, что эпический певец не хранит в памяти во всем готового и оформленного текста — это более или менее ясно. Но очень часто то, что записывается при каждом исполнении, — это и не варианты одного текста, а конкретные воплощения более широкого поэтического запаса. И здесь, нам кажется, принципиальная суть вопроса. (Конечно, имеются многие примеры, когда певец действительно лишь слегка варьирует один и тот же текст — но не есть ли это все же свидетельство затухания, ослабления творческого процесса в широком смысле слова?) Примеры активной, нестесненной передачи народных поэм (особенно былии), приведенные в статье, показывают, что *певец* прежде всего — хранитель *эпического знания*. Этому обозначению (ср. выражение «былинное знание» в трудах А. М. Астаховой) следует придать терминологический смысл.

Именно знание поэмы (более широкое, чем знание одного строго оформленного текста ее) находит проявление в том, что у певца не одна повествовательная возможность, а «пучок» таких возможностей. Мы видели, как, оставаясь в пределах эпического знания, исполнитель былины выбирает один из альтернативных ходов, добавляет или убавляет художественные детали, производит перестановку их, воплощает изложение в иные слова, — соблюдая художественную синонимичность, и т. д. Записи болгарского и восточнопороманского эпоса тоже показывают, что эпическое знание шире, чем текст любого отдельного исполнения, и никогда в нем не исчерпывается.

По в то же время каждый текст былины вбирает в себя и готовую, лексически устойчивую часть изложения. У румынских певцов это особенно заметно. При исполнениях, разделенных небольшой паузой, у них даже происходит стабилизация почти всего текста. А в записях, разделенных более значительным промежутком времени, на первый план выступают композиционные различия, перемещения готовых стихов (хотя синонимические вариации, дополнения, пропуски тоже имеются). Бóльшая доля дословно повторяемых стихов объясняется не только спецификой восточнороманского эпоса как такового, с его относительно кратким объемом и стихом, но и особенностями обследованного (но не единственного) типа исполнительства на современной его стадии. Это сельские профессионалы, музыканты-лэутары. В процессе многократного исполнения, частично уже лишенного творческих элементов, которые были у певцов 30-х годов, стих чаще обретает у них затвердевшую, не изменяемую форму. Надо только помнить, что другим проявлением профессионализма, в ином его состоянии, могут быть весьма свободные импровизации, причем не только на традиционный сюжет, но и на «вольную тему» (пример подобной импровизации у сербских гусяров — «посвящение профессору университета Мильману Парри», спетое 20.IX 1933 г. Милованом Войичичем с применением «формул» и «формульных выражений») По это уже особая тема.

ВАРЬИРОВАНИЕ КОБЗАРЕМ М. КРАВЧЕНКО ДУМЫ «БЕДНАЯ ВДОВА И ТРИ СЫНА»

Б. П. КИРДАН

Кобзарь Михаил Степанович Кравченко (1858—1917) родился и прожил всю жизнь в с. Большие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губ. На пятнадцатом году он ослеп, спустя два года стал учиться играть на бандуре и петь у кобзаря С. Яшного, а затем почти девять месяцев учился у знаменитого кобзаря Ф. Гриценко-Холодного.

От Кравченко было записано две думы его собственного сочинения: «О сорочинских событиях 1905 г.» и «Черное воскресенье в Сорочинцах» (сам автор был непосредственным участником этого события) и шесть традиционных дум: «Невольники», «Плач невольников», «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи», «Маруся Богуславка», «Смерть трех братьев у реки Самары», «Бедная вдова и три сына»¹.

Некоторые из этих дум записаны от него по два раза, а дума «Бедная вдова и три сына» — трижды: в 1902 г. А. Сластеном (Сласт., 324—330), в 1904 г. — В. Шевченко² и в 1908 г. — Ф. Колессой с помощью фонографа (Колесса, 277—282).

Кравченко — один из тех кобзарей, которые не пассивно исполняли думы, а постоянно варьировали их, стремились добиться максимальной выразительности.

В этой статье мы сопоставим три записи семейно-бытовой думы «Бедная вдова и три сына»³. Дума эта — одна из наиболее популярных в XIX — начале XX в. Она входила в репертуар почти всех кобзарей и лириков. Известно более сорока опубликованных вариантов. Значительное количество текстов находится в архивах⁴. Важное место дума «Бедная вдова и три сына» занимала и в репертуаре Кравченко.

¹ Подробнее о М. Кравченко см.: А. Г. Сластенов. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. — «Киевская старина», 1902, май, стр. 303—331; Ф. Колесса, стр. 101—102; Ф. И. Лавров. Кобзар Михайло Кравченко. — «Народна творчість та етнографія», 1958, № 2, стр. 20—29.

² ИИФЭ, ф. 8-К2, д. 57, л. 63—67.

³ О варьировании Кравченко исторической думы «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи» по записям 1902 и 1908 гг. см.: Б. П. Кирдан. Украинские народные думы (XV — начало XVII в.). М., 1962, стр. 172—180.

⁴ Дума «Бедная вдова и три сына», а также песни на эту тему рассмотрены в кн.: Б. П. Кирдан. Украинский народный эпос. М., 1965, стр. 158—206.

Содержание думы «Бедная вдова и три сына» сводится к следующему. Бедная вдова растит трех сыновей. Она испытывает большие трудности и лишения, однако своих детей не отдает в наймы. Мать просит бога, чтобы он помог ей вырастить сыновей, научить их уму-разуму и женить. Дети выросли и женились. Однако под старость бедная мать не обрела покоя: сыновья выгоняют ее из дому. Они мотивируют свой поступок тем, что мать неспособна работать, что она будет пугать их жен и обижать детей и, наконец, что им будет стыдно перед богатыми гостями бедно одетой матери. Мать пытается уговорить детей, но тщетно — они выталкивают ее на улицу и сосед (или чуж-чужанин) дает их матери приют.

За свой поступок дети вдовы наказаны: у них не родит хлеб, сгорают постройки и т. п. (несчастья варьируются), от них отворачиваются все, даже гости.

Сыновья решают забрать мать домой. Окончание думы имеет несколько вариантов. Наиболее распространенные из них: мать простила детей и вернулась домой, после чего в их дом пришло и благополучие; мать простила детей, но домой не вернулась — умерла у чужих людей.

Кравченко эту думу исполнял довольно часто и хорошо ее знал. Сравнение трех записей думы, сделанных от Кравченко в 1902, 1904 и 1908 гг., убеждает, что он сохранял содержание думы и последовательность изложения событий, варьируя лишь отдельные эпизоды повествования. При этом изменения, которые кобзарь вносил в исполняемое произведение, нельзя объяснить тем, что он что-то забыл, пропустил, сбился и т. п. Налицо творческий подход к думе, желание усовершенствовать произведение, внести новые черты в характеристику образов.

Пронялюстрируем это путем сравнения отдельных частей думы. Для того, чтобы различия в вариантах сделать более наглядными, в основу сопоставительного анализа положен вариант 1902 г. В статье отмечаются лишь значительные разночтения. Это позволяет отчетливее показать творческие искания кобзаря, не перегружая работу примерами изменений, не имеющих существенного значения.

Обратимся непосредственно к тексту.

Начало думы в записи 1902 г.:

Ой у святую неділеньку,
Рапо-нораненьку,
Ой не у бору сосна зашуміла,
Не сивая зозуля кувала,
⁵ Не дрібна пташка щебетала,—
То бідна удова у своєму домі
З своїми дітьми розмовляла;
Вона ж ручками-пучками
Хліб-сіль одробляла,

- ¹⁰ Да все синнів годувала
 Да у найми не пускала,
 На поталу не давала,
 І все бога-творця прохала:
 «Поможи мені, боже,
¹⁵ Синнів погодувати,
 До розуму подоводити
 І дома постройти
 І їх подружити!..»
 То скоро бідная удова
²⁰ Їх возростила
 І грамоти поучила,
 До розуму подоводила,
 Дома постройла
 І їх подружила.

(Сласт., 324—325)

В 1904 г. Кравченко стих «Ой не у бору сосна зашуміла» поместил на пятом месте, а не на третьем, как было раньше. После двенадцатого стиха вставил строку «І на стіраніє ручок не подавала» и в то же время опустил двадцать вторую — «До розуму подоводила». Кроме того, вместо стиха «І все бога-творця прохала» он произнес: «Ой то все всевишнього господа-творця прохала», а также заменил эпитет, характеризующий кукушку («сиза зозуля» вместо «сивая»).

При записи думы в 1908 г. кобзарь в основном повторил текст 1904 г., хотя в отдельных случаях и вернулся к варианту 1902 г. (эпитет «сива зозуля», а не «сиза», как было в 1904 г., восстановлен стих «До розуму подоводила»). Кроме того, в новом варианте думы шестой и седьмой стихи получили следующее звучание:

Як та бідна удова
 А в своєму домові гомоніла.

(Колесса, 277)

В записях 1902 и 1904 гг. говорилось, что вдова детей «на поталу не подавала» (ст. 12). В 1908 г. кобзарь повторил этот стих дважды, по-видимому, он хотел еще сильнее подчеркнуть мужество матери⁵. Эта, на первый взгляд, незначительная деталь усилила контраст между поведением вдовы и ее детей. Повторив стих «чужим людям на поталу не подавала», Кравченко не произнес рядом стоящей строки «І на стіраніє ручок не подавала», которой, кстати, не было и в тексте 1902 г.

⁵ В 1908 г. Кравченко использовал повторы отдельных стихов и при исполнении думы «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи» (Б. П. К и р д а н. Украинские народные думы, стр. 175—176).

Следующий эпизод думы — сыновья выгоняют мать из дому — кобзарь подверг более существенным изменениям. В варианте, записанном от Кравченко в 1902 г., этот эпизод изображен так:

- ²⁵ Стали ті сини удовиченьки
Жити-проживати,
Стали вони у себе
Разную монету мати,
Стали собі молодих княгинь заручати,
³⁰ Стали вони свою матір,
Нещасну удовицю, з подвір'я зсилати:
«Ой іди ти, іди,
Наша мати старая,
Преч із нашого багатого двору,
³⁵ Бо ти нам невдобна,
Діла робити неспособна;
Годі тебе, наша мати старая,
Штити-поважати,
Своїх жеп страхати,
⁴⁰ Малих дітей обіжати,
Іди ти, іди, наша мати старая,
Преч із нашого багатого двору —
Будуть до нас
Гості-панове наїжджати,
⁴⁵ Будуть у нас пити-гуляти —
Тут тобі, наша мати,
Спокою не буде».

(Сласт., 325—326)

В записи 1904 г.:

Як стали сини жити-проживати,
Стали в себе разні монетки мати,
Стали молодих княгинь до себе заручати,
Стали бідну удову
З свого подвір'я зси... зсилати:
«Ой та іди ж ти, вдово старая,
Куди-небудь проживати,
Бо будуть до нас гості-панове заїжджати,
Будуть пити-гуляти,
То тут тобі спокою не... не буде».

(ИИФЭ, ф. 8-К2, л. 57, л. 63)

Таким образом, в 1904 г. Кравченко опустил целых девять стихов, в которых содержалась первая причина изгнания матери. Он указал лишь вторую причину: приедут богатые гости, они будут пить-гулять и не давать матери покоя. В последних словах как будто даже звучит мнимая забота детей о матери.

Встречаются и более частные отличия сопоставляемых вариантов: вместо «стали вони свою матір, нещасну удовицю...» в тексте 1904 г.: «стали бідну удову». Кравченко изменил и начало обращения братьев к матери. В нем, как и в «авторском тексте», выражение «наша мати старая» заменено на «вдова старая». Стих «Преч із нашого багатого двору» заменен на менее удачный: «Куди-небудь прожити».

Текст думы, записанный от Кравченко в 1908 г., показывает, что последняя редакция (1904 г.) почти полностью удовлетворила кобзаря (Колесса, 278).

Мать просит детей оставить ее дома, но они неумолимы. Сыновья вновь говорят матери о богатых гостях. В отличие от первого обращения дети перечисляют богатые одежды гостей и заявляют, что им будет стыдно бедно одетой матери:

- Іди ти, іди, наша мати старая,
Преч із нашого багатого двору —
⁶⁰ Будуть у нас гості найждати
У синіх каптанах,
У китаєвих штанях,
А ти будеш проміждо нас ходити
Рамням трусити —
⁶⁵ Нас, молодих челядинов, страмти.

(Сласт., 326)

В думе, таким образом, дважды упоминается о гостях, что нарушило стройность изложения. Впоследствии Кравченко перестроил рассматриваемую часть думы. В варианте 1904 г. описание богатой одежды гостей стоит уже после первого упоминания об их приезде, а о реакции матери и ее упреке неблагодарным детям говорится в конце всего эпизода:

«Бо будуть у синіх каптанах,
У китаєвих штанях,
А ти будеш у сірім ряжині
Між нами проходити,
Будеш нас осрамляти,
Як-то нам своїми очима на тебе о... оглянути». Ой то бідная вдова про тебе зачуває,
І словами промовляє,
І сльозами проливає.
Що мовить словами,
Обіллється дрібними сльозами:
«То я вас, сини, годувала,
Як камні глотала,
А чого тепер від вас діждала?»

(ИИФЭ, ф. 8-К2, д. 57, л. 63—64)

Такой порядок строк, сделавший повествование более логичным и последовательным, кобзарь сохранил и во время записи думы в 1908 г.

Работа Кравченко в 1902—1904 гг. над данной частью думы не ограничилась перестановкой отдельных элементов повествования. Кобзарь внес также некоторые существенные изменения в отдельные ее стихи. Так, вместо стихов:

А ти будеш проміждо пас ходити
Рáмням трусити —
⁶⁵ Нас, молодих челядинов, страмити...
(Сласт., 326)

в 1904 г. Кравченко пропел:

А ти будеш у сірім ряжині
Між нами проходжати,
Будеш нас острамляти,
Як-то нам своїми очима на тебе о... оглянути.
(ИИФЭ, ф. 8-К2, л. 57, л. 63—64)

Чем вызвано подобное изменение, трудно сказать. Ясно одно, что бытовое разговорное выражение, обозначающее бедность («рамням трусити»), было устранено из текста думы. Не исключено, что Кравченко услышал эту думу в исполнении других кобзарей и начал соответственно редактировать и свой текст («у сірім ряжині» — искажение неправильно понятого «у сірячині»). В варианте 1904 г. в речи матери отсутствуют слова:

⁵⁵ Що йти на чуже подвір'я прожнвати...
Я буду у другій кімнаті сидіти,
Ваших діток глядіти...
(Сласт., 326)

В варианте 1902 г. эти слова оставались без ответа (в песнях аналогичного содержания сын отвечает матери, что ребенок сам будет спать). В 1904 г. кобзарь опустил их и тем самым усилил художественную целостность эпического произведения.

Редакция данного отрывка, которая была зафиксирована в 1904 г., не совсем удовлетворяла Кравченко и он продолжал над ним работать. В варианте 1908 г. кобзарь вставил в думу два новых стиха и видоизменил два других:

Та будеш наших дітей оскорбляти,
Жінок зневажати,
Як-то нам на тебе своїми очима
Хоч тяжко та важко й оскорбляти.
(Колесса, 278)

Вставка эта здесь художественно оправдана. Ни в варианте 1902 г., ни в варианте 1904 г. этих слов не было. Однако в тексте, записанном в 1902 г., сыновья говорят матери, что хватит пугать жен и обижать детей (ст. 39—40). Таким образом, к 1908 г. Кравченко несколько по-иному оформил мотив, характерный для записи 1902 г., и вставил его в текст думы после описания богатой одежды гостей.

Теперь сравним эпизод ухода матери из дому.

Вариант 1902 г.:

- ⁸⁵ Пішла бідная вдова, плаче,
Стежечки ні баче, спотикається,
А сидить найменший син
Край віконечка насміхається:
«Ой дивіться, хлонці, панове-молодці,
⁹⁰ Як-то наша мати на старість,
Чи вона напивається,
Чи ума лишається —
Що попід тинами хиляється».
Обзадумав середульший син —
⁹⁵ Що мати наша ні вина не напивалась,
Ні ума не лишалась,
Ні під тином не валялась,
А вона нас годувала
І совершенних літ ожидала,
¹⁰⁰ Думала при синах до старості доживати;
Ми ж її з свого подвір'я зогнали,
І перед богом і перед людьми
Сміятися стали.

(Сласт., 327)

Здесь вопреки народной традиции младший брат изображен более жестоким, чем старшие: он еще и насмехается над изгнанной матерью. В словах же среднего брата звучит даже сочувствие к матери.

В 1904 г. Кравченко почти дословно повторил стихи 85—93, изменениям он подверг остальную часть рассматриваемого отрывка. Так, стих-ремарку «Обзадумав середульший син» Кравченко заменил на «Ой то середущий син обізвався». Речь среднего сына он сильно сократил и несколько видоизменил. В варианте 1902 г. средний брат сначала повторял то, о чем говорил матери младший, только с частицей «ні», — прием последовательного отрицания («Ні вина не напивалась, ні ума не лишалась, ні під тином не валялась»), а затем говорил об ожиданиях и надеждах вдовы и поступке сыновей. В 1904 г. Кравченко почти не изменил стихи 95—96, но вместо следующих за ними стихов 97—103 пропел всего два: ■

А то вона на старість із сил вибивається,
Що попід тином хи... хиляється.

В варианте 1902 г. средний брат по существу повторял то, о чем говорилось в начале думы об ожиданиях вдовы. Что ее надежды не сбылись, ясно из содержания произведения. Таким образом, слова среднего брата об ожиданиях вдовы, хотя и вносили новую черту в его характеристику, однако замедляли повествование. Кобзарь, по-видимому, это чувствовал. Но механически сократить речь среднего брата нельзя было — терялся смысл, и Кравченко изменил всю речь среднего брата.

К 1908 г. Кравченко вновь существенно переделал речь среднего брата.

В новой редакции думы средний брат говорит:

Ой брати ж то рідненькі,
Голубоньки сивенькі!
Гей, тож наша мати ні вина не напивала,
Ні ума не лишала,
А то вона [в роскоші та в щасті]
Слізьми заливається,
Що попід тинном хилється.

(Колесса, 279)

Как видим, Кравченко продолжал искать наиболее выразительные художественные средства. Он вставил в речь среднего брата традиционное для дум обращение — первые два стиха⁶. Стих же «А то вона на старість із сил вибивається» (вариант 1904 г.) был заменен более сильным:

А то вона [в роскоші та в щасті]
Слізьми заливається...

Почему же Кравченко так свободно обращался с этой частью текста думы? Дело в том, что всю речь среднего брата нельзя считать традиционной. Она не встречается ни в одном из известных нам вариантов думы⁷ и была, вероятно, сочинена самим Кравченко.

В большинстве вариантов над вдовой насмехается старший сын⁸ или же все вместе⁹. Младший сын насмехается над матерью

⁶ См. думы «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи», «Смерть трех братьев у реки Самары» и др. (Колесса, 264, 276 и др.).

⁷ Метл., 350, 352; Зап. Ю.-З. отд. I, Матер., 12; Март., 69; «Киевская старина», 1884, янв., стр. 32; «Этнографическое обозрение», 1892, I, 176; Кулиш, I, 22; Колесса, 283—284, 376—377; «Україна», 1924, IV, 73; Груш., II, 257, 253, 259, 261.

Насмешка детей над матерью встречается лишь в тех вариантах думы, в которых вдова уходит из дому, не проклиная своих сыновей, т. е., где она изображена более пассивной.

⁸ Метл., 350, 352; Март., 69.

⁹ Зап. Ю.-З. отд. I, Матер. 12; «Етнографічний вісник», 1928, кн. 7, стр. 131; Груш., II, 259, 261; Колесса, 283—284, 376—377.

(если не считать вариантов Кравченко) еще лишь в двух текстах ¹⁰, записанных П. Кулишом в середине XIX в. от лирника А. Нико-ненко на хуторе под Оржицей Полтавской губ. и С. Масловым: в 1902 г. — от лирника Г. Вахно из с. Шиловичи.

Других совпадений в названных вариантах нет. Трудно объяснить, что заставило трех названных певцов отойти от народной традиции, которая обычно не наделяет младшего брата чертами жестокости и непочитания родителей или рода. Кравченко отошел от этой традиции дальше двух других исполнителей: в его интерпретации средний брат более нежен и чуток (во всяком случае в его словах звучат нотки сочувствия), чем младший, — обычно любимец народа.

В 1904 г. при воспроизведении эпизода встречи бедной вдовы с чуж-чужанином Кравченко опустил стихи 104 и 105:

Пішла бідна вдова
Плаче, спотикається...

Выпали эти стихи, вероятно, случайно, ибо они имеют большое художественное значение. Изображение душевного состояния вдовы встречается не только в большинстве вариантов рассматриваемой думы, но и в песнях на эту же тему ¹¹.

Творческим изменением кобзарь подверг и начало диалога чуж-чужанина и вдовы. Если в варианте 1902 г. чуж-чужанин спросил вдову лишь о том, почему она плачет (ст. 108), то в варианте 1904 г. — почему она здесь ходит, слоняется, почему не идет жить к своим сыновьям? Не дожидаясь ответа, чуж-чужанин говорит вдове, что если она будет угождать своим детям, то будет с ними жить до самой смерти. Ничего подобного не было в тексте 1902 г.

Не остался неизменным и ответ вдовы. В варианте 1902 г., не отвечая на вопрос чуж-чужанина, она просила его взять ее к себе, в свой двор, обещая убирать хату и сени, смотреть за малыми детьми. В варианте же 1904 г. вдова отвечает чуж-чужанину вопросом: зачем ты меня спрашиваешь? И тут же добавляет, что не может жить у своих сыновей, а ему, чуж-чужанину, будет вовек угождать (просьбы взять к себе здесь нет — она подразумевается).

К 1908 г. Кравченко при передаче эпизода встречи вдовы с чуж-чужанином вновь вернулся к раскрытию душевного состояния изгнанной сыновьями матери (ср. вариант 1902 г.), усилив его словами, что вдова плачет, «стежечки не бачить».

В записи 1908 г., в отличие от двух предыдущих, чуж-чужанин задает вдове вопрос из божьего дома, т. е. из церкви. При этом сам вопрос не приведен. Вспомним, что в варианте 1902 г. он был предельно кратким («Чого ти, бідная вдово, плачеш?»), в ва-

¹⁰ Кулиш, I, 22; Груш., II, 258.

¹¹ См. Б. П. К и р д а н. Украинский народный эпос, стр. 171—172.

что у плачущих братьев пили да гуляли гости, которые затем над ними же и насмеялись. Кравченко, вероятно, почувствовал нелогичность подобного перехода.

В новом варианте нет и отрицательного параллелизма, который приобрел в думах устойчивую форму, но в рассматриваемой части думы встречается крайне редко:

У святую неділеньку, рано-пораненьку,
Тож не у всі дзвони дзвонять...

(Сласт., 328, ст. 139—140)

Особенно изменил Кравченко ту часть думы, где рассказывает об отношении к братьям их гостей и людей вообще. В 1904 г. кобзарь почти дословно повторил текст 1902 г. Он был довольно близок к вариантам, записанным от других кобзарей: над сыновьями насмеялись люди; гости же, которые у братьев пили да гуляли, выехав со двора, осуждали хозяев за то, что они выгнали из дому свою мать.

К 1908 г. Кравченко значительно усилил эту, ставшую традиционной, часть думы. В ее новой редакции говорится, что дворы братьев начали зарастать бурьяном. Люди перестали уважать братьев, гости вообще перестали к ним заезжать и приглашать к себе, перестали навещать их и кумовья-побратимы. От них отвернулись все — даже те, ради которых они выгнали из дому мать (см. завязку думы).

Созданы ли эти стихи самим Кравченко? Прежде, чем ответить на этот вопрос, напомним, что мотив осуждения детей вдовы их же гостями встречается во многих вариантах рассматриваемой думы¹⁵ так же как и указание, что их не стали знать люди¹⁶, начали над ними насмеяться¹⁷ и т. п. Однако текст этой части думы в других вариантах слишком далек от варианта Кравченко. Несколько ближе к варианту Кравченко — запись от кобзаря Ив. Романенко из с. Британы Борзенского уезда Черниговской губ.:

Не стали їх люди знати,
І в їх хліба-солі уживати.

(Метл., 351)

Однако дословных совпадений и здесь нет — о влиянии говорить не приходится.

Сравнение рассматриваемой части думы «Бедная вдова и три сына» во всех известных вариантах приводит к выводу, что новые стихи, появившиеся в варианте Кравченко в 1908 г., были сочи-

¹⁵ См., например: Чуб., V, 848; Колесса, 495—496; Груш., II, 254, 262, 274, 297.

¹⁶ Кулиш, I, 22; Спер., Песни, стр. 13; Груш., II, 240, 264.

¹⁷ Метл., 346; «Киевская старина», 1882, дек., стр. 498.

нены им самим в духе народной традиции. Ни в одном из вариантов думы, записанных от других кобзарей и лирников, не называются одновременно люди вообще, гости и кумовья-побратимы. Подобным перечислением Кравченко усилил эту часть. Кроме того, в новом варианте думы (1908) гости вообще не навещают братьев и не приглашают их к себе — таким недостойным является в их глазах поступок братьев.

Создав свою редакцию, Кравченко, однако, не смог гармонически увязать новые строки с последующими, традиционными. После проанализированного отрывка Кравченко исполнил:

Гей, то в святу неділеньку,
То рано-пораненько,
То не в усі то дзвони дзвонять,
А то про вдовиченків
Все люди то й говорять.

(Колесса, 281)

Стихи эти, уместные в редакции думы 1904 г., оказались лишними. Они только нарушили целостность повествования.

Кравченко изменил и рассказ о поведении детей вдовы после постигших их несчастий. Так, вместо стихов:

Став старший син
Братам своїм промовляти...
(Сласт., 329, ст. 156—157)

в 1904 г. кобзарь произнес:

Що старший син
Мовить словами,
Обіллється слізними сльозами...
(ИИФЭ, ф. 8-К2, л. 57, л. 66)

Кравченко повторил здесь устоявшуюся формулу. Новые стихи не смягчили характеристику старшего брата, но показывают, что он сильно пережил случившееся.

В 1904 г. Кравченко не произнес 166—168 стихов варианта 1902 г.:

Будем прохати,
Чи не перестане нас господь
Хоть мало-немного карати.

Можно было бы предположить, что кобзарь опустил эти строки, желая тем самым изменить характеристику братьев. В варианте 1902 г. старший брат предлагает взять мать домой не потому, что они (дети) осознали свою вину и раскаялись, а только потому, что хотят избежать божьей кары. Без этих слов создалось

бы впечатление, что братья искренне рассказали. Кобзарь мог сознательно опустить названные три стиха. Однако это не так: при встрече с матерью сыновья говорят ей об истинной причине своего «рассказания»: «Чи не перестане нас господь... карати» (следующая часть думы). Следовательно, в 1904 г. три стиха выпали из думы не из желания кобзаря изменить или смягчить характеристику братьев, а случайно.

В 1908 г. Кравченко дополнил речь старшего брата словами:

Ой чи не прийде то наша мати
До нас проживати.
Бо вже нам тяжко та важко
На світі пробувати.

(Колесса, 281)

Это четверостишие напоминает строки из варианта 1902 г., но не повторяет их.

Наибольшим изменениям Кравченко подвергал заключительную часть думы.

Вариант 1902 г.:

Бідная удова на сльози не вдарила ¹⁸,
¹⁸⁰ Словами промовляла:
«Як-то я вас, сини, годувала,
Як камінь глодала!
А тепера чого од вас дождала —
Що на чужому подвір'ю проживаю,
¹⁸⁵ Да вже й буду на чужому подвір'ю
проживати;
Просить бога і всевишнього творця,
Щоб перестав вас карати,
А я буду на чужому подвір'ї помірати».
¹⁸⁹ Бідная удова на чужому подвір'ї й
померла...
(Сласт., 330)

Таким образом, вдова не простила своих неблагодарных детей и отказалась к ним вернуться.

В варианте 1904 г. появилось два новых стиха:

Що мовить словами,
Обіллється дрібними сльозами.
(ИИФЭ, ф. 8-К2, л. 57, л. 67)

Стихи эти внесли в думу новую деталь, дополнили характеристику матери (она очень сильно страдала, когда отказывалась

¹⁸ Е. Грушевская неправильно истолковала окончание этого варианта и писала, что мать простила своих сыновей (Груш., II, 235).

вернуться к детям). Они стали в думах общим местом. Несколько раз произносил их и Кравченко в рассматриваемом (1904) варианте думы. Эта новая деталь и могла привести впоследствии к тем изменениям в речи матери, которые мы видим в записи 1908 г.

В 1904 г. из думы выпали стихи 185—187, характерные для текста 1902 г.:

Да вже й буду на чужому подвір'ю проживати;
Просіть бога і всевишнього творця,
Щоб перестав вас карати...

К 1908 г. Кравченко значительно смягчил окончание думы¹⁹. В новом варианте говорится о прощении матерью своих неблагодарных сыновей. Вдова простила их, хотя и отказалась к ним вернуться. Близкий тип окончания встречается и у других кобзарей²⁰. Кобзарь этот не создал принципиально нового окончания думы, но дал иную редакцию.

Не исключено, что Кравченко изменил окончание под влиянием других кобзарей²¹. Увеличив заключительную часть думы более чем в два раза, Кравченко, однако, не ввел в нее ни одного стиха, который ранее не был бы известен. Ряд мест он просто повторил (стихи о состоянии изгоняемой из дому вдовы, рассказ вдовы о трудностях, которые она испытала и т. д.).

Обратимся к финальной формуле думы — традиционной «слава», характерной для подавляющего большинства украинских народных дум. И она у Кравченко не оставалась неизменной.

Вариант 1902 г.:

¹⁹⁰ Ії (т. е. вдовы. — Б. К.) слава, ії пам'ять
Тайно не пройде;
А тільки ії слава,
Ії пам'ять пройшла
Міждо морями, міждо землями,
¹⁹⁵ Міждо православними християнами.
(Сласт., 330)

В варианте 1904 г.:

Ні слава, ні пам'ять тайно не пройдуть,
А тільки пройшла та слава, чи пам'ять,
Між царями,
І між князями,
І між православними християнами.

(ИИФЭ, ф. 8-К2, д. 57, л. 67)

¹⁹ Это произошло, по-видимому, не случайно. К 1908 г. он смягчил и наказание старшего брата в окончании думы «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи» (Подробнее об этом см.: Б. П. К и р д а н. Украинские народные думы (XV — начало XVII в.), стр. 174, 178—179).

²⁰ См. об этом: Б. П. К и р д а н. Украинский народный эпос, стр. 203—204.

²¹ См. Жит., 188; Кулиш, I, 23—24; «Киевская старина», 1884, янв., стр. 33 и др.

К 1908 г. Кравченко незначительно изменил последнюю редакцию и дополнил ее пятью стихами:

Ой то тільки бідної вдови
А прийшла то слава, її пам'ять,
Міждо царями,
Міждо князями,
Міждо православними християнами.
Ой то її слава! —
Ой сотвори то господи, їй вічну пам'ять,
А всім слухаючим головам,
Пошли їм, боже,
На многая літа!

(Колесса, 282)

Однако последние пять стихов—лишь разновидность формул окончания дум²². Обе концовки соединяют в одну и другие кобзари²³, но в данной думе это сделал только Кравченко.

Неустойчивость формулы окончания у Кравченко тем более

²² Ср. в думе «Плач невольников», записанной от Кравченко:

Даруй, боже, милости вашій,
І всім мостям нашим запорозьким
І всім слухаючим головам,
Пошли їм, боже,
На многая літа!
На многая літа,
Аж до кінця віка.

(Колесса, 274)

Или в думе «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи», записанной от Кравченко в 1908 г.:

Гей, сотвори то йому, господи, вічну пам'ять,
А всім слухаючим головам
На многая літа.

(Колесса, 269)

²³ См., например, такого типа сочетание двух формул окончания в думе «Самійло Кішка», записанной П. Лукашевичем:

Слава не умре, не поляже:
Буде слава славна —
Помеж козаками,
Помеж друзями,
Помеж рицарями,
Помеж добрими молодцями.
Утверди, боже: люду царського,
Народу християнського,
Войська запорозького, донського,
З сією черн'ю Дніпровую,
Низовою:
На многія літа,
До кінця віка.

(Лукаш., 27)

любопытна, что у некоторых кобзарей «слава» повторяется почти дословно даже в разных думах ²⁴.

Анализ трех записей думы «Бедная вдова и три сына» от Кравченко позволяет сделать вывод, что кобзарь не запоминал полного текста думы и не пытался воспроизводить его дословно. Наоборот, он сознательно варьировал думу ²⁵. Даже значительно расширяя ту или иную часть повествования (как, например, финал в 1908 г.), кобзарь пользуется уже готовыми стихами, которые приобрели в думах вид устоявшихся формул. Это — своеобразный строительный материал, «готовые частички», с помощью которых кобзарь воссоздает думу во время ее исполнения. Совершенно новых строк ни в одном из вариантов думы «Бедная вдова и три сына», записанных от Кравченко, не встретилось.

Изменения в изображении отдельных эпизодов и в характеристиках образов определялись мировоззрением и художественными вкусами кобзаря, а также требованиями аудитории.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Груш.— Українські народні думи. Тексти і вступ Катерини Грушевської. Державне видавництво України, т. I корпусу [Харків], 1927; т. II, Київ, 1931.

Жит.— Мысли о народных малорусских думах П. Житецкого. Киев, 1893.
Зап. Ю.-З. отд.— «Записки Юго-Западного отдела императорского Русского географического общества. Т. I за 1873 год. Киев, 1874; т. II за 1874 год. Киев, 1875.

ИИФЭ — Отдел рукописей Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рылского АН УССР.

²⁴ См., например, у кобзаря О. Вересая в думе «Буря на Черном море»:

Да услыши, господи, у прозьбах, у молитвах
Люду царському,
Народу християнському
І усім головам слухащим
На многая літа
До конца віка!

(Зап. Ю.-З., отд., I, Матер., 5—6).

и у него же в думе «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи»:

Услыши, господи, в прозьбах, у молитвах
Люду царському,
Народу християнському
І усім головам слухащим
На многі літа.
До конца віка.

(Там же, 11).

Аналогично О. Вересай кончал думы «Проводы казака» («Отчим») и «Федор безродный, бездольный» (там же, 16, 21).

²⁵ Следует отметить, что примерно также Кравченко видоизменял историческую думу «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи».

- Колесса — Ф. М. Колесса. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969
- Кулиш — Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. СПб., т. I. 1856; т. II—1857.
- Лукаш.— Малороссийские и червонорусские народные думы и песни. СПб., 1836.
- Март.— Украинські записи Порфирія Мартиновича. Киев, 1906.
- Метл.— Народные южнорусские песни. Изд. А. Метлинского. Киев, 1854.
- Сласт.— А. Г. С л а с т и о н. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. «Киевская старина», т. LXXVII, 1902, май.
- Спер.— Южнорусская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка). Материал собрал М. Сперанский. Киев, 1904.
- Чуб., V — Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским, т. V. СПб., 1874.

ТРАДИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛЯ В ЭПИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Н. В. КИДАЙШ-ПОКРОВСКАЯ, А. С. МИРБАДАЛЕВА

Создание эпического произведения и исполнение его (воссоздание текста) всегда происходит в русле существующей художественной традиции. Об этом свидетельствует не только устойчивость идейно-эстетической системы жанра, характеристики образов, но и воспроизводимость значительной части стилистических средств эпоса в их конкретном текстовом выражении. Так, помимо «общих мест» — *loci communes*, применяемых сказителями при описании определенных действий (богатырская скачка, седлание коня, бой богатыря и т. д.), в эпических текстах содержится множество устойчивых образных выражений.

Такие стабильные стилистические элементы весьма характерны и для эпоса тюркоязычных народов. Сходные или совпадающие в своей основе образные выражения присущи широкому кругу народных поэм, зачастую между собой совершенно не связанным, неодинаковым в жанровом отношении. При этом их звучание и смысловые оттенки варьируются в зависимости от эпического контекста.

Рассмотрим это малоизученное явление на примере двух народных произведений — туркменской романической поэмы «Хурлукга и Хемра» и узбекской героико-романической поэмы «Рустамхан»¹.

¹ Напомним, что туркменский язык относится к огузской, а узбекский — к карлукской группам тюркских языков, и развитие их проходило в тесном единстве и взаимодействии. Как отмечают исследователи, это прослеживается в поэтическом языке устных и письменных памятников, созданных на территории Хорезма, Хивы, Мавераннахра еще в XIV—XV вв. Исследователи неоднократно отмечали в языке указанных памятников стойкое единство карлукско-уйгуро-огузских признаков, которые в более поздний период, включив и кыпчакские элементы, определили структуру старотуркменского языка (см., например: А. М. Щербак. Огуз-наме. Мухаббат-наме. Памятники древнеуйгурской и старотуркменской письменности. М., 1959, стр. 103). В основе туркменского языка лежат диалекты огузских племен; вместе с тем он впитал в себя элементы языка хорезмийцев, кыпчакских языков. В XV—XVII вв. на старотуркменский литературный и отчасти разговорный язык оказал заметное влияние старотуркменский литературный язык.

Первая берется в записи от Назара-бахши², вторая — в записи от Фазыла Юлдаш-оглы³.

Стиль рассматриваемых народных поэм, их повествование в целом характеризуются сочетанием двух поэтических традиций, одна из которых восходит к древнему героическому эпосу, другая — к более поздней книжной средневековой поэзии народов Ближнего и Среднего Востока. В поэмах преобладает романтика приключений, которая в туркменском памятнике раскрывается в сказочно-фантастическом плане, а в узбекском — сочетается с героикой. Наряду с этим поэмы богаты лирическими элементами.

Внутреннее состояние героев чаще всего передается традиционными образными выражениями устойчивого вида. Они не связаны с определенным сюжетом или действием, но всегда передают различные оттенки человеческих чувств и эмоций. Подобные формулы широко встречаются не только в туркменском и узбекском эпосе, но и в эпических и литературных памятниках большинства народов Ближнего и Среднего Востока. К их числу принадлежат, в частности, образные выражения, передающие горестные чувства, душевные муки эпических персонажей. Таково иносказание «гореть в огне», которым обычно передаются страдания, душевные переживания⁴. Характерно, что даже в пределах одного эпического текста оно может иметь разные смысловые оттенки и нести различную поэтическую функцию в зависимости от ситуации.✓

В туркменском тексте иносказание «гореть в огне» (вариант: «вкладывать огонь в душу», «сжигать в огне душу») чаще всего служит самостоятельной метафорой. В поэтических отрывках, где повествуется о прощании отца с сыном, о расставании героини с любимым, иносказание неизменно употребляется в значении: огорчать, причинять душевные муки.

Сен-де отлар салма жана —

И ты не вкладывай огонь в душу (XX, 42).

Жана отлар салар сен —⁵

Ты вкладываешь огонь в душу (XX, 107).

² «Хурлукга и Хемра». Рукописный фонд Ин-та языка и литературы АН Туркменской ССР, инв. № 574. Записал А. А. Каррыев в Ташаузской обл. Туркменской ССР в 1939 г. (далее: XX, цифра же указывает порядковый номер цитируемого отрывка).

³ «Рустамхан». Рукописный фонд Ин-та языка и литературы им. А. С. Пушкина АН Узбекской ССР, инв. № 112. Записал Х. Т. Зарифов в пос. Булунгур Самаркандской обл. Узбекской ССР в 1937 г. (далее: Р, цифра указывает номер цитируемого отрывка).

⁴ А. А. Потехина, отмечая сходный поэтический образ в славянской народной поэзии, объяснял его психологически: «Частные проявления жизни: голод, жажда, желание, любовь, печаль, радость, гнев представлялись народу и изображались в языке огнем». При этом он подчеркивал, что «как в языке, так и в народной поэзии, понятия желания, любви, печали сродны между собой, потому что выражаются в одних и тех же образах внутреннего и внешнего огня» (А. А. П о т е х и н а. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков. 1860, стр. 8, 12).

⁵ Ср. «қојуп турған отні салдың менің ісімгә» — «ты впустила в мое сердце горящий огонь» (С. Е. М а л о в. Уйгурский язык. Хамийское наречие.

Вместе с тем метафора может употребляться и для передачи крайнего отчаяния, глубокой скорби. Так, узнав о гибели любимого брата, сестра оплакивает его:

Хасретииден хасса жан, ода якар мен —
Скорбя по тебе, я сжигаю в огне больную душу

(XX, 132) ⁶.

Порою традиционная метафора расширяется. Ее выразительность усиливает дополнительный метафорический образ: сердце (душу) сжигает огонь разлуки. Например, герой, разыскивая возлюбленную, говорит о своей тоске такими словами:

Хижр одуга туташин, коер болды йурегим —
Горя в огне разлуки, готово сгореть мое сердце (XX, 54).

Богатырь, брошенный в колодезь злыми братьями, мучается от сознания, что никогда не увидит отца и мать:

Хижр одуга янды оглуц дилеги —
В огне разлуки сгорело сердце сына (XX, 121).

Сестра, долго не получая вести о младшем брате, горестно восклицает:

Хижр одуна мен өзүм отга якар мен —
В огне разлуки я сама себя сжигаю (XX, 132).

В узбекском тексте встречаются случаи, когда аналогичное иносказание играет роль постоянного сравнения, в котором существительное ўт («огонь») со сравнительным суффиксом -дай употребляется с глаголами туташмоқ, куймоқ («гореть»).

В частности, такое иносказание передает физические и нравственные страдания героини, которая жалуется, что от истязаний и пыток по пути к виселице, словно сгорает в огне:

Бунда келдим ўтдай ёна —
Я пришла сюда, горя, как в огне (Р, 58).

Аналогично передана душевная мука прислужницы, узнавшей, что царице грозит казнь:

Сўзингни эшитиб ўтдай куяман —
Услышав твои слова, я горю как в огне (Р, 29).

Тексты, переводы и словарь. Старинные любимые песни хамийцев. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 15—16).

⁶ Ср. «отні јаксун қаніға» — «да зажег она в своей душе огонь» (С. Е. М а л о в. Уйгурский язык, стр. 43).

Порою контекст таков, что иносказание становится многозначным — например, в героическом эпизоде, повествующем о богатыре Рустаме, который скачет на выручку матери, приговоренной к казни:

Ёниб ўтдай туташиб —
Он горит, как в огне (Р, 45).

В данном случае иносказание передает и возбуждение героя перед битвой с палачами, и его тревогу за мать, и страдание из-за мук матери.

Данное иносказание и в узбекском тексте может служить метафорой, которая в свою очередь дополняется сравнением. Об этом свидетельствует такая устойчивая формула, употребленная в разных местах повествования:

Ўт туташди гулдай танам —
Огонь сжег мое тело, подобное цветку (Р, 138).
Ўт туташди гулдай танам —
Огонь сжег мое тело, подобное цветку (Р, 39).

В первом случае речь идет о физических муках ослепшего богатыря, во втором — о страданиях героини в ожидании казни.

Иносказание «гореть в огне» служит также средством выражения любовной страсти. Символ: любовь — горение обычно образует метафору, которая наиболее часто встречается в туркменской поэме. И это не случайно, так как произведение носит ярко выраженный романический характер. В страстных излияниях героя и его возлюбленной неизменно присутствует традиционная символика, но при этом текст не имеет устойчивого вида.

Например:

Ашык болсаң янын отер сен —
Если ты влюблен, сгоришь (XX, 48).
Көйүн ашыклыкда —
Сгорел я в любви (XX, 39).
Янын эда болдум ярың дердине —
Сгорев, я истлела в муках из-за любимого (XX, 146).
Ширин жаным ышк ёлунда күл болуп —
Моя сладостная душа из-за любви стала леплом
(XX, 109).

Иногда в той же традиционной форме выражается готовность героини пожертвовать собой ради спасения своего возлюбленного:

Кеер болдум яр дердинден —
Готова сгореть в муках из-за любимого (XX, 70).

Традиционные иносказания с той же образностью присущи героическому эпосу туркмен и узбеков. Ими также выражаются различные оттенки горестных чувств⁷.

Часто встречается в эпосе и другой общетюркский метафорический образ: «герой, героиня (или их лицо) увядает, желтеет». Он широко используется в эпическом тексте в разных ситуациях, но ограничен в своем смысловом значении — подчеркивает только печаль:

Слова матери, лишившейся сына:

Галдым гамыңда саргарын —
Я в горе из-за тебя пожелтела
(XX, 97).

Жалоба героини на свою судьбу изгнанницы:

Оҳ тортганда меннинг сўлган
тарзим бор —
Когда я вздыхаю, увядает
мое лицо (Р, 14).

Обращение к герою:

Гам билен саралт йузуңни —
В печали пусть желтеет твоё
лицо (XX, 58).

Ослепший герой оплакивает свою участь:

Қизил юзим ғарибликда
саргайиб —
В одиночестве пожелтело мое
красное лицо (Р, 129)⁸.

Метафоричность рассматриваемого образного выражения может получать развитие — в формулу вводится сравнение: герой или его лицо уподобляются цветку (розе), которые увядают, желтеют. В свою очередь и цветок (роза) может иметь постоянный эпитет — «красный» (гызыл // қизил) или «свежий» (тәзе // тоза):

⁷ См., например, в туркменском эпосе «Гор-оглы»: «хич ким билмез сынамдакы одумы» — «никто не знает об огне, что в моей груди»; «ширим жаным ышк одуна якыпдыр» — «она сожгла мою сладостную душу в огне любви»; «ышк одуна мени хайран эйледн» — «она вовлекла меня в огонь любви»; «айралыкдан койди жаным» — «от разлуки сгорело мое сердце»; «от салмаширим жаныма» — «не вкладывай огонь в мою сладостную душу»; «йүрегим хижр одуна даглама» — «не рань мое сердце в огне разлуки» (Героглы. Ашгабад, 1958, стр. 88, 104, 105, 126, 136, 485); в узбекском эпосе «Алпамыш»: «суягимни ёнган ўтга соласан» — «кости мои ты повергла в горящий огонь»; «айрилиқ ўтида бағри пораман» — «сердце мое истерзано огнем разлуки»; «ичим куйиб юрак бағрим эзилди» — «все нутро мое сгорело, сердце мое сжалось»; «айрилиқ ўтига бағрини доглаб» — «он изранил свое сердце в огне разлуки» (Алпомиш. Достон. III напри. Тошкент, 1958, стр. 61, 24, 27, 32).

⁸ Ср., например, в древнем огузском эпосе «Деде Коркут»: «из тоски по деве его лицо пожелтело», «лицо его пожелтело» («Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос». Перевод академика В. В. Бартольда. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 77, 85); в узбекском героическом эпосе: «гул тарзим саргайиб сенга қарайман» — «смотрю на тебя, и мое лицо желтеет»; «гам билан саргайиб гулдайн дийдор» — «в горе пожелтело лицо, подобное цветку»; «гам билан сарғайган гулдай юзи бор» — «лицо ее, что было подобно розе, от горя пожелтело»; «заъфарондай сўлдирмагин юзимни» — «не заставляй мое лицо желтеть, как шафран» (Алпомиш, стр. 26 и 32, 30, 54, 93).

Гулгун меңзим сарала —
Мое лицо-цветок по-
желтело (XX, 68).

Тәзе гул дек ачылыбан
солмагыл —
Раскрывшись, как све-
жий цветок, не увядай
(XX, 107).

Гул юзим сўлди —
Мое лицо-роза увяло
(Р, 58).

Қизил гулман, мени мунча
сўлдирма —
Я красная роза, не делай так,
чтобы я увял (Р, 48).
Сеничун гулдай сўлган тарзим
бор —
Из-за тебя лицо мое, как
увядший цветок (Р, 26).

Саргайибди гулдай юзинг —
Лицо твоё, подобное розе,
пожелтело (Р, 135; сх.: Р, 149).

Нередко подобная метафора в свою очередь, расширяется за счет введения нового, дополнительного устойчивого сравнения: лицо, подобное розе, желтеет, как шафран:

Хасретицден загпыран
дек саргарып⁹ —
Из-за печали пожелтел,
как шафран (XX, 75).

Гулдай юзим заъфарондай
саргайиб —
Мое лицо, подобное розе,
Пожелтело, как шафран (Р, 34).

Большим разнообразием вариаций отличается традиционное иносказание, в основе которого — постоянный символ: сдавленное или израненное сердце (печень), окровавленная, изрезанная на части печень. Оно выражает мысль о невыносимых муках и широко используется при передаче всевозможных оттенков горестных чувств¹⁰.

В узбекском тексте в самых различных ситуациях употребляются близкие поэтические формулы с одной и той же неизменной метафорой: «бағрим эзилди // юрак эзилди»¹¹. Подобное ино-

⁹ Ср. аналогичную формулу в уйгурских народных песнях: зәпрандәк сағрып (саргарып) — «я пожелтел, как желтый цветок (шафран)» (С. Е. М а л о в. Уйгурский язык, стр. 33—34).

¹⁰ См., например, формы, встречаемые в героическом эпосе: туркменском — «йүрек-бағрым пара-пара әдилер» — «мое сердце и печень разорвали на части»; «бағрымың башы ярадыр» — «головка печени израна» (Гороглы, стр. 377, 419); узбекском — «ичим куйиб юрак-бағрим эзилди» — «все нутро мое сгорело, сердце мое раздавлено»; «айрилиқ ханжари бағрин йиртдимиз?» — «разорвал ли сердце кинжал разлуки?»; «дийда гирён бўлиб бағрим эзилди» — «глаза мои плачут, сердце мое раздавлено» (Алпомиш, стр. 27, 46, 62).

¹¹ В узбекском языке слово бағир означает «печень», перен. грудь, сердце, душа. Слово юрек всегда означает: «сердце», «душа». В туркменском языке багыр — это «печень» или «грудь», а йүрек — «сердце».

сказание, например, передает:

горе бездетного падишаха:

Пошшо бўлиб менинг бағрим эзилди —
Я падишах, а мое сердце раздавлено (Р, 2);

жалобу горюющей жены падишаха:

Жоним мома, менинг бағрим эзилди —
Дорогая старушка, мое сердце раздавлено (Р, 16);

сочувствие к страданиям героя:

Тарзига қарайман, бағрим эзилди —
Смотрю на его лицо, и сердце мое сжалось (Р, 145);

глубокое волнение отца, вызванное неожиданной встречей с сыном:

Сени кўриб, эзиладн юрагим —
Увидел тебя, и мое сердце сжалось (Р, 147);

В туркменском тексте то же иносказание имеет характер разнообразных, но близких по содержанию метафор. Так, «печень» (багыр) или «сердце» (йүрек) «разрывается на части», «чернеет, превращаясь в уголь», «кровооточит» и т. п. Например:

Йүрек, багрым бөлек-бөлек дилине —
Мое сердце и печень разрываются на части (XX, 14)

(выражение сильных душевных страданий бездетного падишаха);

Кесин-кесип жигер-багрын дузлаян —
Печень режут и посыпают солью (XX, 140)

(страдание матери, увидевшей ослепшего сына);

Багры ган болуп —
Печень стала окровавленной (XX, 132)

(плач сестры о погибшем брате);

Багрым башы көз-көз болуп гарала —
Головка моей печени почернела, став углем ¹² (XX, 68)

(о любовных терзаниях героини).

В туркменской поэме сильные муки также переданы специфическим выражением: «притрунулись к жиру моего сердца», «ты

¹² Ср. в огузском эпосе «Деде Коркут»: «его не видать, моя печень горит», «что ты сжигаешь мою печень и мое сердце?» («Книга моего деда Коркута», стр. 53, 86).

В уйгурской народной песне: «Шуғуна жарым үчүн үчүгү барым көйдо» (< көйәдо) «из-за этой только моей подруги у меня горят все внутренности» (букв.: «кишки и печень») (С. Е. М а л о в. Уйгурский язык, стр. 40).

растопил жир моего сердца»¹³. Так, например, передается скорбь бездетного падишаха:

Гахба пелек якдың йүрек ягымы —
Коварное небо, ты растопило жир моего сердца
(XX, 7).

В другом случае передано невыносимое горе отца, получившего весть о гибели сына:

Дегилди йүрек ягыма —
Притронулись к жиру моего сердца (XX, 81).

К этому же ряду иносказаний можно отнести и другие однотипные по своей образности метафоры: герою наносят рану в сердце, в грудь или в печень, либо пронзают душу. Они передают различные эмоции героев. При этом каждый сказитель по-своему варьирует и разрабатывает традиционное иносказание, которое даже в пределах одного текста не носит характера устоявшейся формулы:

Гахба пелек салды йүрек даглары — Коварная судьба на- несла сердечную рану (XX, 21)	Юрагимман бағрым доғлар — И сердце мое, и душу раян- т (Р, 58) (восклицание отца, узнавшего, что его детям грозит гибель);
--	---

Сениң үчиң сыналары дағлы мен —
Из-за тебя у меня рана в груди (XX, 48)¹⁴.

(в обращении богатыря, сраженного любовью);

Сынамы сен яра кылма —
Не превращай мою грудь в рану (XX, 83)

(в значении: пощади, не убивай — в обращении героя к дэву).

Часто вводится и такой метафорический образ: «острие разлуки» (туркм. айралык, жыда тыгы) или «меч страданий», «кинжал разлуки» (узб. айрилиқ ханжари//жафо тиги) пронзают (ранят) печень, душу, грудь. Введение подобных метафор усиливает

¹³ А. Зайончковский, анализируя золотоордынскую версию поэмы «Хисров и Ширин» Кутба (середина XIV в.), останавливает внимание на выражении: «тело заболело; ее жир растопился», которое означает болезненное состояние героини, вызванное сильными переживаниями, любовью, тоской. Исследователь отмечает, что это выражение всецело связано с общетюркской фразеологией и хорошо известно в народном творчестве (А. З а й о н ч к о в с к и й. «Масло очей» — тюркское «köz jaуu». Из истории персидско-турецких литературных взаимоотношений. — В сб. «Ближний и Средний Восток». М., 1962, стр. 60—61).

¹⁴ Ср. в туркменском героическом эпосе: «көп галар сынаңда дагы» — «много будет ран в твоей груди»; «еди йылдыр сынам дагы» — «семь лет как изранена моя грудь» (Гороглы, стр. 131, 134, 135).

эмоциональную окрашенность речи героев. В узбекском тексте такие метафоры обрели устойчивое словесное выражение, тяготеющее к постоянной формуле:

Жафо тиги букун жондан ўтади —
Острые страданий сегодня пронзит душу (Р, 136) ¹⁵.
Жафо тиги бу жонимдан ўтибди,
Айрилиқ ханжари бағрим йиртибди —
Острые страданий пронзило мою душу,
Кинжал разлуки рассек мою грудь (Р, 71) ¹⁶.

Во втором случае сказитель соединяет две метафоры, разворачивая их в двухстрочное образное иносказание.

В туркменском тексте та же метафора не тяготеет к формуле. Сказитель свободно вводит ее в текст, оттеняя душевное смятение героев. Так, героиня оплакивает возлюбленного, думая, что он мертв:

Айралык тыгындан бағрым ярадыр —
Острыем разлуки изранена моя печень (грудь)
(XX, 89).

В другой ситуации передается горе отца, узнавшего, что сын покидает родительский дом:

Жыда тыгын чекдиң жана —
Острые разлуки ты вонзил в мою душу (XX, 42).

И в эпической, и в лирической поэзии тюркских народов издавна существует стереотипный поэтический оборот: герой в горе «льет слезы из глаз» ¹⁷. Он постоянно встречается и в туркменской и в узбекской поэмах как традиционное выражение горя. Дополняясь сравнением или постоянным эпитетом, этот оборот выполняет уже функцию поэтического тропа.

¹⁵ Ср. в узбекском героическом эпосе: «жафо тиги букун жондан ўтади» — «острые страданий сегодня пронзит душу» (Алпомиш, стр. 25).

¹⁶ Ср. с формой:

Жафо тиги букун жондан ўтдими,
Айрилиқ ханжари бағрим йиртдими —
Пронзит ли сегодня душу острые страданий,
Кинжал разлуки рассечет ли грудь?

(Алпомиш, стр. 46).

¹⁷ Отметим, что он прослеживается еще в енисейско-орхонских надписях. Например, в большой надписи на памятнике в честь Кюль-Тегина: «Көздә јаш кәлсәр... јантуру сақынтым» — «В то время, как из глаз моих лились слезы... я снова и снова скорбел» (С. Е. Малов. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951; текст — стр. 33; перевод — стр. 43).

Ограничимся наиболее показательными примерами из текста обеих рассматриваемых поэм.

Простой, неразвернутый вариант:

Кўзимдан оққан ёш бўлиб —
Из моих глаз лились слезы (Р, 144).
Оҳ урсам тўкилар кўзимнинг ёши —
Когда вздыхаю, льются слезы из глаз (Р, 75) ¹⁸

Встречается и расширенная форма: слезы сравниваются то с ливнем (жала), то с горным потоком (сел):

Кўз ёши жаладай кетиб боради —
Слезы полились из глаз, как ливень (Р, 133).
Сел бўлгандай кўзда ёшим тизилди —
Слезы льются из глаз, как горный поток (Р, 39).

Иногда сравнение превращается в отождествление, и тогда оно приближается к метафоре:

Тозиларнинг ёши кўзда сел бўлар —
Слезы в глазах борзых стали горным потоком (Р, 133) ¹⁹.

В туркменском тексте слово яш («слезы») часто сопровождается определениями: ганлы («кровавые»), ал («алые») и др., имеющими характер постоянных эпитетов ²⁰. Например:

Гөзлеримден ганлы яш дөкер —
Из глаз моих из-за нее льются кровавые слезы
(XX, 18).

Ак сакалым ал яш эден —
Белую бороду омыл алыми слезами (XX, 33).

Образуется и двухстрочная стилистическая фигура — своего

¹⁸ Ср. в героическом эпосе: «оҳ уриб тўкилиб кўзингдан ёшинг» — «когда вздыхаешь, из глаз твоих льются слезы» (Алпомиш, стр. 58).

¹⁹ Ср. «оҳ торгганда кўздан оқар селоб ёш» — «когда вздыхает, из его глаз льются слезы горным потоком»; «бу элда сел бўлди меннинг кўз ёшим» — «в этом краю слезы глаз моих стали горным потоком» (Алпомиш, стр. 24, 60, 69); «еди йылдыр гөзүм яшы сил болды» — «семь лет, как слезы глаз моих стали горным потоком» (Гороглы, стр. 130).

²⁰ Очевидно, это связано с древней художественной традицией, так как и в эпосе «Деде Коркут» наблюдается постоянное употребление указанных эпитетов в устойчивых поэтических формулах. Например: «ее глаза, окруженные черной каймой, наполнились кровавыми слезами»; «его темные глаза наполнились кровавыми слезами»; «ее глаза, обведенные черной каймой, наполнились кровавыми слезами» («Книга моего деда Коркута», стр. 44, 54, 101).

Ср. в героическом эпосе «Гор-оглы»: «ганлы яш акды гөзүмден» — «из моих глаз полились кровавые слезы»; «гөзлеринден ган-яш дөкер» — «он проливает из ее глаз кровавые слезы» (Гороглы, стр. 70, 133).

рода антитеза, усиливающая эмоциональность речи:

Гөзлеринден яш орнунда
Гара ган акан —
Из их глаз вместо слез
Потекла черная кровь (XX, 136).

Выразительность данной антитезы подчеркивает определение гара («черный»), которое можно считать весьма древним постоянным эпитетом ²¹.

Мысль о внезапной беде, о неотвратимом несчастье в эпосе тюркских народов часто передают иносказания, первоначально связанные с религиозным представлением о «страшном суде» (узб. қиёмат; туркм. кыямат, магшар гүни), о «конце света» (узб. охирзамон, туркм. ахырзаман).

Эти понятия в эпосе в значительной степени утратили первоначальный религиозный смысл и стали употребляться как художественно-обобщенное выражение глубоких человеческих переживаний и душевных потрясений. Случаи такого их опосредствованного употребления налицо в обоих рассматриваемых поэмах.

Например, в туркменском тексте так передается горе отца, оплакивающего гибель сына, без которого он не мыслит жизни:

Маңа болды ахырзаман —
Для меня настал конец света (XX, 128).

Аналогичным образом передана жалоба богатыря на свою слезоту в другом эпизоде поэмы:

Башыма гонды кыямат —
Пал на мою голову судный день (XX, 142).

В узбекском { тексте традиционное выражение о судном дне применяется неоднократно, передавая разные смысловые оттенки:

Ўйлаганда элга бўлди қиёмат —
Как подумаю, в стране настал судный день (Р, 26)

(о беспорядках и бедах, постигших страну) ²²;

²¹ Характерно, что в огузском эпосе «Деде Коркут» эпитет «черный» прикреплён ко многим различным понятиям: черная кровь, печаль, земля, туча, гора, одежда; черное сердце, ущелье, горе, знамя; черный меч, камень, войлок, горе, зловещий сон; черные гуси и т. д. Как отмечает А. Н. Кононов, эпитет «черный» в тюркских языках (передающийся словом «кара» и его фонетическими вариантами) помимо цвета еще означает «плохой», «дурной», «мрачный», «несчастный» и т. п. (см. «Книга моего деда Коркута». Примечания, стр. 259).

²² В эпосе «Деде Коркут» слово «кыямат» употребляется при описании бед и потрясений, переживаемых народом. В «Песне о том, как сын Казан-бека Уруз-бек был взят в плен» изображается кровопролитная битва. Об этой битве говорится: «Был день, подобный дню страшного суда» («Книга моего деда Коркута», стр. 52).

А җадао қилмасин сенга қиёмат —
Пусть дракон не устроит тебе судный день (Р, 104)

(нищие предостерегают своего старосту, что, встретив дракона, он может познать все ужасы и муки).

Слово «қиёмат» в значении «смерть» вошло в народную пословицу, которая использована сказителем как зачин к стиху:

Қиёматга бўлар марднинг савани —
До страшного суда сражаются герои (Р, 90).

В отдельных случаях понятие страшного суда употреблено в прямом значении, и тогда оно утрачивает характер образного иносказания. Такова реплика-предостережение, адресуемая героиней казию — духовному судье, который готов благословить неправедный брак: девушка грозит ему «страшным судом».

Таъла магшар болар, мизан гуарлар,
Языклы беиделер ода урарлар,
Шу етген языклар сенден сорарлар —
Завтра настанет судный день, расставят весы,
Грешные рабы будут брошены в огонь,
О прошлых грехах спросят с тебя (XX, 101).

В другом случае герой, предчувствуя смерть, думает о возмездии на том свете:

Энди менга бўлди ваҳми қиёмат —
Теперь страшусь я судного дня (Р, 35).

Особую группу составляют традиционные образные иносказания, сопоставляющие человеческие эмоции с природными явлениями. Постоянная метафора, основанная на образе тумана, служит обычно выражением горя²³. Например, в туркменской романтической поэме падишах, не имеющий наследника, уподобляет себя заблудившемуся путнику, не различающему дороги в тумане:

Безиргенем, серим галды думана —
Я купец, голова моя в тумане (XX, 7).

Тот же образ в словах матери, оплакивающей сына:

Даглар ахымдан думандыр —
Горы от моих вздохов в тумане (XX, 130).

²³ В фольклоре многих народов туман является символом печали (А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии, стр. 26).

В узбекском памятнике та же метафора передает более широкий круг эмоций: горестные чувства, отчаяние, силу гнева:

Тоғ-тоғнинг бошини чолган туман —
Вершины гор окутаны туманом (Р, 8)

(героиня страдает в разлуке);

Тушибди бошима қоронғи туман —
Пал на мою голову темный туман (Р, 40) ²⁴

(выражение отчаяния героини);

Бошидан кетгандай қоронғи туман —
С его головы будто спал темный туман (Р, 153)

(герой перестает гневаться) ²⁵.

Порою тем же метафорическим образом передается заблуждение героя:

Қўнглинга бор экан қайғули туман —
В твоей душе, оказывается, горестный туман (Р, 96)

(обращение к привратнику, введенному в заблуждение и принявшему богатыря за лазутчика).

И в фольклоре и в классической поэзии народов Ближнего и Среднего Востока радость, счастье издавна олицетворяет образ весенней природы — цветущий сад с соловьями, а образ увядшего опустевшего цветника передает настроение грусти, горе, одиночество.

Однако если в классической поэзии образ весеннего сада, благоухающей розы и поющего соловья связан в основном с раскрытием любовной темы, то в народных эпических поэмах он передает более широкий круг человеческих чувств и эмоций.

Е. Э. Бертельс отметил, что в касыде (насиба) саманидского и газневидского периодов придворные поэты уделяли большое внимание двум темам — описанию весны, возрождению природы и осени, увяданию природы (описание зимы и лета полностью отсутствовало) ²⁶. При этом природа изображалась как сад, искусственно возделанный, с цветами и розами, с поющим соловьем, что отвечало требованиям придворного этикета.

Подобное явление Бертельс объяснял тем, что поэты подносили свои посвящения султану обычно в дни торжественного дарбара

²⁴ В героическом эпосе: «Асқар тоғнинг бошин чалгандир туман» — «вершина горы Асқар покрылась туманом»; «бориб солай унга қоронғи туман» — «пойду устрой ему темный туман» (Алпомиш, стр. 27, 58).

²⁵ Ср. в эпосе «Деде Коркут»: «нарь Шюкли сильно разгневался, от его гнева пал туман на черные горы» («Книга моего деда Коркута», стр. 86).

²⁶ См. Е. Б е р т е л ь с. Персидская поэзия в Бухаре. X век. — «Тр. Ин-та востоковедения», X. М.— Л., 1935, стр. 28—30.

(официального приема), который приурочивался к большим праздникам. Первым по значению всегда был навруз — весенний праздник воскресения природы. И естественно, что касыду, подносимую повелителю в день навруза, поэты начинали с описания весны и ликования природы. Касыды осенние были связаны с осенним дарбаром, который происходил в дни михргана — праздника урожая.

Хотя Бертельс и подчеркивал, что в этих образах весенней и осенней природы существенным является «чувственный момент», он не улавливал здесь прямой связи с выражением человеческих настроений. Можно предположить, однако, что первоначально сформировавшись в ранней классической поэзии, эти образы с течением времени получили новое наполнение и постепенно в канонизированной форме стали выражать различные оттенки человеческих чувств и эмоций.

В туркменском и узбекском эпосе довольно часто встречаются иносказания, основанные на образе весны или осени. Они обычно имеют вид постоянных формул²⁷.

Например, в узбекском тексте такова однострочная поэтическая формула:

Очилар баҳорда боғларнинг гули —
Распускаются весной цветы садов (Р, 35);

либо более развернутая двухстрочная формула:

Яна баҳор бўлса, очилар гуллар,
Гулни кўрса маст бўб сайрар булбуллар —
Если снова наступит весна, расцветут цветы,
Если розу увидят, запоют, опьянев, соловьи (Р, 14).

Еще чаще употребляется иносказание, основанное на образе осени. Оно встречается в различном контексте и имеет устойчивый лексический состав, меняются лишь глагольные формы. Например:

Хазон бўлиб боғда гуллар сўлганди —
Наступила осень, в саду увяли цветы (Р, 154)

(в словах героини, разлученной с любимым);

²⁷ См. формы в героическом эпосе: в *узб.* — «яна баҳор бўлса очилар гуллар, гулни кўрса маст бўи сайрар булбуллар» — «если снова наступит весна, расцветут цветы, если розу увидят, запоют, опьянев, соловьи»; «яна баҳор бўлса очилар гуллар» — «если наступает весна, раскрываются розы»; «хазон бўлиб боғда гуллар сўлибди» — «наступила осень, в саду увяли розы»; «хазон бўлмай боғда гуллар сўлмаса» — «не было бы осени, в саду не увядали бы розы»; «хазон бўлса боғда гуллар сўлмасми?» — «если наступает осень, разве не увядают в саду розы?» (Алпомиш, стр. 27, 30 и 54, 55, 45 и 35, 28, 32); в *туркм.* «болды хазан гелди бизиң чар бага» — «настала осень, пришла она в наш большой сад»; «бахарда ачылар гызыл гуллер, багда сайрар билбиллер» — «весной раскрываются красные розы, в саду поют соловьи» (Героглы, стр. 68, 116 и 125).

Хазон бўлмай боғда гуллар сўлмаса—

Не было бы осени, в саду не увяли бы цветы (Р, 124)

(в жалобе героини на свои страдания).

В приведенных примерах глаголы бўлмоқ («быть», «становиться») и сўлмоқ («увядать») употребляются в разных формах. В первом случае глагол бўлмоқ имеет форму деепричастия прошедшего времени бўл-иб, а глагол сўлмоқ — форму прошедшего времени: сўл-ган-ди. Во втором глагол бўлмоқ употреблен в виде деепричастия настоящего времени отрицательного залога: бул-май, а глагол сўлмоқ — в форме прошедшего времени условного наклонения: сўл-ма-са. В каждом отдельном случае это обуславливается рифмой стиха.

Иногда та же формула образует двухстрочную конструкцию:

Хазон бўлмай боғда гуллар сўлмайди,

Сўлган гулга булбул, келиб қўнмайди —

Если не наступит осень, в саду не увянут цветы,

На увядшую розу не опустится соловей (Р, 41)

или:

Хазон бўлиб боғда гуллар сўлганди,

Сўлган гулга булбул келиб қўнганди —

Наступила осень, в саду увяли цветы,

На увядшую розу опустился соловей (Р, 153).

Часто образ увядающей природы ассоциируется со смертью. В этих случаях иносказание встречается в стихе как своеобразный зачин, создающий определенный психологический настрой к восприятию содержания последующих строк. При этом иносказание устойчиво в своем лексическом выражении:

Хазон қилгин тар очилган гулини,

Ўлсин деймиз Ҳуройим ҳам улини —

Пусть осень погубит свежераспустившиеся цветы,

Просим мы — пусть умрет Хураим и ее сын (Р, 14).

(жены-соперницы просят старуху умертвить царицу вместе с наследником):

Хазон бўлди тар очилган гулим,

Бемаҳал бошима етди ўлим —

Осенние заморозки погубили мои распустившиеся свежие цветы,

Безвременно настигла меня смерть (Р, 35)

а героиня оплакивает себя, стоя под виселицей).

Иногда картина осени дополняется новой деталью — на увядший цветник опускаются вороны (в противоположность образу

весеннего цветника с поющими на розах соловьями). Например, див, предчувствуя смерть, просит помощи у богатыря:

Хазон бўлса зоглар қўнар гулшанга,
Сен бормасанг мен ўларман армонда —
Если наступит осень, вброды опускаются на цветник,
Если ты не приедешь, я умру с недостигнутой целью
(Р, 120).

В туркменском тексте выражению горя, печали, тоски тоже способствует образ осени, осеннего сада:

Өтди бахарың гүли —
Отцвели весенние цветы (XX, 83)
(выражение предчувствия смерти);

Билбил идим, хазан урды багым —
Я был соловьем, осенние заморозки побили мой сад
(XX, 7)
(выражение печали бездетного падишаха);

Гирмәңиз хазан багыма —
Не входите в мой осенний сад (XX, 13)
(т. е. не горюйте вместе со мной).

Встречаются случаи, когда иносказания, противоположные по смыслу — например, образы весны и осени, — объединяются, составляя антитезу, которая оттеняет перемену в настроении героя, смену горя радостью и т. д. Вот как передана радость отца при встрече с детьми, которых он считал погибшими:

Бу гүн розыгәре дөнди,
Хазан урган ышкы багым,
Гайтадан гүлзара дөнди —
Мои дни в весну превратились,
Мой любимый сад, побитый осенними заморозками,
Снова стал цветником (XX, 37).

Иногда антитеза строится на противопоставлении весны и зимы (а не весны и осени), что еще больше усиливает контраст:

Бахар гүнлериң гыш эден —
Твой весенние дни превратил(сь) в зиму (XX, 33)
(выражение горя при расставании с детьми);

Гелди яз, гитди гам гышы,
Шу гүн гонды дөвлет гушы —
Пришла весна, ушла зима-горе,
Сегодня опустилась птица счастья (XX, 37)
(слова радости при возвращении детей).

Рассмотренные иносказания, при помощи которых выражаются различные эмоции и чувства героев, принадлежат, как мы отметили, к устойчивым элементам поэтического языка устной народной и классической литератур Ближнего и Среднего Востока. Они сохраняются в творчестве сказителей до наших дней.

Нетрудно убедиться, что в разных поэмах, в различных ситуациях эти образные средства чаще всего приобретают специфические смысловые оттенки и всегда органически увязаны с эпическим контекстом. Иными словами, применение их — акт творческий, а не механический.

Известно, что эпические сказания тюркских народов сочетают в себе стихи и прозу. Разбираемые традиционные стилистические элементы присущи в основном стихотворным (точнее — песенным) партиям. В известной мере это объясняется тем, что эпический стих является более устойчивым, чем проза.

Сказители тюркского эпоса тщательно придерживаются эпического стиха, его традиционной образности, размера, рифм. Используя по мере раскрытия сюжета традиционные элементы стиля, сказители свободно вводят их в текст, увязывая с содержанием целых строф, подчиняя общему стихотворному размеру и рифме.

Рассматриваемые эпические памятники, хотя и построены на сочетании прозы и стиха, но вместе с тем значительно отличаются друг от друга содержанием прозаических и стихотворных частей. Если в узбекском стихами передаются и «авторское» повествование и речи героев, то в туркменском в стихах даются только монологи или диалоги героев.

Кроме того, само строение стихов в каждой из разбираемых поэм своеобразно, хотя в обеих сохраняется силлабический стих, присущий тюркоязычной народной поэзии (от пятнадцатого и одиннадцатисложного до короткого восьми- и семисложного).

В узбекской поэме стихотворный текст, как правило, не имеет четкой строфической композиции. Рифма объединяет стихи в тирады разной величины, представляющие собой законченные смысловые отрывки. Туркменский же эпический стих обладает строфическим членением. Он состоит из четверостиший, рифмующихся по принципу: *аааб (абаб), вввб, гггб* и т. д., что соответствует широко распространенным в туркменском фольклоре стихотворным размерам «гошгы».

Иногда встречаются пятистишия — мухаммас, присущие книжной классической поэзии.

Но при всех различиях стиха в обеих поэмах традиционные поэтические формулы всегда тесно увязаны с содержанием поэтического отрывка.

Проследим, например, как включается в текст формула «гореть огнем», которая в ряде случаев служит обобщенным симво-

лом страданий и как бы завершает описание мук героя:

Мен энамдан зулм кўрдим,
Энамнинг жабрида мен ҳам
Кўр бўлиб мозорда қолдим,
Ўт туташди гудай танам —

Мать обошлась жестоко со мной,
Из-за жестокости матери моей
Стал слепым, на кладбище остался я,
Сгорело в огне мое тело, подобное цветку (Р, 138).

Иногда данная формула заключена в строку, объясняющую причину горя:

Гидер мен дийиш, жана отлар салар сен,
Хала мундан гитсең, хачан гелер сен? —
Сказав: «Я уеду» — огонь в душу вложил.
Если уедешь отсюда, когда ты вернешься? (XX, 107).

В других случаях строка с этим традиционным иносказанием связана по смыслу с последующей поясняющей строкой. Именно так в туркменском отрывке в монологе матери раскрывается ее горе, вызванное долгой разлукой с сыном:

Йүрегимде көпдир одум,
Балам, сенден айрылгалы —
Сердце мое огнем охвачено,
Дитя мое, с тех пор, как с тобой разлучилась
(XX, 130).

В узбекском тексте аналогично переданы душевные и физические страдания героини перед казнью, причем пояснение приобретает более развернутый вид:

Бунда келдим ўтдай ёна,
Тўлган ўхшайди паймона,
Ширин тандан узилади
Бирга юрган ширин жон-а —
Я пришла сюда, горя, как в огне,
Видно, настал мне срок умереть!
Из сладостного тела отлетает
Сладкая душа, что с ним единой была (Р, 58).

Характерно для обоих памятников и такое явление, когда в одном стихотворном отрывке формула «гореть огнем» дополняется другими традиционными образами, также выражающими горестные чувства, душевные и физические муки. Они входят в текст как бы нанизываясь друг на друга, благодаря чему усиливается выразительность, эмоциональность изложения.

Это проявляется достаточно ярко, например, в узбекском тексте в монологе прислужницы, рассказывающей богатырю, что его матери угрожает гибель:

Мансур дорга энангги хайдади,
Сени кўриб менинг бағрим эзилди,
Сел бўлгудай кўзда ёшим тизилди,
Қайтай, хафа қилдим сендай кўзимди,
Сени кўриб менинг кўнглим бузилди —

Погнали твою мать к виселице Мансура,
Увидела тебя и сердце мое разрывается,
Слезы льются из глаз моих, словно горный поток.
Что делать? Я огорчила ягненка моего.
Тебя увидела и мое сердце сжалось (Р, 39).

То же наблюдается и в туркменском тексте, в жалобе героя, разлученного с сыном:

Сен гидели галмаз сабры-каарарым,
Бащым душмуш гам-гуссага думана,
Сен-сен мениң говни хошум, гулзарым,
Сени гөрсе гамгын говнум гувана.
Каза оқы жана гелип дегипдир,
Бу мэхнети худай маңа берипдир,
Айралык хижраны билим эгипдир,
Пыракына якды мени замана —

Как только ушел ты, выдержку, терпение потерял я,
Горем, печалью охвачен, голова моя словно в тумане,
Ты только ты — цветник мой, моего сердца радость,
Печальное сердце возрадуется, если тебя я увижу.
Стрела смерти вонзилась в сердце мое,
Эти мучения бог мне ниспослал.
Расставанье, разлука согнула мой стан,
Сожгло меня время разлуки (ХХ, 134).

Традиционные образные иносказания, входя в одну тираду или строфу, органически сливаются с окружающим стихом не только по смыслу, но приобретают общий размер и рифму. Мы видим, что в приведенной выше узбекской тираде одиннадцатисложного размера в первом пятистишии рифму в иносказаниях образуют глаголы страдательного залога прошедшего времени единственного числа третьего лица: эзилди, тизилди, бузилди; они созвучны с конечными словами остальных двух строк.

В туркменском стихе каждое традиционное образное иносказание, входя в четверостишие, участвует в организации рифмовки всей строфы на равных правах с другими строками, которые рифмуются по принципу *абаб, вевб*.

Необходимо отметить, что в каждом национальном тексте помимо общих закономерностей в использовании широко распространенных традиционных образных выражений налицо индивидуальный подход к их применению. Это в значительной степени объясняется своеобразием творческой манеры сказителя.

Например, в туркменском памятнике иносказание, основанное на образе горящего сердца (горящей души), встречается особенно широко во многих стихотворных монологах и может повторяться по нескольку раз внутри одного отрывка. Примечательно, что даже в одном небольшом отрывке оно варьируется, благодаря чему не создается стилистического однообразия. Например:

Бу дертлер ничик дерт болды,
Янды йурегим герт болды,
Гезум ёлунда дерт болды,
Балам, сенден айрылгалы.
Белент дагларым пес болды,
Шу гун жаньма көз болды,
Гөрер гезум гормез болды,
Балам, сенден айрылгалы.
Мөхрибан дийр, мениң адым,
Аллага етишмез дадым,
Йурегимде көпдур одум,
Балам, сенден айрылгалы — .

Эти страдания в какие страдания превратились!
Сердце мое сгорело, в прах превратилось,
Ожидая тебя, во все глаза на дорогу смотрела,
Дитя мое, с тех пор, как с тобой разлучилась.
Высокие горы мои низкими стали,
Сегодня в сердце мое раскаленные угли вложили.
Глаза мои зрячие видеть не стали,
Дитя мое, с тех пор, как с тобой разлучилась.
По имени Мехрибан меня называют,
До аллаха моя жалоба не дойдет.
Сердце мое огнем озвачено,
Дитя мое, с тех пор, как с тобой разлучилась

(XX, 130).

Мы видим, что в данном отрывке трижды используется одно и то же иносказание; варьируется лишь его словесное выражение.

В узбекском тексте данное иносказание, как правило, не имеет тенденции к повторяемости в одном отрывке. Как и другие традиционные образы, оно обычно встречается в разных монологах и диалогах героев в виде устойчивой формулы, всегда увязанной

с окружающими строками единой метрикой и рифмой. Например:

Мен энамдан зулм кўрдим.
Энамнинг жабридан мен ҳам
Кўр бўлиб мозорда қолдим.
Ўт туташди гулдай танам,
Хизмат қилди сендай санам,
Мени кўр қилганди энам —

Мать обошлась жестоко со мной.
Из-за жестокости матери моей
Стал слепым, на кладбище остался я,
Огнем горело мое тело, подобное цветку.
Красавица, ты услугу оказала мне,
А ослепила меня моя мать (Р, 138).

или

Заминда беҳабар қолди болам,— деб,
Ноҳак қамчиларни еди танам,— деб,
Ўт туташди менинг гулдай танам,— деб,
Ўларда кўрмадим ёлғиз болам,— деб —
Неизвещенным в подземной келье сын мой остал-
ся,— она сказала.
Несправедливо я плети получила,— сказала.
Огнем горело мое тело, цветку подобное — сказала,
Умирая, не увидала свое единственное дитя,—
сказала (Р, 39).

В этих двух разных отрывках одна и та же формула «*ўт туташди гулдай танам*» — «огнем горело мое тело, подобное цветку» — укладывается то в восьми-, то в одиннадцатисложный стих. В последнем случае она несколько «удлиняется» в соответствии с размером стиха за счет дополнительных слов «менинг» и «деб», которые, однако, не меняют ее смыслового содержания.

Наблюдаются случаи, когда одна и та же традиционная формула, встречаемая в тирадах, хотя несколько и видоизменяется за счет перестановки слов или изменений одного либо двух слов, но ее рифмующееся слово повсюду остается неизменным и создает каждый раз одну и ту же рифму в разных тирадах:

Тар очилган тоза боғнинг гулисан,
Энанг ҳам отангинг жону дилисан;
Тарзинг кўриб мамлакатинг сурайман,
Қай шаҳарда, қайси шоҳнинг улсан? —

Ты — цветок, распустившийся в свежем саду,
Ты — душа и сердце отца и матери своих,
Увидел тебя и спрашиваю о твоей стране,
Из какого города, какого шаха ты сын? (Р, 47).

Очилар баҳорда боғнинг гулисан,
Отанг ҳам энангнинг жону дилисан,
Англамай, бегижон, бунда келарсан,
Албатта, айланма фалокат жойга,
Бунда турсанг армон билан уларсан! —

Ты — цветок, распутившийся весной в саду,
Для отца и матери ты — душа и сердце их.
Дорогой бек, ты сюда пришел, не ведая ни о чем,
В опасном месте ты не кружи.

Если останешься здесь, с недостигнутой целью
умрешь (Р, 84).

В приведенных случаях рифма образуется благодаря аффиксу второго лица единственного числа: -сан. В других же случаях при включении одной и той же формулы в разные тирады ее лексический состав остается устойчивым и меняется лишь грамматическое окончание в рифмующемся слове. Например:

Зулм билан келиб қўлим бойладинг,
Гул баданга аччиқ қамчи тайладинг,
Пойтахтдан мени бойлаб ҳайдадинг —

Жестoko обошлись со мной, руки связали мне,
По телу-розе горьким кнутом стегали,
Связали, из дворца изгнали меня (Р, 35).

Бераҳм жаллодлар қараб турмади,
Сўз сўзласам, сира қулоқ солмади,
Қурғур жаллод икки қўлим бойлади,
Гул баданга аччиқ қамчи тайлади —

Не посчитались с этим безжалостные палачи,
Что бы я ни говорила, они совсем не слушали меня,
Кровожадный палач руки мне связал,
По телу-розе горьким кнутом стегал (Р, 28).

Как видим, рифмующийся глагол тайламоқ («стегать») употреблен в зависимости от контекста то в форме прошедшего времени второго лица единственного числа, тайладинг — «ты стегал», то в прошедшем времени третьего лица единственного числа, тайлади — «он стегал».

Наблюдается и такое явление, когда традиционные формулы связаны с окружающим стихом общей рифмой, но по смыслу не согласуются с последующими строками. В таких случаях они служат зачином к стиху, создающим определенное настроение. Например, в обращении опечаленной жены к уезжающему падишаху:

Тоғ-тоғнинг бошини чалган туман-а,
Ҳарким йиғлаб турса охир замон-а,
Қўйиб кетгин фарзандингнинг отини,
Бўйимда қолгандир бирор гумона —

Туманом окутаны вершины гор:
Каждый заплакал бы в судный день.
Своего ребенка именем нареки,
Ведь во чреве моем ребенок твой (Р, 8).

Но иногда зачин совсем не связан с последующими стихами и, по-видимому, лишь способствует организации строк в тираду с новой рифмой. Очевидно, такое использование традиционного зачина облегчает импровизацию и служит сказителю своеобразным «разгоном» при переходе к раскрытию нового смыслового отрывка.

Для иллюстрации этого явления обратимся к примеру узбекского текста:

*Очилар баҳорда боғларнинг гули,
Обод бўпти давлатманднинг манзили,
Бир қон тилланг бизга бўлмас чой пўли.
Ўйнаб-кулиб юрсин Ҳуройим ули —*

*Распускаются весной в саду цветы,
Благоустроенными стали места богатых людей,
Вашего мешка золота мне не хватит даже на чай,
Пусть резвится, смеется сын Хураим! ²⁸*

Помимо традиционных образных выражений, составляющих «психологические клише», важное место в эпическом тексте как героического, так и романического жанра занимают описательные характеристики героев, также основанные на общевосточной эпической символике.

В героико-романическом жанре, к которому принадлежит узбекская поэма «Рустамхан», героической характеристике богатыря (уподобление его льву, тигру, ястребу, соколу) сопутствует лирический план, в особенности в описании его облика. В этом случае изображение богатыря приближается к описанию героя романического эпоса, в частности и туркменской поэмы «Хурлукга и Хемра». При этом в обеих поэмах используются традиционные художественные приемы — эпитеты, сравнения, метафоры, общие и для эпоса и для классической литературы народов Ближнего и Среднего Востока. Так, герой или его лицо уподобляются месяцу, луне, солнцу (по сходству с блеском, чистотой светил), либо розе, цветку, бутону (по принципу свежести, красочности). Символ красоты и стройности девушки — кипарис, а юноши — крепкий чинар или молодой саженец ²⁹. Можно пред-

²⁸ Ср. Р, 47; Р, 84 на стр. 84—85 статьи, где тот же традиционный зачин определяет другую рифму.

²⁹ Например, в эпосе «Деде Коркут» о красавицах говорится: «ростом подобная прекрасно выросшему кипарису»; «чище месяца, светлее солнца»; о герое: «похожий на луну в четырнадцатый день месяца» («Книга моего деда Коркута», стр. 15, 37, 93).

Е. Э. Бертельс фиксирует подобные устойчивые образы и в поэзии Средней Азии X в. (Е. Б е р т е л ь с. Персидская поэзия в Бухаре.

полагать, что первоначально многие отождествления были связаны с древними представлениями, основанными на жизненных наблюдениях ³⁰.

Все эти постоянные отождествления встречаются и в туркменской и в узбекской поэмах, образуя целый ряд тропов и фигур, близких по своему лексическому выражению. Так, в обоих текстах широко используется обобщенный метафорический образ цветка. Мы находим его в обращениях возлюбленных к друг другу, отца к сыну, либо других персонажей к богатырю или к красавице. Например:

Гүлинден гүлзарьндан айрыл- Хафа қипти сендай тоза гулимин —
дың —

Лишился своего цветка, Кто обидел чистый цветок,
цветущего луга (XX, 125) такой, как ты? (Р, 83)

(обращение волшебной птицы к падишаху, сообщающей о ной девушке — жертве дракона),
смерти его сына).

Слово гул/гул («цветок») выступает и в роли постоянного поэтического определения. При этом оно может присоединяться к определяемому существительному по принципу так называемого неграмматического словосложения (например, в узб. гул бадан — «цветок-тело»), либо по принципу грамматического соединения с существительным, получающим суффикс относительного прилагательного -ли. В последнем случае образуется сложное прилагательное: (туркм. гул йүзли, узб. гул юзли — «розовикий», «имеющий лицо-розу»). Оно служит эпитетом (туркм. гул йүзли яр — «розовикая возлюбленная») или же, встречаясь без определенного существительного, метафорой (узб. гул юзли, туркм. гул йүзли — «розовикая», всегда в значении «красавица»).

X век, стр. 51). Аналогичная образность постоянно встречается при воспевании красавиц в «Мухаббат-намэ», например: «что за месяц лицо твое, о горделивый кипарис!», «лицо твое — луна» (А. М. Щ е р б а к. Огуз-наме. Мухаббат-наме, стр. 151, 155, 154, 164). Относя стиль уйгурского списка поэмы «Мухаббат-намэ» Хорезми к общей книжно-языковой (поэтической) традиции, существовавшей в Мавераннахре и Хорезме в конце XIV — начале XV в., исследователь в числе других элементов выделяет метафоры: ай («луноподобная»), гул («роза») применительно к возлюбленной и считает это влиянием персидской литературной традиции (там же, стр. 127).

³⁰ А. А. Потебня указывал, что в русских былинах солнце и месяц — символ и для мужчины и для женщины и что вообще за светилами сохранилось значение символа красоты (красота, любовь, веселье, как вообще свет, тождественны); лицо человека представляется светлым, т. е. прекрасным, как солнце. В славянской народной поэзии символ молодца-сокола основан на сближении: герой ловок и быстр, как ловчая птица; ветка, стебель, дерево служат символами девушки — имеется в виду их тонкость и гибкость; девушка уподобляется розе (см. А. П о т е б н я. О некоторых символах в славянской народной поэзии, стр. 36, 37, 39, 65, 66, 115).

Примеры с постоянным эпитетом: Примеры метафоры:

Хемра исләр ене гүл йүзли ярын—

Гапирма, гул юзли, пушаймон
қилиб —

Хемра вновь желает розоликую
возлюбленную (XX, 50).

Не говори, розолика, я раскаялся
(Р, 24).

О, гүл йүзли, казым —
О, мой розоликий казий
(XX, 96).

Кетабер, гулюзлим —
Уходи, моя розолика
(Р, 136).

Характерно при этом, что цветку уподобляется не только героиня, но и герой, причем независимо от того, является ли он богатырем, готовящимся свершить героический подвиг (как в «Рустамхане»), или предстает в облике юного красавца-царевича (как в «Хурлукге и Хемре»). Образ цветка встречается постоянно при характеристике богатыря, часто не соответствуя содержанию героического эпизода; это объясняется силой традиции.

В узбекском тексте метафорическое уподобление героя раскрывшемуся цветку (розе) встречается и в героических и в лирических ситуациях. Например:

в обращении отца к Рустаму перед битвой богатыря с чудовищем:

Баҳорда очилган боғнинг гулисан —

Ты — цветок, раскрывшийся весной в саду (Р, 84);

в обращении отца к богатырю, который скачет на битву с палачами:

Тар очилган тоза боғнинг гулисан —

Ты — цветок, раскрывшийся в свежем саду (Р, 47).

Аналогично обращение старика-привратника к Рустаму после его победы над драконом:

Тарзингга қарайман очилган гулдир —

Смотрю на твое лицо — раскрывшийся цветок
(Р, 94).

По существу такой же метафорический образ применяется в одном из лирических отрывков при описании облика юной красавицы — прислужницы царевны:

Икки юзи очилган гулча —

Обе ее щеки — раскрывшиеся розы (Р, 11).

В пределах одного памятника метафора иногда входит в устойчивые поэтические строки ³¹:

³¹ Буквальное совпадение поэтической формулы (ее лексического состава и грамматического построения) одновременно в двух поэмах наблюдается весьма редко. Ср. уподобление стройного стана красавицы арабской букве «алиф» — тонкой вертикальной черточке:

Элип дек камматым, инче билим — Алифдай қоматинг, хипча
белингдан —

Стан, как алиф, тонкая талия Стан, как алиф, тонкая
у меня (XX, 78). талия у тебя (Р, 83).

Гул баданга аччиқ қамчи тайлади —
По телу-розе стегалил горьким кнутом (Р, 28).
Гул баданга аччиқ қамчи тайладинг —
По телу-розе ты стегал горьким кнутом (Р, 35).

Такая повторяемость вызвана повторяемостью самой ситуации: вначале героиня рассказывает о том, что ей приснилось, будто ее истязали палачи, затем — говорит о пытках, которым ее подвергали палачи уже наяву.

Прослеживается интересная закономерность — постоянная поэтическая формула употребляется в словах одного и того же героя. Так, в разных ситуациях Рустам обращается к своей возлюбленной (вначале до боя с драконом, потом после своей победы), где неизменно повторяются строки, основанные на традиционных в восточной поэзии образах луны, месяца (ой) и солнца (кун):

Ою-кундан зиёд сенинг ҳуснинг бор —
Твой лик более прекрасен, чем луна и солнце (Р, 83).
Ою-кундан сулув сенинг тарзинг бор —
Твой лик прекрасней луны и солнца (Р, 87).

Вместе с тем иносказание с той же образностью, употребленное в устах других персонажей, не представляет собой устойчивой формулы и свободно варьируется:

обращение отца к неузнанному сыну:

Жамолинг менгзатдим осмонда ойга —
Красоту твою я уподобил месяцу в небесах (Р, 47);

описание сказителем красоты возлюбленной богатыря:

Ойдаи ғолибдир жамоли,
Ҳусни тўлган ойдай бўлиб —
Красота ее затмевает луну,
Красота ее стала подобна полной луне (Р, 116).

В лирической характеристике героя часто выступает образ соловья, поющего в цветнике. Особенно широко применяется он в узбекском памятнике, обычно в словах отца, горящего в разлуке с сыном.

Так, отец разлученный с сыном, говорит о нем:

Чаманда сайраган у булбулим —
То — мой соловей, поющий в цветнике (Р, 147).

В другом отрывке, объясняя, что сын надолго уехал, отец говорит:

Бир чамандан парвоз қилган булбулдир —
Соловей выпорхнул из цветника (Р, 94).

В одном из эпизодов отец расспрашивает у встречных, не знает ли кто-нибудь, куда уехал его сын:

Кайси бир гулшанга кетди булбулим —

К какому из цветников полетел мой соловей? (Р, 150).

К числу традиционных метафор тюркского эпоса, служащих для характеристики героя, относятся метафоры, сопоставляющие богатыря с животными и птицами. Е. Э. Бертельс прослеживает эту древнюю традицию еще в поэзии XI в. и обращает внимание на то, что она сохраняется в фольклоре и литературе многих тюркских народов и до наших дней ³².

В туркменской и узбекской поэмах при характеристике богатыря также постоянно употребляются метафоры этого типа. Богатырь нередко уподобляется соколу, кречету (шункар // шунқор); ловчей птице, цепко хватающей добычу (алгыр гуш // олгир қуш); ягненку, ставшему сильным, как баран-вожак (гузы-гочкар // қўзи-қўчқор). В узбекском тексте при этом используются синонимы: для сокола — шунқор // лочин; для ягненка — қўзи // ғўчоқ. Эти своеобразные метафоры, характеризующие богатыря, не только говорят о его силе, ловкости, но и передают ласковое отношение к герою, любовное единственное сыном ³³.

Такие традиционные метафоры придают не столько лирическую, сколько героическую окраску образу и восходят, как это мы отметили выше, к древнему героико-эпическому стилю.

Данное явление наиболее характерно для узбекского памятника, принадлежащего к героико-романическому жанру, но и в туркменской романической поэме этот ряд метафор способствует воспроизведению облика героя в двух ракурсах — лирическом и героическом.

³² Е. Э. Б е р т е л ь с. К вопросу о традиции в героическом эпосе тюркских народов. — «Советское востоковедение», т. IV. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 75.

Ф. И. Буслаев рассматривал отождествления человека с птицей и зверем в русской и украинской народной поэзии не только как поэтическое украшение, но и как отражение остатков верований в превращение людей в животных (Ф. Б у с л а е в. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I. СПб., 1861, стр. 215). А. Н. Веселовский видел в таких отождествлениях отражение древних верований, когда считалось, что предки человека произошли от зверей и птиц, от деревьев и растений (А. Н. В е с е л о в с к и й. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 130).

³³ См., например, в узбекском тексте в речи матери богатыря:

Бугун сафар қилар Оқтош ғўчоғи —

Сегодня ягненок Акташа отправляется в путь (Р, 43);

Ўларда кўрмадим Рустам кўзимди —

Своего ягненка Рустама перед смертью не увидела (Р, 281);

Рустам, кўзим, бўтам, келгин қошимга —

Рустам, ягненок, верблюжонок, подойди ко мне (Р, 68);

Кайтай, хафа қилдим сендай кўзимди —

Что делать — я огорчила ягненка моего (Р, 39).

И в туркменском и в узбекском текстах в сходных ситуациях (например, при описании горя отца в разлуке с сыном) выступают близкие, но текстуально не тождественные поэтические сравнения: сын, покинувший родительский дом, уподобляется улетевшей ловчей птице (обычно соколу), которую разыскивает отец.

Алгыр гушүц шүңкарың-
дан айрылдың —
Ловчей птицы, сокола ты
лишился (XX, 125).

Қўлимдан учирдим олғир
қушимни —
Ловчую птицу я упустил из своих
рук (Р, 150).

Ҳавога давр олиб бўз қарчигаим,
Шу гулшанга қўндими деб сўрайин—
Кружась, взмыл в воздух серый
сокол мой,
Спрошу-ка, не опустился ли он на
этот цветник (Р, 150).

Интересно отметить, что в последнем примере из узбекской поэмы произошло смешение героических и лирических образов. Здесь на цветник опускается не соловей (традиционный образ лирической поэзии народов Ближнего и Среднего Востока), а сокол (уподобление соколу характерно для героического эпоса)³⁴.

С древней эпической традицией связаны и другие образные средства, заключающие в себе своеобразную оценку героя. Единственный сын, каким обычно является богатырь, уподобляется крепкому дереву либо молодому саженцу³⁵:

Чынарыңдан айрылдың —
Ты лишился своего чинара (XX, 125).
Нахал экин, мырадыма етмедим,
Сынам ачыл, саясында ятмадым —
Посадив саженец, я не достиг своего желанья,
Не лежал в его тени с обнаженной грудью (XX, 21).

³⁴ Е. Э. Бертельс. К вопросу о традиции в героическом эпосе тюркских народов. — «Советское востоковедение», т. IV, стр. 76.

Такое уподобление встречается, например, в древнем огузском эпосе «Деде-Коркут» применительно к единственному сыну, наследнику. Например, дед Коркут, желая долголетия сыну Бекиля, восклицает: «твое тенистое крепкое дерево да не будет срублено!» («Книга моего деда Коркута», стр. 89). Возможно, что в этом уподоблении отразилось и нашло художественное переосмысление древнее представление, связанное с культом животных и растений. Отсюда могло возникнуть и само содержание образа: сын уподобляется дереву, т. е. самому жизненно необходимому, бесценному. Вместе с тем дерево могло символизировать стройность, статность человека, что подтверждает и традиционное в восточной поэзии и в эпосе сравнение красавицы с кипарисом. Ср.:

Перизадым, серви кадым — Излаб келди сарвинозинг —
Моя лери с кипарисовым Разыскал тебя — стройный
станом (XX, 48). кипарис (Р, 135).

Последнее двустроичное иносказание [выражает горе отца, узнающего, что сын должен умереть.

Нередко герой (или героиня) называется душой и сердцем, либо душой и телом отца и матери. Такие метафоры обычны для восточной поэзии и эпоса. Туркменский и узбекский сказители в равной мере прибегают к ним.

В узбекском тексте метафоры могут входить в устойчивую повторяющуюся формулу:

Энангман-отангнинг жону-дилисан —
Ты — душа и сердце своих матери и отца (Р, 47);
Отангман энангнинг жону-дилисан —
Ты душа и сердце своих отца и матери (Р, 84).

В туркменском тексте не наблюдается повторяющихся формул с той же метафорой. Типичны такие вариации:

Жан билен жананың гелди —
Душа твоей души пришла (XX, 35).
(*хана оповещают о приходе сына*);
Гүлжемиле ширин жаным —
Гульджамиля, моя сладкая душа (XX, 152)
(*герой обращается к любимой сестре*).

Другие традиционные метафоры, близкие по своей символике, уподобляют дорогого человека или единственного ребенка зенице ока, свету очей³⁶. Так, например, в туркменском тексте героиня восклицает, обращаясь к своему любимому:

Гезүмид, рөвшени, депәмид тәжи —
Свет очей моих, венец моей головы (XX, 75)

В узбекском тексте сам герой говорит о себе:

Энамман отамнинг кўрар кўзмаи —
Я — зеница ока³⁷ отца и матери моих (Р, 88).

В тюркских романических народных поэмах (так же, как и в героических) встречаются общие мотивы и эпизоды с однотипными сюжетными положениями и ситуациями. В рассматриваемых па-

³⁶ Метафора «свет очей» встречается и в эпосе «Деде Коркут»: «сын, свет моих очей»; «брат, свет моих темных очей» («Книга моего деда Коркута», стр. 43, 56).

³⁷ А. Зайончковский отмечает, что выражение «зеница ока» (*букв.* видящий глаз) в тюркских языках (в народной поэзии, в частности) означает вообще что-то дорогое, приятное (А. З а й о н ч к о в с к и й. «Масло очей» — тюркское «köz yağı»). Из истории персидско-турецких литературных взаимоотношений, стр. 62).

мятниках таковы, например, описания первой встречи возлюбленных, расставания отца с сыном или их встречи после долгой разлуки и др. Каждый сказитель по-своему раскрывает эти общие эпические сюжетные положения в рамках определенной традиции, пользуясь общим фондом традиционного поэтического арсенала. Например, о разлуке отца с сыном повествуется так:

Алла салды айралыгың дердини,
Гүлүстанлы гүлзарыңдан айрылдың.
Гахба пелек чархын кеңе гурандыр...
Ииди билгиң, сени худай урандыр,
Алгыр гушун, шуңкарыңдан айрылдың...
Юрт әеси хуңкарыңдан айрылдың...
Ики агасы бир гуода гойдулар,
Даг йыкылды, чынарыңдан айрылдың...
Адамың баласы, гузың көрпеси,
Көрпе гузы, гочгарыңдан айрылдың —

Страданье разлуки аллах тебе ниспослал,
Цветущий свой луг, свой цветник ты потерял.
Коварный рок колесо вспять повернул...
Теперь знай — бог тебя наказал —
Ловчую птицу, сокола своего ты потерял...
Властелина страны, сокола своего ты потерял...
Два брата в колодец бросили его —
Рухнула гора, свой чинар ты потерял...
Дитя человека, маленького ягненка,
Своего младшего ягненка — тура ты потерял (XX, 125).

Здесь нанизыванием традиционных символов, уподобляющих сына цветнику, цветущему лугу, соколу, чинару, ягненку, усиливается эмоциональная передача горя отца, потерявшего самое дорогое в жизни — единственного ребенка.

В узбекском тексте при раскрытии аналогичной ситуации выступает несколько иная традиционная символика: горюющий отец, разыскивая сына в долгих скитаниях, уподобляет его то соколу, взмывшему в воздух, то соловью, потерявшему свой цветник.

Қўлимдан қочирдим олғир қушимни...
Қайси бир гулшанга кетди булбулим?..
Ҳавога давр олиб бўз қарчиғайим,
Шу гулшанга қўядими деб сўрайин.
Сабил қилиб юрдим ўтиришимни,
Мен топмадим у қочирган қушимни,
Кеча-кундуз қарчиғайим ахтариб,
Шу ерда бор эмиш, гулшанга қўниб —
Свою цепкую ловчую птицу я упустил...
К какому из цветников полетел мой соловей?
Кружась, взмыл в воздух серый сокол мой,

Спрошу-ка, опустился ли он на этот цветник?
Я ушел, в запустении оставил те места, где жил.
Упущенную птицу я не отыскал,
Моего сокола днем и ночью я искал,
Говорят — в этих краях он опустился на цветник
(Р, 150)

Примеры из узбекского текста иллюстрируют и другое характерное явление — в изображении повторяющихся ситуаций, например первой встречи (отца с сыном, возлюбленной с богатырем, героя с другими персонажами), сказитель вводит монологи с одними и теми же постоянными формулами. Так, отец, встретив сына, который родился и вырос за время его долгого отсутствия, обращается к нему с такими словами:

Тар очилган тоза боғнинг гулисан,
Энанг ҳам отангнинг жону дилисан.
Тарзинг кўриб мамлакатнинг сўрайман,
Қай шаҳарда қайси шоҳнинг улисан?

Жамолинг менгзатдим осмонда ойга,
Қошингни ўхшатдим эгилган ёйга.
Жасадинг ўхшайди бўз қарчиғайга.
Қарчиғай чангалли, кимнинг улисан? —

Ты — цветок, раскрывшийся в свежем саду,
Ты — душа и сердце отца и матери своих,
Увидел тебя, и спрашиваю о твоей стране,
Из какого города, какого шаха ты сын?

Красоту твою уподоблю месяцу в небесах,
Брови твои с изогнутым луком сравню,
Своим станом ты с сизым ястребом схож,
С ястребиными когтями, чей ты сын? (Р, 47).

Так же обращается к богатырю при первой встрече и красавица-царевна в другом эпизоде поэмы:

Очилган баҳорда боғнинг гулисан,
Отанг ҳам энангнинг жону дилисан,
Англамай, бегижон, бунда келарсан,
Албатта айланма фалакат жойга,
Бунда турсанг армон билан ўларсан! —

Ты цветок, раскрывшийся весной в саду,
Ты душа и сердце отца и матери своих,
Дорогой бек, ты сюда пришел, не ведая ни о чем,
В опасном месте ты не кружи —
Если останешься здесь, с недостигнутой целью умрешь

(Р, 84).

В последних двух примерах разные монологи начинаются одним и тем же обращением. Кроме того, в монологах объединяются в единый ряд и другие традиционные формулы. Например, и в следующих монологах старика-привратника или богатыря мы видим повторение таких образных выражений:

Тарзингга қарайман, очилган гулди,
Бир чамандан парвоз қилган булбулди —
Смотрю на твое лицо — раскрывшийся цветок,
<Ты> — соловей, выпорхнувший из цветника (Р, 94);

Алифдай қоматинг, хипча белингдан —
Стан твой — алиф, талия тонкая у тебя (Р, 83);

Малоик суратли гулюзли дилбар,
Ою кундан зиёд сеннинг ҳуснинг бор —
Красавица, с обликом ангела, с лицом как цветок,
Красота твоя затмевает солнце, луну (Р, 83).

Традиционными формулами насыщены диалоги и монологи героев и в туркменском памятнике. Но в отличие от узбекских они в подавляющем большинстве служат не обращением к герою, а описанием его состояния (например, радости при встрече). Этим и объясняется обильное насыщение их постоянными поэтическими общевосточными формулами, выражающими радостные чувства.

Примером может служить построение монолога отца. Свою радость при встрече с сыном, с которым он был в долгой разлуке, отец передает такими словами:

Хазан урган ышкы багым,
Гайтадан гүлзара донди —
Сад любви моей, осенним ветром побитый,
Снова в цветник превратился;

или:

Ачылындыр гүл-гүлала —
Цветы в цветнике распустились;
Гелди яз, гитди гам гышы,
Шу гүн гонды довлет гушы —
Настала весна, зима-горе ушли,
Птица счастья сегодня к нам опустилась (XX, 37).

Таким образом мы замечаем, что разные сказители по-своему используют общие традиционные поэтические средства не только при характеристике героев, но и при изображении однотишных сюжетных ситуаций.

Анализ двух эпических памятников, близких по языку и жанру, показывает важную роль художественной традиции при воспроизведении и воссоздании эпического текста. В каждом тексте наличествуют тропы и фигуры, основанные на общей символике. Являясь постоянными элементами стиля, они повторяются на протяжении всего повествования.

Однако сказители, пользуясь общим фондом традиционных изобразительных средств, по-разному варьируют и вводят их в текст; в этом — одно из проявлений своеобразия каждого национального памятника. Мы могли убедиться, что общетюркские образные выражения не являются окаменелыми и застывшими. При изложении разных сюжетов они получают различное смысловое звучание в зависимости от характера действия или же характеристики героя. В одних случаях они отличаются текстуальной повторяемостью, в других — лишь тяготеют к совпадающим формулам как внутри одного памятника, так и в разных произведениях.

Традиционные элементы стиля сохраняются на протяжении многовекового бытования эпоса, о чем свидетельствуют эпические тексты, записанные и в наши дни.

ЕДИНСТВО ЭПИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ШОРСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ ПОЭМАХ

А. И. ЧУДОЯКОВ

Изучение эпического повествования как единого художественного целого с раскрытием его внутренней структуры, композиционных особенностей, взаимодействия и взаимосвязанности его слагаемых дает возможность понять особенности воплощения эстетических идеалов народа в эпических памятниках.

Анализ записей В. В. Радлова (60-е годы XIX в.), Н. П. Дыренковой (20—30-е годы XX в.), а также автора данной статьи позволит рассмотреть некоторые факторы, определяющие единство эпического стиля шорских героических поэм.

I

Начнем с того, что между частями одной и той же поэмы, как правило, нет хронологической согласованности. В особенности это относится к зачину и главной повествовательной части. Уже в зачине различные эпические формулы предполагают различные «состояния мира». Рисуя в общем мифическое время первотворения, зачин вместе с тем упоминает о скотоводческом хозяйстве, даже о «платящем дань народе». Сама картина начала мира и человеческой жизни включает в виде одновременных «кадров» ряд состояний мира, которые можно себе представить только как последовательные. Например, согласно одной поэтической формуле действие происходит «в то время, когда мешалкой разделялась земля, когда ковшом разделялась вода»; согласно другой — «в то время, когда создавалась, нагромождалась, земля, когда сливалась пробивающаяся сквозь землю влага; в то время, когда земля разрывалась, вырастали деревья, когда деревья расщеплялись, вырастали листья. Когда на березе-дереве листья выросли, народ жить стал»¹.

Несовместимыми представляются и последующие хронологические приметы: «Когда на тополе-дереве листья вырастали,

¹ «Қалақ-па чер пӧлӱп, қамыс-па суг пӧлер шенде; чер пӧдӱшӱп, чер сил қаба-шар шенде, чер чыртыла ағаш ӧсатқан шенде, ағаш чертыла пӧр ӧсатқан шенде, қазың ағашқа пӧр ӧзерде, қалық-чон чадып тӱштӱр» (Н. П. Дыренков а. Шорский фольклор. М.—Л., 1940, стр. 81—83).

Белый скот сотворился... По берегу белого моря, платящий дань народ, словно песок в море, расселился. Обходя подножье белой горы, Словно звезды на небе, Белый скот рассыпался»².

В повествовательной части действия богатырей ни в одной из шорских поэм не протекают в указанное в зачине время, а относятся к более поздней эпохе. Если говорить современным языком, это эпоха родовых и раннефеодальных социальных отношений народов Алтая и Саянского нагорья.

Хронологические несоответствия между отдельными частями легко продемонстрировать на примере поэм «Кан Кес», «Кан Мерген», «Ай-Толай» и некоторых других.

В поэме «Кан Кес»³, если даже пренебречь всей сказочной фантастикой и элементами мифологии, один и тот же герой действует, на наш взгляд, по меньшей мере в трех различных исторических периодах времени. Один из них — период экзогамии (брачная поездка богатыря к нареченной невесте), другой (может быть, самый древний) — блуждание в краю черных людей и поединок с девой-богатыркой Ку Кыс и третий — наиболее поздний — борьба против уплаты дани.

Как известно, брачная поездка к нареченной невесте является одной из древних эпических тем. Женидьба на деве-богатырке, возможно, еще более архаична, чем женидьба на суженой, ибо здесь брак в собственном смысле слова еще не существует, т. е. нет еще экзогамии. Что касается третьей темы — борьбы против дани, — то не возникает сомнения, что она в эпосе появилась позже других.

То, что мы видим в поэме «Кан Кес», характерно и для поэм «Кан Мерген»⁴ и «Ай-Толай»⁵. Хронологические несоответствия, встречающиеся в этих поэмах, аналогичны тем, которые мы видели в поэме «Кан Кес». В отношении поэмы «Ай-Толай» следует добавить, что в ней борьба против дани выливается в организованную борьбу сорока трех богатырей, которыми руководила сестра Ай-Толая — Пий-Кёёк, в то время как в других поэмах речь идет о борьбе одного богатыря.

Многотемны поэмы, опубликованные В. В. Радловым⁶. По содержанию они несколько отличаются от упомянутых ранее, но и в них описаны такие действия богатырей, которые мыслимы лишь в различные исторические периоды времени. Так, в поэме

² «Терек агашқа пұр өзерде, ақ-мал чайала тұштұр... Ақ, талайды қаштап келип, талайда құмақ-че албаты чон чаттыр; ақ тасқылды төстеп келип, тегриде чылтыс-че ақ, мал чайылтыр» (Н. П. Дыренкова. Шорский фольклор, стр. 82—83).

³ Там же, стр. 25—80.

⁴ Там же, стр. 81—155.

⁵ Сб. «Ай-Толай». Новосибирск, 1948, стр. 31—55.

⁶ В. В. Радлов. Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в южной Сибири и дзунгарской степи, т. I. СПб., 1866.

«Каратты Перген» несколько тем: измена чиновников хана, месть за погибшего богатыря и защита юного богатыря, женитьба и борьба против чудовища пуспас-пулана. Совершенно очевидно, что эти темы восходят к разным историческим эпохам. Аналогичные несоответствия встречаются в поэмах «Оглак», «Кара-Кан» и многих других.

Во всех указанных случаях находит наглядное проявление полистадиальность эпоса.

В эпосе имеется и другая, более частная несогласованность. Приведем пример из поэмы «Картыга Перген». Картыга Перген, сын Алтын Кана, отказывается от обеда, предложенного матерью, потому что «создан богом так, чтобы «питье не пить, еды не есть». На вопрос матери «Почему не поел ты моей пищи, мною для угощения положенной?», Картыга Перген отвечает: «Алтын-Кёёк, матушка моя!.. Вверху живущий великий творец не сотворил меня, чтобы я пищу ел. Я сотворен, чтобы пищи не есть и воды не пить»⁷. Однако он же после поединка между Алтын Каном и Кара Мёкё садится со своим другом Ай Кылышем за золотой стол, ест и пьет: «За золотой стол сели. Лучшее из еды ели. Из всего созданного наилучшее пили. В продолжение девяти дней пили»⁸.

Такие противоречия бросаются в глаза и в других поэмах. В поэме «Кан Кес» всякий раз, когда у богатыря Кан Кес спрашивают «Какого хана ты потомок?», он отвечает: «Вскормившего меня отца моего не знающий, питавшую меня молоком мать мою не знающий, красное крови игреневого коня имеющий Кан Кес по имени я буду»⁹. Но дальше выясняется, что Кан Кес потомок Алтын Кана: «Этот Кан Кес, потомок Алтын Кана (рода Алтын Кана), из-за трех миров на кроваво-игреневом коне, которого плетью не ударяют, приехавший, превратившись в комара у золотого окна стоит. Разве вы этого не видите!»¹⁰

Кстати сказать, точно так же на аналогичный вопрос отвечает Голый черный юноша (побратим Кан Кеса). Позднее выясняется, что и у него есть отец.

В печати уже обращалось внимание на это и другие подобные противоречия, причем объяснялись они с исторической точки зрения, как следствие полистадиальности эпоса (представление

⁷ «Мениң, азырарга салган аажымды чёк чибедин?» — «Алтын Кёк ичемай!.. Теген бреги турган улуг чайачы мени аш чирге чайабады. Аш-па суг ишпеске чайалгам» (Н. П. Д р е н к о в а. Шорский фольклор, стр. 12).

⁸ «Анаң, соонда пулар игеле алтын столга одурдулар. Аш табактын, арыын чидилер. Аар пүткеннин, үстүн иштилер. Токус кунге шыгара иштилер» (там же, стр. 16).

⁹ «Азыраган абам пилбес, эмискен энем пилбес, каннаң қызыл чегрен аттыг Кан Кес поларым!» (там же, стр. 28).

¹⁰ «По ўш чарыктың, таптынаң, келген Алтын Канның, төлү, камчы шаптырбас кан черген аттыг, Кан Кес алтын кбзенекте, сарыг сек пол, турчатканын көрбөнчызар-ба!» (там же, стр. 44).

об «одиноком первопредке» вытеснено более поздним — о потомке патриархального рода).

«Указание на то, что Черный юноша — «бродячий», безусловно представляет собой попытку мотивировать его одиночество. Но Кан Кеса никак нельзя назвать бродячим. В дальнейшем Черный юноша получает имя Ай-Ергек, сын Кара-кана, что абсолютно не вяжется с первоначальными сведениями об этом герое»¹¹, — пишет Е. М. Мелетинский.

Нас в данном случае такие противоречия интересуют с иной стороны. Мы обращаем внимание на то, что элементы, различные по древности, естественно сочетаются в пределах *одного и того же* эпического повествования.

Рассмотрим несоответствия в поэме «Кан Мерген». Готовясь к борьбе с Кара-Мюкю, Кан Мерген говорит: «Если у Кара-Мюкю силы больше окажется и он меня погубит, тогда ханом солнечного мира, начальником подземного мира Кара-Мюкю останется. Если у меня, Кан Мергена, силы больше окажется, и если я Кара-Мюкю погублю, этого солнечного мира единственным ханом, единственным начальником я, Кан Мерген, стану!»¹² Противоречие заключается в том, что Кан Мерген после победы над Кара-Мюкю отказывается от власти и дани¹³.

Так же поступает и сестра Кан Мергена, Кан Арго. Она ведет многолетнюю борьбу с братьями Кан-Кара, чтобы захватить их скот. Благодаря помощи брата Кан Арго побеждает. Но перед отъездом домой она отказывается от всего, что ею завоевано¹⁴. Причем в обоих случаях отказ от дани совпадает почти дословно.

Кан Мерген перед отъездом в путь берет с собой «богато украшенный колчан». По-видимому, в борьбе с врагами он собирается применить лук и стрелы. Однако в дальнейшем о луке и стрелах нигде не говорится. Своих противников Кан Мерген побеждает в кулачном бою.

Формула «богато украшенный колчан на спину повесил»¹⁵ в поэме применяется по какой-то давней устойчивой традиции, не исключено, что эта традиция идет от шаманизма. Именно в шаманских песнях, которые исполнялись в момент камтания, очень часто встречаются лук и стрелы. Шаманы в «пути» всегда пробовали свою меткость в стрельбе из лука, часто пользовались им в борьбе с нечистыми силами. Между тем поединок богатырей

¹¹ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., 1963 стр. 296.

¹² «Кара Мюкюңи кўжў артық полуп, мөөң тыныма чедин салса, кўнў чарықтың, қаны, чер алтының, шийи Кара Мюкю нолбан кайтсын! Мен, Кан Мергеңиң кўжў артық полуп, Кара Мюкюң арыг тыныма чедип салзам, по кўнў чарықтың, чагыс шийи Мен-Кан Мерген — поларым!» (Н. П. Дыренков. Шорский фольклор, стр. 94).

¹³ Там же, стр. 105.

¹⁴ Там же, стр. 117, 119.

¹⁵ «Парақ паштыг пай садагын пелге ажынды» (там же, стр. 86).

рисуеться уже в соответствии с другой традицией. Отсюда в поэме своеобразная неувязка.

В этой же поэме противники Шайгын Мерген и Алтын Ок приветствуют друг друга мечом и пикой, а вступают в кулачный бой. О существовании пики и меча забывается. «Протянув друг другу мечи, поздоровались; пики выставив, один другого приветствовали. Сваливая друг друга через головы коней, в белую степь тащили. Три дня проходило, они друг друга за черные ременные кушаки схватить как следует не могли. На третий день они плечом к плечу, лопатка к лопатке сошлись — приноровившись друг к другу, сражались»¹⁶. Аналогичный пример может быть приведен из поэмы «Ак Кан».

Еще одно противоречие шорского эпоса отмечено В. М. Жирмунским в книге «Сказание об Алпамыше и богатырская сказка». «Когда отец, вернувшись после длительной отлучки, встречает в доме родившегося в его отсутствие долгожданного ребенка, он нередко испытывает сомнения в своем отцовстве: архаическое представление о чудесных обстоятельствах рождения вступает здесь в противоречие с позднейшими, более рациональными представлениями». При этом Жирмунский ссылается на шорские поэмы (у автора — «сказки») «Ак-Кан» и «Картыга Перген»¹⁷.

Большинство отмеченных противоречий имеет историческую основу и объясняется тем, что в народных поэмах сочетаются представления и мотивы, возникшие в разные эпохи. Но этого объяснения недостаточно для понимания причин, в силу которых художественное произведение остается единым целым.

К приведенным выше материалам можно было бы присоединить многочисленные примеры немотивированного знания одним персонажем других, непонятной осведомленности об их судьбах и т. п. Подобная осведомленность не так часто мотивируется какой-либо особой «шаманской мудростью», «даром предвидения» и т. п. Создается впечатление случайности, некоторой искусственной «натяжки», необходимой для плавного перехода к другому эпизоду.

Так, в поэме «Кан Кес» к одинокому богатырю прилетает старушка Алтын Кёбк, чтобы сообщить ему, что его суженую, дочь Ак Кана, сватают жепихи. Кан Кес принимает слова Алтын Кёбк за истину и тут же отправляется в путь. Он не спрашивает, откуда все это известно старушке. В эпосе такие моменты воспринимаются как нечто вполне естественное и объяснений не требуют.

¹⁶ «Кылыш сунуш, эзен сураштылар, чыда сунуп, менди сураштылар. Ат пажынаң андара шабыштылар. Ак чазыга сбртештилер. Пелар ештендере кара кайыш курдаң кабыжып полбас, ўш кўнге шыктырлар. Ўш кўнўң паажында едмен паштары ептелишти, чарын паштары чапшынышты. Ештен — туштанып, ам карбаштылар» (там же, стр. 148—149).

¹⁷ В. М. Ж и р м у н с к и й. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960, стр. 164—165.

На земле Ак Кана Кан Кес услышал слова: «В заходящий мой день почему меня не спасаешь, Кан Кес?»¹⁸ Почему его имя известно какому-то из богатырей? Ведь Кан Кес никуда до этого не выезжал, ни с кем не встречался.

После свадебного пира жена Кан Кеса Алтын Суучу вдруг говорит, что Алтын Картыга в беде, хотя не знает, кто такой Алтын Картыга и где он обитает. Продолжая беседу с мужем, Алтын Суучу вдруг объявляет, что на берегу Черного моря живут богатыри Кара Казан и Кара Картыга, у которых, «чтобы отрешать — душ у них нет, чтобы краснее течь — крови у них нет. Из земли семидесяти ханов, со всего <народа> дань берут»¹⁹. В дом Кан Кеса никто не приезжал, сама Алтын Суучу никуда не выезжала. Вообще нет ни одного намека на то, что Кан Кес и его жена были каким-то образом связаны с внешним миром. По тому, как строится эта часть поэмы, никак нельзя допустить, чтобы Алтын Суучу было известно все о братьях Кара Казан и Кара Картыга.

В поэмах «Кан Мерген, имеющий старшую сестру Кан Арго» и «Ак Кан» сестры главных героев, точно так же как Алтын Кёбк в поэме «Кан Кес», называют имена и место, где находятся нареченные невесты братьев. Остается неизвестным, каким образом они узнают это. Такие же загадки происходят с богатырями-побратимами, помощниками и сыновьями, когда вдруг оказывается, что они знают о беде, постигшей ведущего богатыря.

Если присмотреться ко множеству этих и других аналогичных примеров, то напрашивается следующий вывод. Противоречия в эпических текстах возникают там, где объединяются устойчивые формулы, объяснения или детали разных времен и различных традиций.

II

Таким образом, создается впечатление, что эпос полон всевозможных противоречий, несоответствий, нарушений причинно-следственных связей. В силу своеобразной «атомарности» эпического повествования — расчлененности его на законченные эпизоды и сцены, — исторически разнородные, логически как бы взаимно исключаящие друг друга мотивы и представления уживаются рядом. Казалось бы, в силу этого эпические произведения не могут сохранять целостность, единство идейного содержания, единство поэтического впечатления, единство содержания и формы. А между тем шорские богатырские поэмы, так же как и эпические

¹⁸ «Ажар кўнўмде чок мени кўрбенчарзың, Кан Кес!» (Н. П. Дыренкова. Шорский фольклор, стр. 30—31).

¹⁹ «Қыйыл-парар тығнары чок, қызарып ағар қаннары чок. Четтон канның черінең тооза албан аалчалар; алтын гызы айна толунең тооза албан аалчалар» (там же, стр. 34—35).

поэмы других народов, обладают исключительной идейной цельностью и поэтической гармонией. Указанные противоречия не нарушают целостности восприятия. А раз это так, то должен существовать особый «механизм» эпического творчества, сглаживающий «противоречия» и «объединяющий» разнородные начала в единый поэтический сплав. Мы здесь близко подходим к секрету эпической гармоничности, тесно связанному с некоторыми специфическими чертами устного народного поэтического творчества. Итак, в чем причины единства эпического повествования?

Сначала попытаемся ответить на поставленный вопрос в самой общей форме. Творцы и носители эпоса тесно связаны с определенной устной поэтической традицией, с весьма устойчивой и единой по своим принципам и приемам стилевой системой. Выбирая те или иные поэтические формулы или художественные мотивы, сказитель не столь скрупулезно заботится об их точном логическом соответствии. Но эти формулы и мотивы сами достаточно близки друг к другу, это птенцы, вылетевшие из одного поэтического гнезда. Следует учитывать примат родового над индивидуальным в эпическом стиле. Самое же главное — это народность эпоса, подчиненность всего повествования единой исторической обусловленной идее. Но такой общий ответ явно недостаточен. Необходимо ближе присмотреться к поэтическим факторам, действующим в пределах шорских богатырских поэм.

Обратимся к их композиционному строению.

Одним из средств объединения частей героической поэмы в шорском эпосе является развертывание повествования в виде боевой биографии богатыря. Так, центральной фигурой поэмы «Кара Кан»²⁰ является богатырка Алтын Арыг. Вся поэма строится вокруг ее богатырского подвига, поэтому несмотря на различного рода несогласованности и неувязки она воспринимается как целостное произведение.

Аналогична композиция поэмы «Оглак». Все части, эпизоды, звенья поэмы соединены действиями и поступками богатырей Ай-Маныса и Чеек Пергена. От начала и до конца в поэме действуют эти два главных героя. Каждый эпизод поэмы является этапом в биографии этих двух героев. Поэтому все неувязки остаются незамеченными.

Построение третьей поэмы, «Алтын Тайчи», принципиально не отличается от построения вышеуказанных поэм. Здесь эпизоды поэмы объединены в единое целое, так как все они описывают действия главного богатыря Алтын Тайчи.

По такому же принципу построены поэмы «Каратты Перген», «Аран Тайчи» и другие, записанные в свое время В. В. Радловым. Этот главный композиционный принцип шорского эпоса всецело прослеживается и в поэмах, зафиксированных Н. П. Дыренковой.

²⁰ В. В. Р а д л о в. Образцы народной литературы тюркских племен, т. I.

Если поэма не кончается показом жизни одного главного богатыря, композиция остается почти неизменной: юный богатырь, обычно сын героя, как бы вновь повторяет подвиги, совершенные отцом или доводит до конца то, что было начато его предшественниками.

В этом смысле весьма характерна поэма «Ак Кана», записанная Дыренковой. У бездетного престарелого богатыря Ак Кана, тосковавшего о наследнике, родились сын и дочь. Мальчику дали имя Алтын Тайчи, а девочке — Алтын Тана. Когда настает время, Алтын Тайчи, как и многие другие шорские богатыри, отправляется в брачную поездку к нареченной невесте. Между тем Алтын Тана попадает в руки богатыря по имени Кара Кылыш. Во время пиршества, устроенного по случаю женитьбы Алтын Тайчи, исчезает белобуланный конь его отца; богатырь в раздумьи: кого прежде всего спасти — сестру или коня. Внезапно появившаяся в доме Ак Кана Покай Сарыг советует Алтын Тайчи отправиться в погоню за конем. Свой совет она мотивирует тем, что у коня нет защиты, а у Алтын Тана — есть: богатырка Алтын Тана сама может постоять за себя.

Алтын Тайчи едет за конем, но, не достигнув цели, погибает. Однако на этом действие поэмы не заканчивается. Появляется Кара Пурба, дочь Покай Сарыг, которая мстит за гибель Алтын Тайчи. Рождается сын Алтын Тайчи, которому дают имя Аба Кулак. Аба Кулак все начинает сначала. Он действует точно-точно, как отец. Подобно отцу, в начале он не знает, за кем ехать: за Алтын Тана, т. е. за теткой, или за конем деда. На помощь вновь приходит Покай Сарыг. Она опять-таки советует богатырю ехать за конем. Сохраняется и мотивировка этого совета.

Аба Кулак отправляется в путь. По дороге с ним происходят различного рода приключения. Он как бы забывает о первоначальной цели (неувязка), едет, ищет невесту, находит, женится, возвращается домой, устраивает свадьбу. Потом опять отправляется за конем, попадает на конские скачки. На скачках побеждает тот самый бело-сивый конь Ак Кана, который был похищен когда-то. Затем Аба Кулак борется со сторонниками Кара Кылыша и гибнет. Жена Аба Кулака рождает сына Чаш Пилека, и Чаш Пилек, потомок Ак Кана, все начинает сначала и повторяет то же, что было сделано отцом и дедом.

Этот пример показывает поразительную однотипность композиции poem, отсутствие каких-либо принципиальных различий. В таком виде, как дается поэма «Ак Кана», ее можно разбить на три самостоятельные части и представить их как три варианта одной и той же поэмы. Целостность поэмы обуславливается тем обстоятельством, что все три части повествуют об одном и том же герое.

Нет ничего принципиально нового в композиции poem, которые исполняются современными шорскими сказителями-кайчи. Все поэмы, которые записаны нами от одного из таких исполнителей,

Д. И. Толтаева, по композиции почти не отличаются от поэм, записанных В. В. Радловым и Н. П. Дыренковой.

Таким образом, главный принцип композиции эпоса — изложение биографии героя — оказывается чрезвычайно устойчивым. Это его качество обеспечивает целостность повествования. Оказывается, что все части, сюжет, мотивы и эпизоды любой поэмы эпоса, несмотря на множество неувязок, как бы спиты одной крепкой нитью, которая проходит через всю поэму.

Биографический план повествования характерен не только для героических поэм шорцев, но и для эпических сказаний других народов. И. В. Пухов в своей монографии «Якутский героический эпос олонхо» пишет: «Для композиции олонхо характерно развертывание сюжета в биографическом плане — от рождения героя до возвращения его на родину после завершения всех подвигов, прямая связь всех главных действий олонхо с жизнью героя. Жизнь героя показывается как цепь подвигов, совершаемых им для *установления счастливой жизни племени*. Таким образом, герой, его жизнь, его борьба — это как бы та ось, вокруг которой развертываются все события. Главные события могут прерываться многочисленными рассказами о жизни и горестной доле других богатырей или всевозможными пространными описаниями. Сами приключения героя часто представляют внутренние законченные самостоятельные рассказы, независимые один от другого. Но во всех случаях рассказ снова и снова возвращается к основной теме — к герою и его подвигам»²¹. Объяснение Пухова вполне распространимо и на эпос шорцев.

Вторая особенность построения шорского эпоса, подчеркивающая единство героических поэм, заключается в том, что у главного героя, как правило, бывает побратим. В роли побратима выступают самые разные лица: родственник героя, сосед, неизвестный богатырь, юноша, спасенный от плена, иногда бывший недруг. Например, побратимом Кан Пергена является Кан Алып, Ай Маныса — Чеек Перген, Каратты Пергена — Эр-Кулатай (дядя по матери), Алтын Эргека — Алтын Перисте, Аран Тайчи — Алтын Мокё, Кан Кеса — Голый черный юноша и т. д.

В построении шорских поэм образ побратима играет принципиальную роль. Он как бы соединяет различные эпизоды и части повествования. Без него многие связи оборвались, прекратилось бы дальнейшее развитие действия. В поэме «Кан Кес» побратим героя — Голый черный юноша является вездесущим. Он знает, куда ехать, когда Кан Кес заблудился, с кем биться, когда главный герой вступает в борьбу с врагами; он убеждает героя защитить семью друга. Если бы не он, то Алтын Суучу, жена Кан Кеса, непременно погибла бы, не известно, чем бы

²¹ И. В. Пухов Якутский героический эпос олонхо. М., 1962, стр. 48—49.

кончилась борьба Кан Кеса с братьями Кара Казанов, разорившими землю Алтын Картыга.

Приведем еще один показательный пример из поэмы «Кан Мерген». Кан Мерген в состоянии невменяемости попадает в царство Черных Шибельдеек, связь с землей оборвалась; казалось бы, движение действия прекратилось, и оно действительно бы прекратилось, не пояись здесь побратим, а он должен был появиться, ибо еще задолго до поездки за женой Кан Мерген спас от плена мальчика. По традициям шорского эпоса всякий, спасенный от плена юноша становится побратимом главного героя. Побратим выручает героя и тем самым дает толчок к дальнейшему развитию действия поэмы.

Точно так же оборвалась бы связь между действиями Ай-Толая в различных частях поэмы, если бы не появился Кюрен-Кылыш, побратим Ай-Толая. «Руки Ай-Толая ослабели. Силы лишаясь, Ай-Толай стонет, К земле Чес-Алып Ай-Толая клонит... Уж Ай-Толай готовится к смерти, Но тут загудел над долиной ветер — На сине-буром коне с белоснежных скал Красавец юный сюда прискакал. Глаза его — сияние звезд, С кедром могучим сравню его рост. С коня соскочив, он схватился сразу С Чес-Алыном единоголазым. Снова десять дней и ночей Длилась в долине борьба силачей»²². Это прискакал побратим Ай-Толая — Кюрен-Кылыш. Он вступил в поединок с врагом и спас Ай-Толая. Потом Кюрен-Кылыш станет рядом с Ай-Толаем и будет совершать вместе с ним долгое путешествие (пример: участие в борьбе против уплаты дани).

Образ побратима в поэмах шорцев занимает одно из центральных мест. Побратим совершает столько же подвигов, сколько главный герой, в некоторых поэмах — даже больше, Народные сказители рисуют его с особой любовью и теплотой. Они наделяют его не только большой физической силой, как главного героя, но и смекалкой. Побратим прост и, главное, более гуманен. Простота и гуманность в большой мере определяется его простым происхождением и тем, что он, так сказать, рядовой, как, например, Голый черный юноша. Притом, побратим оказывается вечно молодым и бессмертным. Побратим — символ бессмертия народа, его силы и могущества. Он является одним из главных образов шорских героических поэм, одним из главных выразителей идейно-эстетических идеалов народа, с ним связывается борьба народа за счастье, справедливость, нравственную чистоту. Не случайно так велика его роль в композиции героических поэм.

Кроме побратимов в шорских героических поэмах у главных героев бывает много различных помощников. Эти помощники героя в композиции отдельных поэм выполняют такую же объединяющую роль, как и побратимы. Введение их в повествование — самый распространенный и излюбленный прием эпического по-

²² Сб. «А й - Т о л а й», стр. 37.

вестования. Приведем несколько примеров из поэмы «Кеке Салгын»²³. Богатырка Кеке Салгын после смерти отца и брата в поединке с Кара Кирви, слугою одноглазого Пагыр Тайчи, ослабла; еще немного и она погибла бы. Она не знает, кто бы мог помочь ей. В самый критический момент к месту поединка прибывает юноша и заступает за нее. Юноша оказывается младшим братом Кеке Салгын. Он появился на свет после ее отъезда из отчего дома.

Второй пример. Этот же юноша в борьбе с Кара Кирви одерживает победу, но он не хочет жениться на красавице, за которую шла борьба. На ней должен был жениться его старший брат, однако он погиб. За кого выдать красавицу? В тот самый момент, когда юноша задается этим вопросом, вдруг появляется всадник. Им оказывается богатырь, который приехал жениться. За него и выдают замуж девушку.

Третий пример из того же произведения. Юноша, брат Кеке Салгын, по пути к одноглазому Пагыр Тайчи попадает в руки Кара Шибельдейки, вступает в борьбу, но победить не может, а помочь ему некому. И тут с неба спускаются золотые или железные цепи, подхватывают его и поднимают к небожителям. Юноша спасен, действие получает продолжение.

Много помощников у главного героя поэмы «Алтын Картыга»²⁴. Одним из них выступает боевой конь побратима. Если бы не было повествования о приключениях боевого коня Алтын Топчу, то не было бы мотивировки дальнейших действий. Алтын Картыга едет к Юзют-хану только потому, что долго не возвращался конь Алтын Топчу. Благодаря победе над Юзют-ханом Алтын Картыга приобретает друзей, а Алтын Топчу фактически становится его побратимом. Без друзей и своего сына Алтын Чёбе Алтын Картыга не мог бы победить многочисленных врагов отца, некому было бы спасти отца, и повествование оборвалось бы.

Говоря о единстве эпического повествования, мы, собственно, говорим о единстве принципиальном, доминирующем. Оно не исключает стилистических особенностей, несомненно свойственных и различным поэмам, и их вариантам, и разным эпизодам. Без них эпос потерял бы свое поэтическое богатство. По стилевые пласты и стилистическое своеобразие отдельных поэм — предмет специального исследования.

Единство повествования выражается не только в композиции и «сквозных» образах. Оно в значительной мере определяется, как мы уже говорили, единством проблематики произведений.

В произведениях шорского эпоса много эпизодов, но они не закреплены за какой-нибудь одной конкретной поэмой, а являются общими для многих.

²³ Поэма «Кеке Салгын» записана нами от сказителя Д. Н. Толтаева в г. Междуреченске.

²⁴ Архив Н. П. Дыренковой. Л., Ин-т этнографии, ф. 3, он. 1.

Практически это означает, что один и тот же эпизод может встречаться в самых разных эпических поэмах, а в пределах одной поэмы — при описании биографии каждого из богатырей.

К этому надо добавить, что в шорском эпосе много «общих мест». Разумеется, повествование в каждой поэме выглядит по-своему, но составным элементом его являются общие мотивы и эпизоды. Поэтическую систему шорского героического эпоса трудно представить себе без поэтизации рождения героя, наречения имени, без героического сватовства, без показа богатырских подвигов и т. д. — иначе говоря, без поэтизации биографии богатыря.

При изложении каждого момента этой биографии богатыря и появляются повторяющиеся мотивы, «общие места». Они встречаются во всех героических поэмах, а в тех из них, где повествуется о нескольких поколениях богатырей, звучат по нескольку раз.

Основной пафос древнего шорского эпоса состоит в утверждении идеалов рода, хотя конфликты и ситуации, изображаемые в эпосе, могут быть неодинаковыми по древности. В этом, на наш взгляд, основная идейная предпосылка единства эпического повествования в шорских героических поэмах.

ГЕРОИЧЕСКИЕ ПЕСНИ СОБРАНИЯ АЛЕКСАНДРИ И ПРОБЛЕМА ИХ ОСНОВНОГО ТЕКСТА

В. М. ГАЦАК

Классическое собрание молдавского и румынского фольклора, принадлежащее В. Александри (1821—1890), включает в себя первую по времени и одну из самых богатых по составу подборку героико-эпических песен. Большинство из них Александри печатал по несколько раз. В 1849—1851 гг. героические поэмы наряду с другими текстами помещаются им в двух еженедельниках — первоначально в «Буковине» (г. Черновцы), а затем в «Зимбру» (г. Яссы), — с указанием, что они взяты «из коллекции баллад и песен, собранных в горах и долинах Молдавии»¹. В 1852 и 1853 гг. те же и некоторые другие произведения составили две части выпущенного в Яссах сборника «баллад» (точнее: героических поэм, исторических песен и собственно баллад)². Позднее отдельные новонайденные героические песни печатаются в приложении к журналу «Ромыния литерарэ» (1855) и в журнале «Ревиста ромыне» (1863)³.

В начале 60-х годов (возможно, зимой 1861—1862) В. Александри собственноручно вносит почти все героико-эпические произведения, опубликованные им к тому времени, в тетрадь, хранящуюся ныне в Отделе рукописей Библиотеки Академии

¹ Цитируется письмо собирателя, посланное из Ясс 8 марта 1850 г. издателю «Буковины» А. Хурмузаки и опубликованное в черновицком еженедельнике 22 марта («Vucovina», 22.III 1850, № 20, п. 85).

² «Поезий попорале. Баладе (Кынтече бэтрынешть)». Адунате ши ындрептате де В. Александри, партя I. Яший, 1852 (далее: Александри, 1852); «Баладе адунате ши ындрептате де В. Александри», партя II. Яший, 1853 (далее: Александри, 1853).

³ Кроме указанных, назовем еще два ранних источника, содержащих песни из собрания Александри: «Календарь» на 1848 г. (здесь помещена песня «Паунашул») и автограф Александри начала 1850 г., воспроизводящий песню «Сырб-Сарак» (Отдел рукописей Библиотеки Академии СРР — BAR, Msse rom., 3349, f. 60—61 verso. Далее: Р 3349).

Между 1852 и 1865 гг. перепечатки некоторых записей Александри появляются в журнале «Фоае пентру минте...» трансильванского литератора Г. Барициу и в «Календарях», издаваемых им (A. V a s i l i u. Gh. Bărițiu și folclorul. — «Limba și literatură», vol. 10. București, 1965, p. 351).

Социалистической Республики Румынии⁴. Эта тетрадь — неоконченный подготовительный вариант⁵ обширного сводного сборника произведений различных жанров народной поэзии. В завершенном виде сборник был издан в 1866 г. (на обложке некоторых экземпляров в отличие от титульного листа год выхода в свет — 1867)⁶.

Полевые записи Александри не сохранились, а в перечисленных источниках одни и те же произведения народного эпоса выглядят неодинаково. Академик Н. Йорга писал по этому поводу: «Действительно, мы имеем одну форму в «Буковине» и «Зимбру», другую в цельной публикации (т. е. в сборнике 1852—1853 гг. — В. Г.), затем песни проходят через третью форму, — в рукописи «Баллад и народных песен» Румынской Академии (№ 819⁷), и обретают, наконец, последнюю фиксацию, — и эта была бы в свою очередь изменена при новом издании, — в изящном томе «Румынских народных стихотворений» Александри...»⁸

Наличие различных редакций одних и тех же произведений ставит издателя перед необходимостью выбора основного текста. На практике эта проблема решается одним способом: во всех научных, научно-популярных и популярных изданиях⁹, в це-

⁴ BAR, Msse rom., 814 (далее: P 814). На первом листе тетради заглавие: «Balade și cântice poporale culese în România de V. Alecsandri».

⁵ Во вступительной статье к недавнему новому изданию фольклорного собрания Александри румынский исследователь Г. Врабие называет эту тетрадь «полной рукописью», «почти точной копией коллекции 1866 года» («Poezii populare ale românilor, adunate și întocmite de Vasile Alecsandri. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante de Gheorghe Vrabie, vol. 1. București, 1965, p. 62. Далее: Александри, 1965).

Но проф. Врабие не прав. В рукописи 814 нет песни «Новак и ворон» (в издании 1866 г. она помещена; была эта песнь и в ясном сборнике), не дописана песнь «Черный Раду и Арджешский монастырь» (в книге 1866 г. она дана полностью, причем изменено название: «Арджешский монастырь»); еще одна песнь, «Раду Каломфиреску», вообще представлена только заглавием. В тетради иной, чем в книге 1866 г., порядок песен, во многом — другие орфографические принципы (кстати сказать, в рукописи 814 текстам песен предпосланы «Замечания об орфографии», где говорится о стремлении упростить ее, но в то же время сообщается о частичной «адаптации итальянской орфографии»; в издании 1866 г. «Замечания об орфографии» опущены, а сама она пересмотрена). И, наконец, самое главное: значительно отличаются от опубликованных в 1866 г. тексты песен, что подтверждают, между прочим, обширные перечни расхождений между рукописью 814 и книгой 1866 г., приводимые самим же Г. Врабие во втором томе подготовленного им издания.

⁸ «Poezii populare ale românilor. Adunate și întocmite de Vasile Alecsandri. București, MDCCCLXVI (далее: Александри, 1866).

⁷ По новой инвентаризации — рукопись 814.

⁸ N. Iorga. Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, vol. III. Vălenii-de-Munte, 1909, p. 153 (далее: Йорга, 1909).

⁹ См., например: В. Александри. Опере алесе. Кишинэу, 1954; В. А л е к с а н д р и. Опере, вол. 4. Кишинэу, 1959; Александри, 1965, I—II; V. A l e c s a n d r i. Opere. Poezii, vol. I. Text ales și stabilit de G. C. Nicolescu și G. Rădulescu-Dulgheru. București, 1966 (далее: Александри, 1966).

реводных сборниках и антологиях¹⁰ героические песни собрания Александри печатаются по сборнику 1866 г. Издатели исходят из того, что книга 1866 г. дает «последнюю форму, подтвержденную автором»¹¹ (подразумевается Александри). Такой подход имеет давнюю традицию и никем не подвергается сомнению. Между тем он решительно не выдерживает фольклористической критики, так как упускает из виду «авторскую волю» эпического певца (и соответственно — «авторскую волю» народа). А именно она обладает определяющей силой при работе с фольклорными текстами. Совершенно ясно, что мы обязаны признавать основной ту из нескольких форм одной записи, которая в наибольшей степени отражает конкретный народный вариант, зафиксированный собирателем. К сожалению, под таким углом зрения различные издания Александри изучены еще недостаточно.

О фольклорном собрании В. Александри в печати появлялось немало суждений. В XIX в. после единодушных восторженных оценок стали раздаваться и критические голоса. Впрочем, критика вызывалась и поддерживалась не столько стремлением разобраться в существе дела, сколько различием позиций в литературной борьбе. Фольклористическая деятельность Александри не избежала нигилистических нападков, которым не раз подвергался поэт в последние годы жизни. В ответ следовали выступления в защиту Александри, тоже не лишённые крайностей¹². И не удивительно, что в обширной литературе о фольклорном собрании Александри очень мало попыток конкретно рассмотреть работу поэта над фольклорными текстами и, в частности, — проанализировать в сравнительном плане издания и рукописи разных лет.

В 1888 г. ясский журнал «Контемпоранул» поместил обширную статью не очень известного литератора и собирателя фольклора М. Шварцфельда: «Народные стихотворения. Коллекция Александри (критический этюд)». Таково название статьи в оглавлении журнала. А на странице, где она начиналась, и в отдельном издании, вышедшем в следующем году, заглавие несколько иное: «Народные стихотворения. Коллекция Александри, или как должны собираться и публиковаться народные песни»¹³. Это

¹⁰ См., в частности, переводы на русский язык: «Молдавский фольклор. Песни и баллады». М., 1953; «Румынские народные песни и сказки». М., 1953 В. А л е к с а н д р и. Молдавские баллады. Кишинев, 1956; «Антология румынской поэзии». М., 1958; «Румынские баллады и дойны». М., 1965, и др.

¹¹ Александри, 1966, стр. 4.

¹² Ср., например, высказывание известного критика первых десятилетий нашего века Е. Ловинеску: «Несколько правленных баллад Александри стоят больше, чем десятки томов лэутарских вульгарностей» (E. L o v i n e s c u. Critice, vol. IV (ed. 2). Bucureşti, 1920, p. 143).

¹³ M. S c h w a r z f e l d. Poeziile populare. Colecția Alecsandri, sau cum trebuie culese și publicate cîntecele populare. — «Contemporanul», Iași, 1888, N 7, p. 80—93; N 8, p. 148—168; N 9, p. 223—254; N 11, p. 383—408.

заглавие таило в себе негативное отношение к работе Александри; автор стремился рассмотреть сборник Александри, исходя из иных принципов, чем те, которыми в свое время руководствовался поэт. Надо сказать, что в годы публикации этюда Шварцфельда требование документальности изданий фольклора уже не было новостью. Причем оно не только провозглашалось, но во многом начинало соблюдаться на практике, чему способствовала деятельность плеяды фольклористов школы Б. П. Хашдеу. Немало полезного для внедрения научных норм записи и воспроизведения народной поэзии сделал и журнал «Контемпоранул». Но мы должны прибавить, что в 80-е годы и Александри, участвуя в Академии в обсуждении фольклорных сборников, председательствуя на этих обсуждениях, тоже ратовал за публикацию «подлинной поэзии народа»¹⁴ (к сожалению, еще не все выступления Александри в Академии извлечены из протоколов и оценены по достоинству).

М. Шварцфельд сличил некоторые тексты Александри разных лет, ограничиваясь в основном лирическими песнями; из героических он коснулся только «Вулкана» (в начале статьи Шварцфельд предупреждает, что из ранних публикаций Александри он располагает только приложением к журналу «Ревиста ромыне» и перепечатками отдельных текстов из яесского сборника 1852—1853 гг.). По его наблюдениям, варианты 1866 г. несут в себе существенное нарушение и формы и содержания народных песен. Писал об этом Шварцфельд в атакующей, фельетонной манере, всячески осуждая Александри и не признавая за ним никаких заслуг. Он не отдавал должного Александри даже тогда, когда говорил о предпочтительности и ценности ранних текстов, словно они не опубликованы тем же Александри. Еще более резкой была новая статья Шварцфельда, помещенная в 1889 г. в журнале «Ревиста Олтяне»: «Василе Александри, или мастер-ломастер и его защитники». Исторически несправедливые и грубые инвективы в адрес Александри совсем заслонили и дискредитировали положительную, на наш взгляд, идею критика: «... тот, кто желает писать исследования на основе народной поэзии, должен обращаться не к изданию 1866 г., а к изданиям 1852, 1853, 1855 гг.»¹⁵

Различия между текстами ранних и позднейших фольклорных публикаций Александри учитывал Н. Йорга в 1909 г., определяя в «Истории румынской литературы XIX века» общий характер и направление работы поэта над народными текстами¹⁶. Специальные разделы своего труда он посвятил «Обработке формы народной песни», «Изменению чувств, свойственных народной песне» и «Тенденциям песни, исправленной В. Александри».

¹⁴ «Analele Academiei Române». Seria II, t. VII (1884—1885). București, 1885, p. 145 (цитируется выступление Александри 28 февраля 1885 г.).

¹⁵ «Contemporanul», 1888, N 11, p. 405; Ср. «Revista Olteană», 1889, N 1, p. 217.

¹⁶ Йорга, 1909, стр. 152—169.

Йорга не давал систематического сличения текстов разных времен, не предлагал он и текстологических рекомендаций: какие из вариантов следует предпочесть. Но показательно, что элементы, идущие извне, когда поэт, по выражению Йорги, «дополнял народную поэзию от себя вне ее духа»¹⁷, автор выделял именно в книге 1866 г. и в ряде случаев особо акцентировал их отсутствие в ранних публикациях (например, в героических песнях «Михул Копилул», «Кодрян» и др.). В оценочных суждениях Йорги об Александрии ощущалась известная жесткость (в дальнейшем им преодоленная). Но в принципе Йорга доказал возможность критического анализа издательской деятельности Александри-фольклориста без сенсационного дезавуирования ее. В этом, нам кажется, состояло особое значение незаслуженно забытых заметок Йорги о собрании Александрии.

Из современных исследователей наибольшее внимание соотношению различных текстов одних и тех же произведений собрания Александрии уделил Г. Врабие. Мы имеем в виду подготовленное румынским ученым критическое издание коллекции Александрии (Александри, 1965, I—II). В этом двухтомнике Врабие дважды обращается к вариантам разных изданий Александрии. Первый раз он это делает в небольшом разделе вступительной статьи к двухтомнику. Название раздела — «Характер «исправления» Александрии народной поэзии» (Александри, 1965, I, 61—76). Здесь приведены и тонко прокомментированы наблюдения над расхождениями между первыми и последними публикациями. В частности, Врабие иллюстрирует видоизменение стиля и устанавливает, что в текстах 1866 г. в ряде случаев убраны специфические элементы устного поэтического повествования (повторения, анадиплоза, анафора и т. д.). В этом отношении, по мнению Врабие, «первая форма, опубликованная в «Буковине» или «Румыния литерарэ», была более естественной, более близкой фольклору» (73). Говоря о различиях в содержании, проф. Врабие справедливо объясняет их тем, что в позднейших текстах получило выражение стремление Александрии усилить историзм песен, «медиевизировать» их, умножая число соответствующих реалий. Более скупо говорится о разночтениях, связанных с известной переакцентировкой социальных мотивов и характеристик. Из числа героических песен Врабие останавливается на «Еркуляне», «Бадиуле», «Новаке и вороне», «Михуле Копилуле», «Штефэницэ-водэ», касаясь, впрочем, только отдельных моментов в этих произведениях (66—70).

Анализ Врабие во многом перекликается с разбором, который в свое время был дан Н. Йоргой. Но у современного автора то преимущество, что ныне яснее осознается историческая объяснимость и закономерность для соответствующей эпохи такого подхода к фольклору, какой практиковал Александри. А большая

¹⁷ Там же, стр. 156.

диалектичность позволяет в должной мере оценить вклад Александри в культуру, при всем понимании преходящего характера тех средств, к которым он порой прибегал.

Вопреки собственному выводу о большей верности ранних публикаций фольклору, Врабие в качестве основного берет текст 1866 г., воспроизводя его в первом томе. Здесь он следует традиционному решению, уязвимость которого нами уже отмечалась.

И лишь во втором томе Врабие вновь обращается к двум более ранним источникам: одной из публикаций конца 40-х — начала 50-х годов и рукописи 814, начала 60-х. Но он не воспроизводит их полностью, а выписывает в два параллельных столбца различия между этими источниками и книгой 1866 г. Приложение, хотя бы частично отражающее ранний вид текстов, появляется впервые, и в этом отношении издание Врабие предлагает нечто большее, чем все предыдущие.

И все же второй том вызывает серьезные замечания фактического и теоретического порядка.

Приходится, во-первых, сожалеть, что из ранних берется лишь какое-то одно издание (чаще всего еженедельник «Буковина»), а другие оставляются в стороне (в одних случаях это еженедельник «Зимбру», в **иных** — ясский сборник 1852—1853 гг.; при сличении песни «Сырб-Сэрак» не привлекается ранняя рукопись, хорошо известная издателю). Различия между этими близкими по времени источниками обычно не велики, но в отношении некоторых трудно согласиться, что они «не являются чувствительными», как пишет Врабие (Александри, 1965, II, 6). Причем важны они не только сами по себе. Совсем не лишне проследить, какими реальными пределами они ограничены и есть ли в этом смысле разница между различиями в текстах конца 40-х — начала 50-х годов и различиями в текстах 60-х годов, между различиями первых текстов и теми, что отличают позднейшие варианты от наиболее ранних. Пока мы этого точно не знаем, нельзя судить окончательно, изменились ли принципы редакторской работы Александри в 60-е годы.

Во-вторых, малоудобен и спорен в своей основе сам принцип подачи различий. Получается, что вперед (т. е. в первый том) вынесен не исходный, а позднейший, вторичный текст (варианты 1866 г.). И к нему в качестве различий даются строки из текстов, которые фактически ему предшествовали. Такая подача ведет нас вспять (от позднейшего текста к более ранним), против того движения, которое имело место в действительности (от раннего текста к последующим). Отметим еще, что тексты 50-х годов, за которыми шли тексты рукописи 814, во втором томе издания Г. Врабие прямо сопоставляются с вариантами 1866 г. Последовательность эволюции нарушена, изъято и перенесено в конец связующее промежуточное звено: варианты рукописи 814. А без учета этого звена, как мы увидим позднее, у некоторых авторов создается превратное представление, что речь идет о разных за-

лисах песни. Так или иначе, вместо реального исторического ряда $A \rightarrow B \rightarrow C$ имеем $A \leftarrow C \rightarrow B$.

Точность приводимого в издании Г. Врабие перечня разночтений недостаточно высока (что и понятно при большом изобилии различий), есть пропуски и ошибки. А это значит, что второй том, не давая полных текстов ранних источников, не обеспечивает и надежной реконструкции их по тексту 1866 г. и сообщаемым разночтениям. Фактически и после выхода в свет издания 1965 г. читатели не располагают текстами в их ранних редакциях.

* * *

Время уже давно решило вопрос о том, признавать или нет заслуги Александри перед фольклористикой. Созданием первого в Молдавии и Румынии крупного фольклорного сборника Александри обессмертил свое имя. По меткому определению Б. П. Хашдеу, Александри — Колумб народной поэзии молдаван и румын, и эта оценка его неоспорима.

Но очень важно установить, какие именно тексты Александри обладают большей документальной ценностью для фольклористики. Неправильно думать, будто наличие скрупулезных записей собирателей позднейшего времени освобождает от необходимости решать этот вопрос. Если иметь в виду героические песни, то можно определенно сказать, что записи Александри навсегда сохраняют свое особое значение. Это самая ранняя широкая фиксация живой эпической традиции, еще не идущей к своему закату и не подверженной обратному влиянию изданий эпоса. Мы уже не говорим о том, что в собрании Александри есть поэмы, которые больше никогда не встречались собирателями («Сырб-Сэрак», «Грозван»).

И если предвидится возможность привлечь из наследия Александри тексты, достоверность которых выше тех, какими ученые оперируют в настоящее время, цитируя книгу 1866 г., то не воспользоваться такой возможностью было бы непростительно.

Необходимо заново, уже на фольклористической основе, исследовать вопрос — какие тексты народных героических песен собрания Александри правомерно считать основными. Для этого требуется привлечь и изучить все имеющиеся источники, начиная с самых ранних, чтобы установить, в каких из них авторская воля сказителя претерпела наименьшие изменения. Понятно, что такая работа должна быть проведена по каждой песне в отдельности. В данной статье целесообразно ограничиться наиболее важными и характерными случаями¹⁸.

¹⁸ При цитировании источников разных лет тексты не унифицируются и воспроизводятся славянским или латинским шрифтом в зависимости от графики оригинала.

Необходимо иметь в виду, что в орфографии Александри есть много «непривычного» и неясного, требующего специальных лингвистических изысканий.

Эта песня — единственная, сохранившаяся в рукописи Александри периода первых его публикаций. Речь идет о копии, которая обнаружена среди писем В. Александри (а также Н. Бэлческу, И. Александри и Д. Болинтиняну) к братьям Хурмузаки (Р 3349, л. 60—61 об.). Напомним, что один из братьев Хурмузаки (Александр) издавал в Черновцах газету «Буковина» и поместил в ней целый ряд народных песен из коллекции Александри, а также знаменитое письмо собирателя о народной поэзии.

Песня переписана рукой Александри и занимает все четыре страницы двойного листа почтовой бумаги. Заглавие Александри вывел латинскими буквами, а текст песни — славянскими. Над заглавием — надпись другими чернилами: *Poesii poporale romanesci*¹⁹. В конце поставлена звездочка, отсылающая к сноске в нижней части страницы: *Vezi n-rii 32, 33, 36 din 1849 și n-rii 2, 4 din 1850 (Bucovina)*²⁰. Последнее слово вписано карандашом. За исключением этого слова обе приписки совпадают с рубрикой и пояснительной сноской, которые сопровождают публикацию песни «Сырб-Сэрак» в газете «Буковина» за 8 февраля 1850 г. (№ 8, стр. 35). Следует заключить, что сохранившийся среди бумаг братьев Хурмузаки двойной лист с песней о Сырбе — именно тот список песни, который был в свое время послан Александри в Черновцы на имя Хурмузаки и по которому, вероятно, песня набиралась при публикации в «Буковине». Характерно, что и в газете — как в рукописи — название рубрики и заглавие песни даны латиницей, а текст песни — кириллицей (с заменой некоторых букв: там, где в рукописи ъ, в печатном тексте — ж).

31 августа 1850 г. песня «Сырб-Сэрак» была помещена в газете «Зимбру» (№ 18, стр. 68—70), а позднее вошла в ясский сборник (Александри, 1852, 46—52). Текст рукописи 3349 и указанных трех публикаций 1850—1852 гг. — один и тот же, хотя имеются и некоторые различия. По-разному пишется имя героя. В заглавии текста из рукописи 3349 — *Serb-Sarac*²¹, но в самом тексте — Сырб-Сэрак. В «Буковине» при том же заголовке и «Зимбру» («Сърб-Сарак») в тексте — Сърб-Сэрак (за исключением варианта в 24 строке «Буковины» — Серак; возможно, это опечатка) и Сырб-Сэрак, изредка — Сарак (в «Зимбру»). Лишь в сборнике 1852 г. всюду Сырб-Сэрак. Скорее всего, это читается как Сырб-Сэрак — наиболее естественное звучание.

¹⁹ «Народные румынские стихотворения».

²⁰ «См. № 32, 33, 36 за 1849 и № 2, 4 за 1850 гг. («Буковина»)». Перечислены номера газеты «Буковина», в которых напечатаны песни из собрания Александри.

²¹ Здесь и в других аналогичных случаях опускаем конечное лат. *й* (соотв.: *й*), относительно которого известно, что при чтении оно не произносилось.

Лексических отличий в сущности два, причем оба в яском издании 1852 г.: враг кормит своего коня «цветущим клевером» — «ку флоаря трифоюлуй». В рукописи 3349, «Буковине» и «Зимбру» называется гиждеу, т. е. разновидность клевера («ку флоаря гиждеюлуй»). 132 стих в издании 1852 г. — «пе Харап ыл урмэря» («арапа преследовал»), а в рукописи и в обеих газетах — «бидивидул урмэря» («скакуна преследовал») ²².

Приведем перечень основных слов, написание или форма которых не идентичны. В первом столбце указывается порядковый номер стиха, во втором дается написание рукописи 3349, в трех последующих столбцах — разночтения «Буковины», «Зимбру» и первой части яского сборника (1852) — если разночтения имеются.

	Р 3349	Буковина	Зимбру	1852	Перевод
5	саяоа			сеяоа	рубаха
13	галбенул	галбѐнул			золотой
29	сѧ-л кумпѧ- неск		сѧ-л кумпѧ- неск	сѧ-л кумпѧ- неск	чтобы я его взве- сил
52	ва кыштига			а кыштига	выиграет
61, 105, 139	арап			Харап	арап
104	арипеле			арипиле	крылья
122	зилене		зилене		дни
127	ярэшь	ярэ-шь		ярэ	опять
139	Пе арапу-л ажунья		. . . а́жунья	Пе харап ыл а́жунья	арапа настигал
146	чунт	чунт (сино- ним)			однорукий, искалеченный
158	<ѧ ыл> рекоря			рэкоря	освежала
160	<ѧ> . . . ми-л стринья		. . . стринья	. . . ши-л стринья	обнимала его
162	<пунтѧ> кѧ-м ѧ фѧчя			кѧ фѧчя	устраивал (свадьбу)

Наблюдаемые различия неодинаковы. Изредка не совпадают морфемы (строки 127, 139, 160, 162). Иногда словно восстанавливается форма народной речи (особенно молдавской): галбѐнул, кумпѧнеск, а вместо ва, арипиле, зилене, а́жунья ²³. Происходит это спорадически, обычно не во всех публикациях (чаще — в яском сборнике).

Несовпадения резко умножаются и усугубляются, когда с текстом 50-х годов начинаем сопоставлять позднейшие: из рукописи 814, начала 60-х годов и сборника, изданного в 1866 г.

²² Между прочим эти специфические детали текста 1852 г. прослеживаются в более поздних текстах, рукописи 814 и издания 1866 г., из чего надо заключить, что при дальнейшей работе над песней «Сырб-Сэрак» Александри пользовался яским сборником 1852 г. или рукописью, которая легла в его основу.

²³ Случай с Харапом вместо арапа — особый. Восточнороманский фольклор знает обе формы. Для молдаван, пожалуй, привычнее Харап (ср. хотя бы сказку И. Крянгэ «Харап алб», т. е. «Белый арап»).

В рукописи 3349 и публикациях 1850—1852 гг. песня «Сырб-Сэрак» содержала 166 стихов. Из них в рукописи 814 отсутствуют 30, свыше 30 видоизменены, налицо новых 27 строк. Одни изменения, сокращения и дополнения осуществлены еще до того, как песня переписывалась в тетрадь, известную ныне как рукопись 814. Они самые многочисленные. Другие сделаны по ходу переписывания и при последующем чтении.

Обзор различий следует начать с того, что в рукописи 814 опущена прежняя характеристика героя: «Войничел ши спринтелен, // Дар сэрак ка вай де ел» («Могучий и ловкий, // Но увы, какой бедный»).

Внесен ряд уточнений исторического свойства. Новая строка рукописи 814 поясняет, в каком именно месте Цариграда оказался Сырб-Сэрак, когда приехал в турецкую столицу: «La fîntîna lui Murad» («у колодца Мурада»). Рядом с этой строкой в скобках — слово *seşteaua* («фонтан»). В дальнейшем, в тексте 1866 г., оно заменит слово «колодец»²⁴. Академик Н. Йорга приведет эту строку 1866 г. в качестве примера «необычайной исторической осведомленности»: «Сырб-Сэрак» в воспроизведении Александри хорошо знает, что в Цариграде есть «фонтан Мурада», имя которого следует писать именно так»²⁵.

Когда по ходу повествования Сырб-Сэрака окружают жители Цариграда и принимаются расспрашивать его, новое двустипшие рукописи 814 называет по имени того, кто задает вопрос: «Eaг unul, Hagi Baba, // Pe voinic îl întreba» («А один, Хаджи Баба, // У воина спрашивал»). Правда, судя по изданию 1866 г., Александри впоследствии отказался от этого двустипшия и ничем его не заменил. Почти то же самое произошло с другой вставкой — описанием внешности слуги султана, охраняющего гарем. В рукописи 814 это описание состоит из четырех строк, из которых две новые, а две варьируют текст начала 50-х годов. В издание 1866 г. не вошли новые стихи описания слуги («Cel cu buze roşii, late, // Şi cu-nghieb rotund în spate» — «Тот, с красными, толстыми губами // // И с круглым горбом на спине»). Остались только старые, но с большими изменениями (ср. деталь, которой не было ни в первых публикациях, ни в рукописи 814: «gas pe sar» — «с бритой головой»).

Особенно сильно изменилось по сравнению с текстом 50-х годов описание поединка между Сырб-Сэраком и слугой султана. Сырб-Сэрак должен во что бы то ни стало победить в скачке, иначе вперед выйдет его основной соперник, слуга султана и ему будет отдана в рабыни девушка, томящаяся за решеткой.

²⁴ Отсутствие строки о колодце Мурада в ранней публикации песни и ее изменение не отражены в перечне расхождений издания 1965 г. (Александри, 1965, II, 93). В то же время указывается, будто не было следующего стиха, который на самом деле в тексте 1850 г. имеется («Плимба-ми-се Сырб-Сэрак» — «Разъезжает Сырб-Сэрак»).

²⁵ Йорга, 1909, стр. 162—163.

Слуга султана (это «кызларь, сторожащий гарем») прибегает к коварной уловке («Остановись, подкова у коня оторвалась!»), и в ответ на это Сырб-Сэрак выпшибает его из седла, а сам устремляется вперед и приходит первым. 13 строкам, которые прежде изображали эту сцену, в рукописи 814 соответствуют девять новых. Особенно заметно различается окончание скачки. В раннем тексте Сырб-Сэрак подхватывал кольцо (халкауа) и доставлял султану:

Ел ла фугэ пурчедя	Он устремился вскачь
Ши халкауа мъ-о приндя,	И подхватил кольцо,
.....
Султанулуй о дучя.	Султану его доставил.

В рукописи 814 другие действия и детали, а султан назван падишахом, т. е. титулом, который в молдавском и румынском народном эпосе не встречается:

Și'nainte (одно слово вычеркнуто.— В. Г.) alerga,	И вперед поскакал,
Și năframa și-o lega	И свой платок привязал
De halcaoa-mpărătească,	К кольцу государеву,
Patissahul s-o privească!	Чтобы падишах его видел!

Часть новых стихов, описывающих сцену состязания, сохранена и в издании 1866 г. Но добавлены и другие. Сырб-Сэрак оглушает кызляря двумя оплеухами. Об этом говорится в двустипии, которого раньше не было. Далее описывается, что слуга султана: 1) сброшен с коня, 2) катится по земле, 3) остается лежать в поле. Первое действие изображено стихами из рукописи 814 (два стиха), второе — новыми, принадлежащими только изданию 1866 г. (четыре стиха) и третье — двустипием из текста начала 50-х годов, вычеркнутым в рукописи 814 и опять восстановленным. Текст последнего издания по существу складывается из трех компонентов. Третью редакцию в 1866 г. обретает рассказ о победе в скачках. На этот раз оказывается, что надо попасть копьём (djerdiul) в кольцо. После меткого броска Сырб-Сэрак подъезжает к султану, чтобы по-мусульмански приветствовать его:

...se-nchina	...поклонился
Cu adîncă temenea.	С почтительным темenea ²⁶ .

Но вернемся к рукописи 814, чтобы отметить преобразование или замену некоторых бесспорно фольклорных строк. В раннем тексте при описании одежды героя применен стабильный стих,

²⁶ Ср. *тырец*. {temenna, temennah — «форма восточного приветствия (прикладывание руки к губам и лбу)» (Русско-турецкий словарь. М., 1945, стр. 605).

встречающийся во многих произведениях восточнороманского эпоса: «Вицелe' мплетите' н шасе» — «Из нитей, витых вшестеро». Текст из рукописи 814 предлагает другой стих (в издании 1866 г. его не будет): «Ce la piele-i gesoogoasă» — «〈Одежда〉, от которой телу прохладно». Суть не только в отказе от традиционной формулы, но и в том, что сменились критерий определения, вызываемые им представления и ассоциации. Будет верно сказать, что оба стиха принадлежат разным стилевым системам. Второй явно тяготеет к литературной стилистике.

В другом месте исходного текста 50-х годов было двустипийное, содержащее, между прочим, колоритное диалектное слово «мынештергур» («утиральник») и одну из устойчивых эпических «микроформул» (см. второй стих):

Ку мынештергу'л штержя.	Утиральником его утирала
Ши ла сын кэ ми-лстрыжя.	И к груди его прижимала.

Эти строки первоначально оставались в рукописи 814, но затем были в ней зачеркнуты (Р 814, л. 61). В тексте 1866 г. они уже не появляются, а на том же месте — другая строка: «Си пайфрама-л гесогеа» — «Платком его оведала».

Вместо старого именованья коня — мургул, т. е. «гнедой», — почти во всех соответствующих строках песни появляется другое: negruł, т. е. «вороной». Это видим и в рукописи 814 и в издании 1866 г.²⁷ (правда, 124-я строка текста 1866 г. дает уже третье в ней наименование коня: *Șoimut* — «соколенок»).

В тексте рукописи 3349, «Буковины», «Зимбру» и яесского сборника Сэрб-Сэрак восклицает, обращаясь к девушке-узнице:

Сэ н'ай фрикэ	Не страшись
Де нимикэ!	Ничего!

Эти строки есть не только в рассматриваемом произведении. Такими же словами успокаивает, например, свою сестру могучий Дончилэ, персонаж другой народной героической песни. Иначе говоря, перед нами одно из *loci communes*. Но в рукописи 814 (л. 14) устойчивость оказывается нарушенной. Приведенные строки объединены в одну и получают продолжение, которого эта формула никогда не знает:

Să n-ai grijă de nimică,	Не опасайся ничего,
Floare de sarai dalbică!	Цветок белый 〈турецкого〉 сарая.

По ходу изложения указывалось, что отдельные вставки и изменения, появляющиеся в рукописи 814, позднее, в тексте

²⁷ В трех случаях названное различие между текстами 1866 и 1850 гг. в указателе расхождений издания 1965 г. не отражено.

1866 г. приняты не были. Отменено и только что приведенное исправление. Но в издании 1866 г. обнаруживаются другие вставки, выдержанные в том же ключе. Дважды встречается, например, следующее обращение Сырб-Сэрака к девушке (56—57 и 91—92 строки текста 1866 г.)²⁸.

Floriciă din zebrea, Цветочек из-за решетки,
Resărită în calea mea! Взошедший на моем пути!

По существу перед нами вариация того же новонайденного образа и столь же патетическая форма выражения.

В этом же стилистическом ряду — другие строки, введенные в текст последнего издания. Ср., например, 80-й стих текста 1866 г.: уподобление клевера, которым противник героя кормит своего скакуна, «сладкой райской пище» («Hrăna dulce- a găiu-lui»). Ни в одном из более ранних текстов подобного стиха не было.

«ЕРКУЛЯН»

Единственная публикация этой песни в 50-е годы — в первой части ясского сборника (Александри, 1852, 81—84). Позднее песню о Еркуляне находим в рукописи Александри начала 60-х годов (Р 814, л. 19—19 об.) и в издании 1866 г. (Александри, 1866, 14—15).

По существу «Еркулян» — вариант эпической поэмы о богатыре-охотнике Йорговане. Причем он ближе всего к текстам с балладно-романическим толкованием сюжета и концовкой, рисующей счастливую встречу героя с девушкой, которая становится его женой (укажем, что в древнейшей версии повествуется не о поездке за невестой, а об охоте на злую кудесницу, «дикую деву изпод камня», и герой часто погибает).

Нельзя утверждать, что в тексте Александри, — мы говорим о самом раннем, ясском издании, — все принадлежит народной традиции. Александри хотелось видеть в данной поэме отзвук «тех веков, когда господство римлян в Дакии было в зените и когда были столь известны среди Траяновых колоний Воды Геркулеса в Банате»²⁹ (т. е. в той местности, где протекает река Черна, упоминаемая в разбираемом эпическом произведении). Отсюда, очевидно, в тексте Александри имя героя — Ерку Еркулян, производное от Херкуле (Геркулес) и вместе с тем оформленное по образцу исконного песенного — Йоргу Йоргован. Что в песне из собрания Александри идет речь о том же герое, доказывается

²⁸ Указатель издания 1965 г. только в одном случае фиксирует отсутствие этого двустишия в тексте 1850 г.

²⁹ Александри, 1852, стр. 98.

пояснением самого поэта: «Еркулян или Йоргован» (Александри, 1852, 99)³⁰.

Местами в тексте 1852 г. улавливается романтическая экспрессия, тоже, по-видимому, привнесенная поэтом. Но вместе с тем значительная часть изложения близка другим вариантам песни, из чего надо заключить, что в 1852 г. исправлению подверглись только некоторые строки.

В рукописи 814 у песни сильно обновленный вид. Полностью или частично изменена 21 строка — четверть этого небольшого текста. Добавлено восемь новых строк.

В тексте 1852 г. имелись строки:

Ятэ ун Еркулян, Вот Еркулян,
Ятэ ун кэпитан. Вот капитан ³¹.

В рукопись 814 это двустипшие было сначала переписано без изменений. Но затем Александри стер слово «капитан» (следы его угадываются в рукописи) и написал другое слово: Râmlean, т. е. «Римлянин». Строка звучала по-новому: «Iată un Râmlean» («Вот Римлянин»). Подобное исправление, явно продиктованное стремлением преобразить богатыря в героя древней Романии, последовательно осуществлено во всем тексте: так, вместо старой строки «Мындру Кэпитан» («Славный капитан») в рукописи 814 трижды находим новую — «Capitan Râmlean» («Капитан Римский»).

В публикации 1866 г. указанные поправки сохранены, причем первая даже усилена:

Iată-un căpitan, Вот капитан,
Căpitan Râmlean. Капитан Римский.

Старой строке 1852 г. «Славный капитан» во всех трех случаях соответствует, как и в рукописи 814, новая: «Капитан Римский» (профессор Врабие, отмечая разночтения между самым ранним и самым поздним текстами «Еркуляна», в первом из трех случаев замену строки «Славный капитан» не фиксирует. — Александри, 1965, II, 23).

В рукописи 814 в двух местах убрана традиционная для данной песни локализация действия: опущено название реки Черны. Первый раз это сделано с целью избежать кажущегося противоречия между строками о едущем герое: «По Черне, вверх» (этой строки не стало) и «По Черне вниз». Второй раз (в обращении героя к реке — «Черно лимпезие», т. е. «Прозрачная Черна») название реки заменено новым, неизвестным восточнороманскому

³⁰ Это пояснение повторено и в рукописи 814 (л. 19 об.), но затем зачеркнуто в ней карандашом. В издании 1866 г. его уже нет.

³¹ Здесь — вожак.

народному эпосу, но очень напоминающим зато имя Нерея, морского божества древнегреческой мифологии, и Нереид, его дочерей, нимф моря: «*Neră limpezie*» («Прозрачная Нера»).

Новыми являются стихи, рисующие облик девушки. Они свидетельствуют о приверженности поэта к романтической манере изображения:

Cît o și zărește,	Едва ее увидит,
Soarele s-oprește,	Солнце останавливается,
Și fața i s-aprinde	И лицо его вспыхивает,
Și raza-i se-ntinde,	И луч его тянется <к ней>,
Ca un sărutat,	Словно поцелуй,
Lung și înfocat.	Долгий и страстный.

Причем к этим строкам в рукописи 814 прибавились еще две, приписанные карандашом:

Cu pěr aurit,	С золотистыми волосами,
Pe umeri leit.	Льющимися по плечам.

Академик Н. Йорга, которому не было известно, что эти строки вписаны в рукопись 814, тем не менее цитировал их как пример того, что Александри «старается добавлять украшения, т. е. вышивать городские цветы по канве простонародного узора»³².

Все восемь дополнительных стихов рукописи 814 содержатся и в издании 1866 г.

«МИХУ КОПИЛУЛ»

Остановимся прежде всего на ранних публикациях данной песни: в «Буковине» за 22 марта 1850 г. (№ 20), в «Зимбру» за 25 сентября того же года (№ 25) и в первой части яесского сборника (Александри, 1852, 60—72).

В основном тексты названных публикаций Александри совпадают. Правда, заметны колебания в написании ряда слов, в какой-то мере объясняемые отсутствием единого правописания: сэпат («вскопанный»), хаулинд («покрикивая»), сырмэ («прово-лока») и сирмэ (1852), зиоа («день») — в «Буковине» и сборнике 1852 г.; сапат, хэулинд, сырмэ, зиуа — в газете «Зимбру». Различны в одном и том же контексте отдельные грамматические формы и вспомогательные слова, совпадающие по значению: ярэшь, т. е. «опять» («Буковина» и сб. 1852 г.) — ярэ («Зимбру»); ш'аст-фел, т. е. «и так» («Буковина») — ши аша («Зимбру») — ш'аша

³² Йорга, 1909, стр. 157.

(сб. 1852 г.). Изредка в той же строке песни одни слова заменены другими ³³.

Стихов, которые различались бы полностью, немного. Так, стихам «Буковины» «Кодрий сэ-л умбрыскэ» («Пусть кодры тень над ним держат») и «Бунь де витежие, // Унде-а фи сэ фие» («Готовые к богатырскому бою, // Где бы он ни был») в «Зимбру» и сборнике 1852 г. соответствуют: «Ши-н фрунзэ сэ хоцяскэ» («И в лесу пусть разбойничает») и «Бунь де хайдучие, // Вредничь де хочие» («годные в гайдуки, // Достойные разбоя»). Вместо двустипия из «Буковины» и «Зимбру» «Пе мургул с'арункэ, // Весел се порнеште» («На гнедого вскакивает, // Весело трогается») в сборнике 1852 г. — один стих: «Плякэ пе потикэ» («Уезжает по тропинке»). В тексте 1852 г. налицо два поэтических уточнения, отсутствующих в «Буковине» и «Зимбру»,

1850	1852
Ла дес пэлтиниш — В густой роще.	Ла дес пэлтиниш, Мэрунт алуниш — В густой роще, В мелком орешнике.
Стэ, ынкременеште — Стоит, столбенеет.	Стэ, ынкременеште, Окий ышь цинтеште — Стоит, столбенеет, Глаз не отводит.

В то же время в «Буковине» находим аналогичное уточнение в виде второй дополнительной строки, отсутствующей в «Зимбру» и сборнике 1852 г.:

Весел киуеск, Кодрул векь трезеск.	Весело кричат, Будят старый лес.
---------------------------------------	-------------------------------------

В тех же двух публикациях недостает четырех строк, имеющих в «Буковине». Фольклорность их представляется спорной:

Унгурений тоць, Луй Януш непоць Стау ынкремениць Пе гындурь порниць.	Венгры все, Януша внуки, Стоят, остолбенов, В мысли уйдя.
---	--

³³ Ср. валя ку'н плоп («долина с топодем»), вултурий («орлы»), адунате («собранные») в «Буковине» и, соответственно, валя де плоп («долина топей»), шоймий («соколы»), нкэркате («увешанные») — в «Зимбру» и сборнике 1852 г.; «Армеле чокнеск» («бренчат оружием») в «Буковине» и сборнике 1852 г., «Пахаре чокнеск» («стаканами стучат») — в «Зимбру».

А в «Буковине» явно пропущены восемь стихов, завершающих «Зимбру» и сборнике 1852 г. пролог песни:

Мерже ши се дуче,	Конь идет и идет,
Яр Миху-й тот зиче:	А Миху все говорит:
«Хай, мургуле, хай,	«Ступай, гнедой, ступай
Пе коастэ де плай,	На пригорок,
Ла поянэ грасэ,	К поляне тучной,
Думбравэ фрумоасэ	К дубраве красивой,
Ку ярбэ 'нверзитэ,	Травой покрытой,
Ку флорэ ынфлоритэ».	Цветами расцвеченной».

Приведенные разночтения, за исключением последнего, скорее всего — результат редакторской работы над одним и тем же текстом песни «Миху Копилул». Причем факты показывают, что на этом этапе редактирование не было очень значительным. Что касается последнего случая (наличие в двух публикациях восьми стихов, недостающих в «Буковине»), то здесь нельзя усматривать произвольное вмешательство в текст. Приведенные стихи вполне фольклорные. Возможно, их отсутствие в отдельных публикациях начала 50-х годов объясняется недосмотром при снятии копии или наборе.

Совсем иную картину представляют тексты 60-х годов: в рукописи «Народных стихотворений» (Р 814, л. 16—18) и издании 1866 г. (Александри, 1866, 62—68).

При сравнении с текстом сборника 1852 г., взятым Александри за основу³⁴, в рукописи 814 обнаруживаются весьма радикальные изменения. Причем последний слой этих изменений наглядно представлен в самой рукописи: в ряде мест есть вычеркнутые строки и исправления. Всего из старого текста устранено более 50 стихов. Например, в самом начале песни уже в рукописи 814 зачеркнуты стихи «Păunaș de codru, // Vătăjel de lotru» («Павлин лесной, // Вожачок разбойников»), представляющие общее место ряда гайдуцких песен. В прологе нет 11 строк, в том числе — большей части прежнего обращения Миху к своему копо («Гнедой, доверься // Этим крепким рукам...» и т. д.). Заметна тенденция убирать типичные для эпического повествования повторения: палилогические, синонимические и др. (По справедливому заключению Врабие, эта тенденция вообще характерна для работы Александри над стилем народных текстов.)

Надо заметить, что в редакции 1866 г. восстановлены многие строки, убранные в тексте рукописи 814. Многие, но не все, а некоторые — не в исконном виде. Например, две строки начала, приведенные выше, выглядят уже совсем иначе: «Păunaș de frunte, // Copilaș de munte» («Павлин из первых, // Юноша горный»).

³⁴ Одно из исключений — пропуск восьми стихов из пролога, которые, как уже указывалось, были в тексте 1852 г. Но шесть из них вновь появляются в 1866 г.

Здесь сохранено только начальное слово, а последующие, определяющие, заменены другими, что меняет характеристику героя: он уже не разбойничий вожак.

В то же время в рукописи 814 не менее 40 новых строк, причем почти все они сохраняются и в редакции 1866 г. Лишь иногда можно предполагать, что добавлены народные строки (например, в ответе коня: «Узда не режет, // Подпруга не давит...»). Чаще — это явные авторские стихи. Примером могут послужить следующие строки, в отношении которых в издании Врабие (Александри, 1965, II, 63) неправильно указано, что их не было в рукописи 814. Приведем выписку из рукописи (Р 814, л. 17 об.) с указанием основного изменения 1866 г.:

Cruntă-i lupta lor,	Жестока их схватка —
Că e pe omor,	Кто кого убьет.
Cine va <1866: ca> pica,	Кто упадет,
Nu s-a mai scula.	Тот больше не встанет.

Детали романтического арсенала появляются в обрисовке героев. Такова, например, новая строка «Cu flori în <1866: pe>obraz» (букв.: «С цветами в <1866: на> лице»); отсутствие ее в тексте 1850 г. не отмечено у Врабие. Обычное в эпосе образное именование витязя «детенышем змея» («пуишор де змеу») заменено следующими строками:

Tocmai ca doi tauri,	<Бьются> точно два тура,
Sau ca doi balauri.	Или как два дракона.

Усиления 1866 г. — в том же поэтическом стиле:

Ca doi zmei, ca lei,	Как два змея, как львы,
Ca lei paralei!	Как львы — чудовища!

Характерное добавление имеется и в сцене битвы с врагом: «<Ianuş> Turbează şi sage» («<Януш> Взбешенный, вскакивает»). Впрочем, оно, вероятно, было сочтено неуместным и в тексте 1866 г. убрано.

Не так получилось с большим монологом героя. Вместо стихов, в которых Миху Копилул убеждает коня довериться его непобедимой силе, в рукописи 814 одиннадцать новых — о ничтожестве врагов. Причем это место в рукописи (л. 16 об.) сохраняет следы авторской работы: четвертая строка вписана вместо какой-то другой, зачеркнутой; стерта еще одна строка, которая была бы двенадцатой в новом, вставленном отрывке. В тексте 1866 г. стихи о силе Михула восстановлены. Но сохранена (с поправками) и уничтожительная вставка о врагах³⁵. Она имеет

³⁵ В критическом издании 1965 г. в песне «Миху Копилул» (текст 1866 г.) здесь купюра; отмечено отточием без цифр изъятие одной строки, хотя опущено десять (Александри, 1965, I, 150). Отсюда — аналогичная количественная неточность в справедливом указании, что соответствующего места не было в тексте «Буковины» (там же, II, 61). Теряет смысл и различение из текста рукописи 814 к одной из сокращенных строк.

вид некой «этнической характеристики» Унгура и поражает своей искусственностью. Не подлежит сомнению, что это добавление, чуждое песне. Профессор Врабие относит его к числу «патриотизаторских передержек (*exagerări patriotarde*) поэта» (Александри, 1965, I, 68—69).

Немало в издании 1866 г. более частных исправлений, впервые появляющихся в рукописи ³⁶. Наряду с этим налицо новые вставки и редакционные изменения. Например, добавились следующие стихи о сбруе и оружии богатыря:

Ori frîul cu fluturi,	Или повод с мотыльками,
Ori scumpele rafturi,	Или дорогая сбруя,
Ori armele mele,	Или оружие мое,
Ce lucesc ca stele.	Что блестит как звезды.

В итоге всех нововведений и поправок текст песни примерно на треть состоит из стихов, которых не было в исходном варианте.

«НОВАК И ВОРОН»

Самый ранний у Александри текст песни под данным названием — во второй части ясского сборника (Александри, 1853, 58—63). В рукописи 814 это произведение отсутствует, но в издании 1866 г. его находим вновь (Александри, 1866, 144—147).

Сопоставление текстов 1853 и 1866 гг. приводит к заключению, что песня о Новаке подверглась особенно существенным изменениям (таково же мнение проф. Врабие: Александри, 1965, I, 68). Достаточно сказать, что из старого текста сохранено со всеми специфическими подробностями не более 30 стихов, а около 80 исключено. В то же время в издании 1866 г. не менее 90 стихов, которые отсутствовали или выглядели иначе в 1853 г.

В разбираемом произведении описывается поездка сына Новака, Груи, в турецкую столицу, где он попадает в плен; Новак узнает, что сын заточен в темницу, спешит на помощь и освобождает его.

В тексте 1853 г., в других вариантах песни и вообще во всем восточнороманском героическом эпосе турецкая столица именуется только Цариградом (варианты: Цэриград, Цэлиград и др.). В издании 1866 г. песня «Новак и ворон» называет турецкий город Стамбулом (ст. 15), хотя в дальнейшем дважды встречается прежнее название, Цариград (ст. 23 и 124).

³⁶ Ср., например, переделку многократного обращения Януша «Вой, войничилор» («Вы, войники») на «Voi, vitejilor» («Вы, витязи») и «Voi, copiiilor» («Вы, дети»); эта замена в указателе разночтений издания 1965 г. не всегда отмечена.

В сборнике 1853 г. песня начинается следующим образом:

Фрунзэ верде мэндэнак	Лист зеленый мэндэпак ³⁷ ,
Фост-ау, чикэ, ун Новак	Жил, говорят, Новак
Ш'ун фи chor мындру авя,	И славного сына имел,
• Кэруй Груя ый зичя.	Которого Груей звали.

И обращение к зеленому листку (обычный песенный запев) и содержание трех последующих строк — вполне традиционные. В тексте 1866 г. запев опущен. Начальной стала прежняя вторая строка, а дальше идут новые строки, объясняющие, кто такой Новак. Они обнаруживают знакомство с древними документами, где упоминается исторический деятель по имени Баба-Новак — знаменитый сербский гайдук, который в 1600 г. перешел в Валахию и стал одним из военачальников господаря Михаила Храброго. В эпосе память об этих фактах не сохранилась, хотя и предполагается, что реальный Баба-Новак послужил прототипом могучего богатыря Новака, выступающего в народных героических поэмах ³⁸.

Un Novac, Baba-Novac,	Новак, Баба-Новак,
Un viteaz di-ai lui Mihai,	Один из витязей Михая,
Ce sărea pe șapte cai,	Тот, что вскакивал на семерых коней <?>,
De striga Craiova vai!	Так что Крайова ³⁹ кричала ой!

Эти строки назывались не раз, когда заходила речь об «историзованности» текстов Александри ⁴⁰. Следует согласиться, что мнение о нефольклорном происхождении данной вставки 1866 г. справедливо.

Новое имя богатыря. Баба-Новак, встречается в повествовании еще дважды (ст. 84 и 112). А кроме него в начале песни встречаем еще одно именование старого богатыря. Проследим, как появилось оно. В тексте 1853 г. турки восклицали: «Иста-й Груя

³⁷ Непонятное слово. Возможно, искаженное мындэлак — диалектное название лесного ореха.

³⁸ Более подробные сведения по данному вопросу см.: В. Г а ц а к. Сходное и различное в балканском гайдуком и богатырском эпосе («Песни о Новаке и Груе и проблема жанрово-исторического соотношения молдавского и румынского эпоса с южнославянским»). — «Уч. зап. Ин-та языка и литературы АН МССР», т. X. Кишинев, 1961, стр. 225—228.

³⁹ Крайова — город в Олтенции (юго-западная Румыния), в прошлом — столица Валахского княжества.

⁴⁰ «Новак (в песне) не есть, — как хочется верить Александри, который и вносит (в песню) соответствующие изменения, — Баба-Новак, сербский капитан Михаила Храброго» — писал Н. Йорга (N. I o r g a. *Balada populară românească. Vălenii-de-Munte*, 1910, p. 30). Г. Врабие находит, что приведенные стихи «не чужды «Песне о Михаиле Храбром», одному из собственных творений поэта» (Александри, 1965, I, 68). Только напрасно в числе новых Врабие цитирует стих «Жил, говорят, Новак»; как мы видели, такой стих был в 1853 г.

луй Новак!» («Это Груя, сын Новака!»). В издании 1866 г. за приведенным стихом дан еще один, уточняющий: «Сын Новака Кара-Ифлака». В примечании Александри поясняет, что Кара-Ифлаками турки звали валахов. Здесь, нам кажется, проявилось желание, чтобы турки в песне объяснялись именно по-турецки. Поправки такого рода попадают и в других песнях. Надо сказать, что иноязычные восклицания в народных текстах бывают. Эту особенность Александри тонко уловил, но нет уверенности, что и «Кара-Ифлак» взят из фольклора. Так или иначе, включение его в песню, где в 1853 г. он отсутствовал, в любом случае есть факт вмешательства в текст, и с этим приходится считаться.

В речи врагов опущены две строки, которые шли дальше: «Ши цэрь мулте а прэдат, // Ши-н урмэ-й фок а лэсат» («И много стран опустошил, // И за собою пепел оставил»). Между тем такая характеристика Новака дается в народных песнях часто и немало важна для понимания образа богатыря.

Одной строке 1853 г. соответствуют иногда две-три в тексте 1866 г. В числе добавляемых есть, несомненно, авторские строки (например, о переживаниях Груи: «Dor cumplit inima-i seacă, // Plîns de jale mi-l îneacă» — «Страстное желание иссушает сердце, // Захлебывается он в жалобном плаче»). В то же время у части расхождений, устанавливаемых между «Новаком и вороном» 1853 и 1866 гг., есть одна существенная особенность. Специфические стихи 1866 г., главным образом во второй половине песни, зачастую имеют вполне фольклорный вид⁴¹. Так, в варианте последнего издания трижды дается следующая локализация:

In munții Catrinului,	В горах Катрина,
In pădurea Pinului,	В лесу Пина,
La conacul lui Novac.	У дома Новака.

Такой локализации нет в тексте 1853 г. Но вообще песне о Новаке она известна и встречается во многих вариантах.

К этому надо добавить, что последняя часть песни в редакции 1866 г. и в сюжетном отношении сильно отличается от соответствующей части текста 1853 г., что очень редко бывает у Александри (обычно сюжет во всех редакциях одного произведения у него весьма устойчив, как бы ни изменялось изложение как таковое, и это лишний раз доказывает, что разные публикации опираются на одну и ту же фольклорную запись). Согласно публикации 1853 г., Новак приезжает в Цариград, дает туркам деньги, и они отпускают Грую из темницы; выйдя на волю, Груя благодарит ворона, который выполнил его просьбу — помог известить Новака, что сын в беде. В тексте 1866 г. освобождение происходит иначе: пока турки считают деньги, Новак выводит Грую из темницы, они вдвоем уничтожают воинов султана и воз-

⁴¹ Впервые это отметил проф. Г. Брабие (Александри, 1965, I, 68).

вращаются «В кодры Катрина, // В горы Пина...» При этом в тексте последнего издания содержится хороший образец одного из «общих мест» восточнороманского эпоса — формула боя.

Bate tu marginile,	Ты руби слева и справа,
Eu să bat mijloacele,	Я буду рубить середку,
Ca' le știu soroacele.	Потому что знаю, как с нею справиться.
Ei tăia la turci, tăia,	Они рубили турок, рубили,
Pîn-ce bine ostenea.	Пока совсем не устали.

Профессор Врабие выражает уверенность, что у Александри было два варианта песни «Новак и ворон», чем и объясняется фольклорность звучания несовпадающих с публикацией 1853 г. частей текста 1866 г. (Александри, 1965, I, 68). Это предположение можно конкретизировать. Располагая разными вариантами, Александри не заменил целиком один из них другим. Судя по всему, в первой части песни (до просьбы Груи, чтобы ворон полетел к Новаку) Александри, если и обращался к другому фольклорному варианту, то лишь эпизодически, для одной-двух небольших вставок в прежний текст, взятый здесь за основу. Но подойдя ко второй части, он полностью отказался от первоначального продолжения и заменил его новым, из другого записанного варианта (точнее — из другой версии). Причем и его тоже, выражаясь словами Врабие, Александри «модифицировал порой в своем личном тоне».

Таким образом, текст издания 1866 г. видоизменился не только в том смысле, что вобрал в себя ряд вставок нефольклорного происхождения, но и в том, что вторая часть его теперь замещена отредактированным фрагментом из другого сказительского варианта, в принципе весьма интересного.

«ДОНЧИЛЭ»

Песни о Дончилэ нет в публикациях Александри до 1866 г. Правда, в объявлении, которое помещено в первой части яесского сборника Александри (1852), она значится среди произведений, намеченных к опубликованию во второй части. Тем не менее во второй части она отсутствует.

Впервые у Александри «Дончилэ» появляется в рукописи начала 60-х годов (Р 814, л. 34 об. — 35 об.), а затем включается в издание 1866 г. (Александри, 1866, 112—114). Не исключено, что это один из текстов, полученных от Алеку Руссо (об участии Руссо в собирании материала говорится в предисловии Александри к первой книге народных эпических песен. — Александри, 1852, стр. III). В 1855 г. Руссо приводил отрывок из песни о богатыре Дончу (вариант имени Дончилэ) в своих «Воспоминаниях»,

помещенных в яском журнале «Ромыния литерарэ», редактором которого был Александри. В этом отрывке и в тексте из рукописи 814 есть совпадения, едва ли возможные в разных вариантах ⁴². Впрочем, имеются и расхождения. Возможно, они показывают, какие изменения внес Александри в запись, полученную им от А. Руссо.

Стиху «Ши де мулт заче, мэй фрате» («И давно лежит, брат») в тексте рукописи 814 соответствует «De mulți ani zase pe spate» («И много лет лежит на спине»). Здесь несколько иное содержание строки, но то же количество слогов и почти тот же ритм. Слово «spate», как и слово «фрате», рифмуется с окончанием следующей строки, которая совпадает в обоих текстах: «Ноуэ ань ши жумэ-тате» («Девять лет с половиной»).

Дальше у Руссо идет формула, часто встречаемая не только в эпических песнях, но и в сказках:

Ши ноуэ зиле де варэ,	И девять дней лета,
Ши ноуэ де примэ-варэ.	И девять дней весны.

У Александри таких строк нет. Но их опорные, рифмующиеся слова легко обнаружить в стихах, которые находятся на этом месте в тексте из рукописи 814 (третья строка явно добавлена):

Pentru dînsul nu e vară,	Для него нет лета,
Nu e dulce primăvară,	Нет сладостной весны,
Ci numai viață amară.	А только горькая жизнь.

Есть разночтения и в строках о сестре героя, не оставляющей богатыря в беде.

Текст Руссо:

Нумай сорэ-са Стэнкуца,	Только сестра его Стэнкуца,
Нумай сорэ-са, драгуца,	Только сестра его, милая,
Нич л-а уйтат, нич лэсат.	Не забыла его, не оставила его.

Ср. с текстом рукописи 814:

Numai sora lui Ancuța,	Только сестра его Анкуца,
Mîndrulica Romîncuța,	Славная Ромынкуца (т. е. румы- ночка.— В. Г.)
Nici l-au lăsat, nici uitat.	Не оставила его, не забыла его.

Здесь вновь совпадают ритм и рифма, хотя имя сестры — другое, а во второй строке вместо «драгуца» стоит слово «Ромынкуца».

⁴² В частности, нигде больше не встречаются следующие строки, совпадающие у Руссо и Александри:

Суб чел пэр маре дин сат
Заче Дончу ынтр'ун пат.

Под той большой грушей в селе
Лежит Дончу в постели.

Наконец, у Александри находим две строки, которые отсутствуют и в записи Руссо и в других вариантах песни.

Și el se roagă tot mereu, И он все молится,
Să-l sloboadă dumnezeu. Чтобы господь его избавил.

Очень похоже, что во всех указанных случаях разночтения носят вторичный характер и появились в результате переделки тех стихов, первоначальную фольклорную форму которых следует усматривать в тексте Руссо.

По-видимому, в песне о Дончилэ из рукописи 814 есть и другие привнесения. Но об этом приходится только догадываться, потому что запись Руссо, вероятный прототип данного текста, известна нам лишь по отрывку, который процитирован в «Воспоминаниях».

Таким образом, полностью текст из издания 1866 г. мы можем сличать только с текстом рукописи 814. Это единственный сохранившийся предшественник последней редакции.

Прежде всего в тексте 1866 г. обращают на себя внимание две вставки. Первая из них — уподобление сестры богатыря лучафэру, т. е. утренней звезде, и «ожерелью государя»:

Luceafărul satului, Лучафэр селá.
Salba împăratului. Ожерелье государя.

Кстати сказать, по ходу повествования в тексте 1866 г. «лучафэр» появляется еще раз. Заплаканные глаза сестры раньше сравнивались с красными звездами, теперь они уподоблены двум «красным лучафэрам».

Другая вставка вносит своеобразное историческое уточнение. Иноземный насильник получает имя — Крым-Ходжа. По-видимому, оно должно показать, что речь идет о крымском хане. Вот вставленное двустиие:

Și-ntr-o clipă agiungea И вмиг оказался
La cortul lui Crîm Hoge. У шатра Крым-Ходжи.

Обе вставки надо признать нефольклорными.

Дважды встречается новый вариант имени сестры — Аникуца. Первый раз оно заменило слово «мындрулика», создавая усилительное повторение:

Numai soră-sa, Ancuța, Только сестра его Аникуца,
Anicuța, Româncuța. Аникуца, Ромынкуца.

Но в опущенном слове — четыре слога. Отсюда — дополнительная гласная в имени: Аникуца. Той же причиной вызвана замена старой формы имени сестры новой, при переделке строки «La

Анциѹа се дучеа» («К Анкуце отправлялся»). В новом варианте не потребовался начальный предлог, т. е. выпал слог. Он возмещается новым вариантом имени: «Anicuței de zicea» («Аникуце говорил»).

В тексте из рукописи 814 богатыря зовут Дончилэ. Только в одном месте вариант: Дончу. Лишь в двух случаях (не считая заглавия) первое имя сохранилось и в 1866 г., а Дончу получило определенный артикль — Дончул (малоестественная форма) и употреблено еще трижды. Один раз оно заменило Дончилэ (во второй строке). В двух других появилось следующим образом. Старая строка, содержавшая два глагола, разбита на две. В каждой — по глаголу, и в каждой — имя Дончул.

P 814: Nici l-au lăsat,
nici uitat.

Не оставили его, не забыли его.

1866: Nici pe Donciul l-au lasat, Дончула не оставили,
Nici pe Donciul l-au uitat. Дончула не забыли.

Еще одна строка развита в четыре:

Р 814: Noa ani ea l-a cātāt. Девять лет она за ним смотрела.

1866: Noă ani ea l-a cătat,	Девять лет она за ним смотрела,
Noă ani și giumatate	Девять лет с половиной
L-a cătat ca pe un frate,	Смотрела, как за братом,
Zi și noapte l-a vegheat.	День и ночь при нем сидела.

Правда, в данном случае произвольно возникшие строки сочетаются с фольклорными (см. вторую строку — «девять лет с половиной»; кстати, она есть и в начале песни, повторяющем текст Руссо).

Пять двустушииъ изъято изъ песни. Любопытно, что среди них имеются строки явно литературного звучания⁴³. Можно предполагать, что они были включены самим поэтом при подготовке рукописи 814, а затем не понравились ему. Но наряду с ними пропущены стихи, отвечающие устному стилю:

Bunu-i sfîntul dumnezeu Добр святой господь,
Dar bunu-i și gîndul Но хорошо и то, что я задумал!
 men!

La Ancuța se ducea	К Анкуце (имя может варьировать- ся.— В. Г.) отправлялся,
Și din gură-așa-i zicea.	И так ей говорил.

Кроме указанных, текст 1866 г. несет в себе немало более мелких поправок. Заменены многие слова и грамматические формы:

⁴³ Doar s-a întâmpla să-mi easă | Может, оставит меня
Focul ce me arde-n oase. | Огонь, который жжет мои кости.

ау сосит («прибыли») вместо ау венит («пришли»); пыслит («обитый войлоком») вм. пырлит («обгоревший»); далбе («белые», «нежные») вм. албе («белые»); сэ те въз («чтобы увидеть тебя») вм. синонимичного сэ те вэд; некезя («ржал») вм. некеза того же слова в устной форме (три последних разночтения у Врабие не отмечены); турецкое восклицание «Халал!» вм. «вай ни амар!» и напротив — «Ах, амар, амар!» вм. турецкого аман; субцире («тонкая» вм. албэ («белая»); зингенитор («дребезжащий», «звнящий») вм. дулче, сунэтор («сладкий», «звнящий»); динтр'ун («из одного») вм. де ун («об одном»); луй («его») вм. сэу (два последних разночтения у Врабие не учтены) и т. д. В некоторых из приведенных случаев чувствуется стремление внести более благозвучные слова, заменить устные формы литературными.

НОВЫЕ НАРОДНЫЕ ВАРИАНТЫ ИЛИ НОВЫЕ РЕДАКЦИИ ИЗДАТЕЛЯ?

Несколько лет назад видный румынский литературовед и фольклорист И. Конст. Кицимия высказал новый взгляд на издательскую деятельность Александри. Этому вопросу Кицимия посвятил статью ⁴⁴, воспроизведенную позднее в содержательной книге этюдов о фольклористах XIX в. ⁴⁵ Мнение проф. Кицимии расходится с существующим и в силу многих причин аксиоматичным убеждением, что сборник 1866 г. есть прежде всего переиздание заново отредактированных текстов из более ранних публикаций собирателя. И. Конст. Кицимия же полагает, что «Александри не перепечатывал произведений, опубликованных им ранее, а выпускал в свет, в большой мере, новые варианты, так что изменения от одной версии к другой не внесены его пером ⁴⁶, а в большинстве своем принадлежат собранным вариантам» (20). Поправки Александри, по мнению Кицимии, «сводятся главным образом к устранению некоторых неувязок и быть может изъяснов ритма на основе других вариантов» (23) ⁴⁷. Вывод сделан без учета фактов противоположного свойства, упомянутых под конец

⁴⁴ I. C. Chițimia. Vasile Alecsandri și problemele folclorului românesc la jumătatea veacului al XIX-lea. — «Revista de istorie și teorie literară». București, 1966, N 1.

Отметим, что в том же номере журнала помещена положительная рецензия на издание Г. Врабие (Александри, 1965, I—II), исходящего из иных представлений.

⁴⁵ I. C. Chițimia. Folcloriști și folcloristică românească. București, 1968. В дальнейшем ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.

⁴⁶ Ср. менее решительную формулировку статьи 1966 г.: «...не всегда внесены его пером» (стр. 36).

⁴⁷ Согласно с этим замечанием (впервые изложенным в указанной работе 1966 г.) было выражено в историко-литературной статье журнала «Нистру» («Нистру», Кишинэу, 1966, № 6, п. 150).

работы: «...кое-где он, кажется, добавил определенные стихи в записанный оригинал... в других случаях целиком создал несколько песен... но это легко увидеть» (33).

Можно было бы заметить, что этот взгляд трудно согласовать с некоторыми обоснованными указаниями самого поэта, по-иному освещающими историю знаменитого фольклорного собрания⁴⁸, принципы работы над текстами⁴⁹. Позволительно было бы добавить, что, оспаривая факт перепечатки и переработки песен от издания к изданию, автор новой концепции полемизирует с М. Шварцфельдом, но не называет Н. Йоргу, Г. Врабие, не разбирает их доводов и наблюдений. Наконец, было бы резонно задаться вопросом, не происходит ли некое историческое смещение, когда Александри периода работы над «Народными стихотворениями» предстает уже не столько фольклористом-романтиком (т. е. сыном своего времени), сколько ревнителем более поздних фольклористических принципов.

Однако вернемся к данным самих текстов. Предположение о полной замене одних народных вариантов другими недоказуемо в силу двух решающих обстоятельств. Первое — совпадение множества уникальных, не могущих повториться в разных устных вариантах деталей, — своего рода «меченых атомов» — в тех частях песен, которые от издания к изданию правке не подвергались, а переписывались с сохранением последовательности строк, порядка слов в строке, специфических форм, служебных слов и т. д. Второе — самоочевидное авторское, внефольклорное происхождение многочисленных вставок и исправлений. А в том, что именно они во многом определяют специфику текстов 1866 г. по сравнению с первопечатными, мы имели возможность убедиться (кстати сказать, даже те отличающиеся строки, фольклор-

⁴⁸ Неоднократно, — например, в послании, которым открывается сборник 1866 г., — Александри указывал, что часть предлагаемого материала уже публиковалась: «Часть тех драгоценностей увидела свет» (Александри, 1866, стр. V).

⁴⁹ Принципы своей работы Александри определил словом «ынтокмите» (примерно: «налаженные», «исправленные»), содержащимся в подзаголовке «Народных стихотворений» 1866 г., а в письме, относящемся еще к середине 50-х годов, объяснял, что считает своей задачей «...придать им блеск, вернуть примитивное состояние, интеркалировать их по-своему, чтобы восстановить древние поэтические творения наших предков». Ср. высказывание 1876 г.: «Я должен их очистить, придать им примитивную форму и блеск, упорядочить их, — как я делал с теми, что опубликованы до сих пор» (V. A l e c s a n d r i. Din albumul unui bibliofil. — «Convorbiri literare». Iași, 1876, N 5, p. 191).

Характерную для фольклористов-романтиков «идентификацию» собирателя с исполнителем и даже творцом эпического текста легко уловить в следующем признании Александри, которое содержится в цитированном письме середины 50-х годов: «Я достиг такой легкости работы в этом жанре, что зачастую доводилось связывать различные куски одной баллады своими стихами и находить их (? — В. Г.) позднее у какого-нибудь старика, который исполнял мне не известную легенду» (BAR, Msse rom., 3370, f. 259—260).

ность которых вполне допустима, показывают, что собиратель дополнял ими сохраняемый исходный текст или замещал отдельные части — например, финал в песне о Новаке, но не заменял целиком один фольклорный вариант другим). К сожалению, оба указанных обстоятельства оказались вне поля зрения при выработке новой концепции.

И. Конст. Кицимии кратко останавливается на нескольких эпических песнях. Из публикаций Александри разных лет им выписаны пассажи с не очень большими, частными различиями. Исследователь призывает согласиться, что подобные частные расхождения вполне возможны в фольклорных вариантах. Подобные, но такие ли именно? И как быть с нечастными расхождениями — например, новыми добавленными многострочиями явно литературного стиля, пропусками и т. д., — не говоря уже о купюрах и исправлениях, сделанных рукой Александри в рукописи 814? На этот вопрос ответ не дается.

И все же работа проф. Кицимии в некотором отношении является весьма своевременной и важной. В ней впервые обращено внимание на ряд обстоятельств и фактов, до сих пор не оцененных исследователями или преданных забвению. Она побуждает учесть и проанализировать их, и в этом — бесспорная ее поучительность, даже если объяснение новых дополнительных фактов и конечные выводы совсем не совпадут с теми, какие находим у И. Конст. Кицимии.

В труде проф. Кицимии разбираются только две героические поэмы: «Тома Алимощ» и «Миху Копилул» (27—34). В первом случае сопоставлено 15 строк из вступительной части текста «Буковины» и текста, опубликованного в сборнике 1866 г. (последний берется не в подлиннике, а в переиздании 1944 г.). К сожалению, выписки не точны, в силу чего соотношение сличаемых отрывков показано не совсем верно; неполно выявлены различия.

Первая, вторая и пятнадцатая строки цитаты, даваемой под 1850 г. (и в статье и в книге), на самом деле тексту «Буковины» не принадлежат (это подтверждает и перечень разночтений, составленный проф. Врабие. — Александри, 1965, II, 67).

Исследователь предлагает такое сличение:

1850: Iată, mări, cum grăia,	Вот, стало быть, пока говорил,
Că-n departe auzea.	Издалека донеслось.

1866: Iată, mări, cum grăia,	Вот, стало быть, пока говорил,
Iată ca mi-ș auzea.	Вот до него донеслось.

Получается, что заменена лишь часть второй строки. Ср. действительную эволюцию текста (с добавлением промежуточной формы — по рукописи 814).

1850; 1852: *Ятэ кэ ми-шь аузя.*

Вот до него донеслось.

P 814, л. 11: *Iată, mări, cum grăia,
Ca de-odată auzea.*

Вот, стало быть, пока говорил,
Вдруг донеслось.

1866: *Iată, mări, cum grăia,
Că-n departe auzea.*

Вот, стало быть, пока говорил,
Издалека донеслось.

Таким образом, в рукописи 814 одна первоначальная строка рассечена и с помощью вставки расширена до двух, вошедших (с поправками) и в текст 1866 г.

В результате другой неточности тексту 1850 г. в рассматриваемой работе приписано двустиишие, которому в издании 1866 г. будто бы соответствует один стих:

1850: *Cu sojoc mare, nișos,
Cu sojoc întors pe dos.*

В кожухе большом, лохматом,
В кожухе, вывернутом наизнанку.

1866: *Cu sojoc mare, nișos.* В кожухе большом, лохматом.

«В силу какого мотива Александри стал бы исключать последний стих?» — недоумевает автор, считающий, что перед нами два фольклорных варианта. Вопрос резонный, но все дело в том, что процесс был обратным. В «Буковине» — не два стиха, а один: «Ку кожок маре, ниџос» («В кожухе большом, лохматом»). В рукописи 814 он видоизменен: «*Cu sojoc întors pe dos*» («В кожухе, вывернутом наизнанку»). Этот видоизмененный стих вошел и в текст 1866 г., но перед ним восстановлен и первоначальный стих. В итоге, как и в первом случае, исходная строка расширена до двустииших: «*Cu sojoc mare nișos, // Cu sojoc întors pe dos*».

Картину же в целом способно дать сплошное сопоставление первоначальных публикаций песни о Томе Алимоне («Буковина», 13.I 1850, № 2, 7—8; «Зимбру», 21.VIII 1850, № 15, 62—63; Александри, 1852, 40—44), текста рукописи начала 60-х годов (P 814, 11—11 об.) и последнего сборника (Александри, 1866, 72—74).

В первых трех публикациях текст идентичен, за исключением трех-четырех слов⁵⁰. В двух последующих источниках около 70 стихов, т. е. больше половины текста, скрупулезно повторены. В то же время в рукописи отсутствуют или имеют другой вид 25 первоначальных строк (из них 15 восстановлено в сборнике 1866 г.). Причем уже в самой рукописи две строки вписаны вместо стертых, а еще две густо зачеркнуты. Целиком новых стихов в тексте рукописи — 23, из них 15 есть и в позднейшем сборнике. Приведем примеры новых строк рукописи, не встречаемых в фольклорных вариантах и имеющих характер вставок и привнесений.

⁵⁰ В «Буковине» и «Зимбру» «шесул Ниструлуй» («Днестровская равнина»), «палошул кэ ми-шь голя» («Палаш обнажал»), «зичя» («говорил»). В яском сборнике «черул Ниструлуй» («Днестровское небо»), «Тома палошул голя» («Тома палаш обнажал»), «грэя» («говорил»).

Că e fuga sănătoasă
Pentru firea ticăloasă.

Потому что бегство спасительно
Для человека подлого.

Și pala când arunca,
Drept în doă'l despica;
Apoi Toma se'ntorcea
Și cu glas de mort zicea.

И палаш когда бросил,
Точно надвое его рассек;
Затем Тома вернулся
И голосом мертвеца сказал.

Cît mi-oiu face două cruci. Пока я дважды перекрещусь.

По-видимому, в дальнейшем сам Александри нашел эти строки слишком искусственными. Во всяком случае в тексте 1866 г. приведенных вставок уже нет. Но другие добавления, обнаруживаемые в рукописи 814, сохранены и в сборнике 1866 г.:

Murgul ochi-și aprindea,
Cu nechezul <1866: Neche-
za și> răspundea.

У гнедого глаза загорелись,
Ржаньем <1866: заржал и>
ответил.

Stai pe loc să ne-nțîlmim,
Două vorbe să vorbim,
Două vorbe oțelite
Cu paloșile grăite.

Остановись, повстречаемся,
Двумя словами обменяемся,
Двумя словами стальными,
Палашами произнесенными.

В обоих случаях оправданнее всего говорить об авторских добавлениях в исходный текст, несмотря на некоторую кажущуюся фольклорность мотивов как таковых.

В примечаниях к «Томе Алимошу» Александри сообщал, что некоторые певцы «добавляют» к песне ряд стихов, и тут же в примечаниях приводил эти стихи. Собственно, они представляют не дополнение, а вариант финала песни — завещания умирающего богатыря своему коню. Поэтому вряд ли стоит акцентировать, что собиратель «не приклеивает его к опубликованной версии» (Кицимия, 27): речь могла идти лишь о выборе между двумя видами одного финала, и Александри сделал этот выбор. Вынесение одного из вариантов в примечания скорее обусловлено альтернативностью их, нежели мыслью о неприкосновенности текста. Что это именно так, подтверждает незамеченное до сих пор обстоятельство: двадцатистрочный текст финала, помещенный в примечаниях, не остался неизменным. По сравнению с изданием 1852 г. в рукописи 814 в него добавлено шесть новых стихов⁵¹, пять изменено и еще два исключено. Эти и некоторые новые изменения налицо и в сборнике 1866 г.

Профессор Кицимия обращает также внимание, что «в газете «Буковина» за 1850 г. <Александри> публикует вариант «Тома а луй Мошиу», а в издании 1866 г. помещает вариант «Тома Алимош», определенно записанные от различных певцов» (28). Но

⁵¹ В числе добавленных — характерное двустишие:

Una floare de bujor,
Ce pare că arde-n dor.

Один цветок пиона,
Который словно сгорает от грусти.

вопрос предстанет в ином свете, если сообщить, что вторая форма имени героя — Тома Алимош заменила первую еще в сборнике 1852 г., где помещен тот же самый текст, что в «Буковине». Иначе говоря, это варьирование в написании имени (может быть, под влиянием того факта, что устной традиции известны обе формы), а не показатель нового фольклорного варианта песни в целом.

Рассматривая другую песнь — «Миху Копилул», ученый сравнивает три отрывка из текста 1850 г., всего 28 строк, с соответствующими 32 стихами текста позднейшего издания. Расхождения, в число которых не попали самые главные (см. выше, стр. 125—127), отнесены за счет фольклорной вариативности, хотя приводимые параллели вовсе не содержат, например, образов, имеющих в четырех дополнительных стихах 1866 г. («поводок с мотыльками», сабли, «что сияют как звезды»). Появление новой характеристики героя («Пэунаш из первых, // Юноша горный») объяснено ссылкой на примечание Александри: «...вместо этих двух стихов один из вариантов дает: «Пэунаш лесной, // Вожак разбойничий». Однако рукопись начала 60-х годов показывает, что это строки не другого, а того же самого текста: в тетрадь они внесены, но зачеркнуты и там же заменены новыми (Р 814, л. 16).

Дословное совпадение значительных частей обеих песен (возможное при работе издателя над одним и тем же текстом, копировании сохраняемых страниц) и ряд крупных новаций нефольклорного свойства, — противоречащие тезису о параллельном фольклорном происхождении вариантов Александри разных лет, — остались за пределами анализа.

Свой основной вывод, — что Александри не перепечатывал (подвергая пересмотру) прежних текстов, а заменял их новыми фольклорными вариантами, — проф. Кицимия распространяет и на другие героические песни. Комментарии его предельно кратки, но на них необходимо остановиться.

О песне «Сырб-Сэрак» исследователь пишет: «В примечании к изданию 1866 г. Александри указывает, что в предыдущем издании, 1852 г., он опубликовал вариант с другим финалом, который и воспроизводит» (32). Здесь, правда, неточность. Александри не говорит о другом варианте, его примечание в книге «Народных стихотворений» гласит: «В издании «Баллад» 1852 г. в финале баллады «Сырб-Сэрак» были напечатаны иные стихи» (Александри, 1866, 110). Ясно, что речь идет только о другой концовке, о замене ее. Сличение текстов позволяет сказать еще вернее: концовка текста 1866 г. — результат преобразования первоначальной. В один генетический ряд их неопровержимо связывает промежуточная форма, которая налицо в рукописи 814. Здесь финал песни еще содержит изъятые затем четыре строки 1852 г. (две из них — «Утиральником его утирала, // К груди прижимала», — как уже указывалось, вычеркнуты в самой рукописи), но в то же время в нем уже есть новые строки и слова («In cîntări și veselii, // Кум е рындул la Domnii» — «В песнях и весельи, // Как при-

пято при дворах»), вошедшие и в позднейшую редакцию концовки.

Интересно замечание проф. И. Конст. Кицимии о гайдуцкой эпической песне «Бадиу», которой мы еще не касались: «...Александри указывает, что лэутар из села Фолтешть возле Галац дал гораздо более развитый образ, говоря о шелковой веревке, которой турки связывают Бадиула, и воспроизводит его». Из этого делается заключение: «Поэт не представлял себе, что можно взять выразительные строки отсюда и вклеить туда. Ясно, что у него было чувство уважения к аутентичности фольклорного произведения, и это, таким образом, констатируется еще раз» (33).

Вариант описания, о котором идет речь, действительно примечателен, хотя не все в нем бесспорно⁵². Но одного факта не включения его в песню слишком мало для решения вопроса об аутентичности текстов «Бадиула» в разных сборниках Александри. Требуется сличить сами тексты (Александри, 1853, 90—94; Р 814, 21—22; Александри, 1866, 124—127).

Из 123 стихов 1853 г. в тексте рукописи 814 повторены 56. Причем совпадение охватывает самые мелкие, даже случайные особенности и детали: позицию слов, грамматические формы, предлоги, частицы и т. д. (ср. хотя бы: «Далбо, далбо жупынясэ» — «Пригожая, пригожая красавица», — где в первом случае вокатив на -о, а во втором — обычная форма на -э; повторение именно такого сочетания в разных изустных вариантах невероятно). Не возникает сомнений, что текст 1853 г. использовался при подготовке сборника «Народных стихотворений». При этом в рукописи 814 оказались исключенными или видоизмененными 60 стихов. Один из них (второй в зачине: «Ла скурсурле гырлий» — «Где сливаются русла») зачеркнут в самой рукописи; в ней же в 10 других случаях прежние строки стерты. Внесено 60 новых строк.

В тексте 1866 г., кроме тех, что сохранены в редакции тетради 814, восстановлено еще 14 строк текста 1853 г. Из новых стихов рукописи 814 здесь повторено 48, к ним прибавилось еще 15, отсутствующих в прежних двух редакциях.

Надо сказать, что в числе новых в рукописи 814 и сборнике 1866 г. попадают вполне фольклорные строки, встречаемые во многих вариантах песни о Бадиуле. Таково, например, описание турецкого «кайка»⁵³, плывущего по Дунаю (типичность этого опи-

⁵² Следует отнести к *dubia* последние строки описания:

Numai lațul de mătășă	Только петля из шелка
Nu-i da drumul ca să easă,	Не давала ему выйти,
Ci-l stringea, stringea cumplit,	А сжимала, сжимала люто,
Ca un șarpe-ncolăcit.	Словно свернувшаяся змея.

Слово «лац» («петля, силок») в таком контексте не встречается (кстати, в начальных стихах того же описания — не лац, а фрынгия — «веревка»).

И совсем не в стиле эпоса заключительные строки (см. повторение стрынжя, стрынжя, эпитет кумилит, сравнение веревки со змеей).

⁵³ Канк — большая лодка.

сания для народного эпоса отмечал А. Руссо). Начало его есть уже в рукописи 814:

Iată că venia <1866: Iată	Вот приближался <1866: Вот пока-
se zărea> plutind,	залась> плывя,
Cu lopețile vislind.	Веслами гребя.

В 1866 г. прибавилось продолжение этого общего места различных вариантов:

Cu pînzele filfiind,	Паруса раздувая,
Un caic mare, bogat	Как большой, богатый,
Cu postav roșu îmbrăcat.	Красным сукном устланный.
Pe-n afară zugrăvit	Снаружи расписанный
Și pe margini poleit.	И по краям покрашенный.

Есть, по сравнению с первоначальным текстом 1853 г., и другие вставки, принадлежащие эпической традиции. Но нельзя утверждать, что они преобладают. Уже в продолжение нововведенного, но традиционного описания плывущей лодки в рукописи 814 вместо какого-то стертого стиха написан «титул» врага: «Baș-agaua turcilor» («Баш-ага турецкий»). А в 1866 г. стих о баш-аге предварен новой уточняющей деталью историзирующего характера: «Ega capitana-раша» («Это был капитан-паша»).

В дальнейшем возрастает доля новых стихов, сочетающих романтическую стилистику с колоритными турцизмами и медиевизмами. Показательна новая тирада рукописи 814 и сборника 1866 г.:

«Badiule, te ține bine,	«Бадиу, держись крепко,
Ca urdia ⁵⁴ -ntreagă vine.	Потому что вся орда <?> идет.
Turcii vin grămadă, clae,	Турки идут толпой, гурьбой,
Capul, dreapta <1866: Ca-	Чтобы голову, десницу <1866: Чтобы
pul tău> să mi-ți<-l>taie,	голову твою> срубить,
Să le ducă pe tîpsie	Чтобы отнести их на подносе
De poclon <1866: De	В знак поклона <1866: В подарок>
peșcheș ⁵⁵ > la-mpărăție».	государеву двору».
Iată lupta se-ncleșta,	Вот битва завязалась,
Badiul singur se lupta,	Бадиул бился один,
Chiar în sînge se scălda	Прямо купался в крови <?!>
Și viteazul <1866: Și de	И витязь <1866: И совсем он>
loc el> nu se da.	не сдавался.

Авторство этого стилизованного пассажа и других вставок аналогичного звучания ⁵⁶ определенно принадлежит литератору. «Добавление поэта обращает на себя внимание искусственностью

⁵⁴ «Урдие — отряд, войско» (примеч. В. Александри).

⁵⁵ «Пешкеш — турецкое слово, означающее подарок» (примеч. В. Александри).

⁵⁶ См., в частности, реплики персонажей:

Răsărit-ai ca o stea!	Ты взошла словно звезда!
Mîșei dușmani și vicleni!	Подлые враги и коварные!

и некоторыми словами, вроде типсие...» — замечает по данному поводу Г. Вrabие (Александрри, 1965, I, 67).

Называя песню о гайдуге Кодряне, проф. Кицимия пишет о том, будто «... примечания к балладе подтверждают, что и здесь налицо вариант» (32). В книге 1866 г. примечание Александрри гласит: «Некоторые из певцов упоминают турка вместо грека... См. первую часть «Баллад», издание 1852 г.» (Александрри, 1866, 95). Действительно, из приведенных слов вытекает, что текст 1866 г. записан от одного певца, а текст 1852 г. — от другого. Не останавливаясь пока на этом моменте, воспроизведем примечание к публикации 1852 г.: «... баллада о Кодряне, как я ее записал из уст слепца из Бохотина по имени Некулай Настаси, упоминает о турках, а за границей, в Буковине, она упоминает греков (см. № 33 газеты «Буковина» за 1849 г.)» (Александрри, 1852, 88). Отсюда тоже как будто следует, что речь идет о текстах разных исполнителей; во всяком случае ясно указано, что текст «Буковины» не принадлежит Некулаю Настаси и вообще происходит из другой местности. А теперь обратимся к названному номеру черновицкой газеты. В помещенной здесь песне и в самом деле упоминается грек — советник господаря (в яском издании советник — турок). Чей же это текст? Ответ покажется неожиданным, но он принадлежит самому Александрри: «Эту балладу о Кодряне мне пропел слепец по имени Некулай Настасе из села Б. в сентябре 1847 г.» («Буковина», 7.X 1849, № 33, стр. 181).

Наконец, возвращаясь к изданию 1866 г., узнаем из примечания, что и здесь помещен текст того же певца: «Так мне спел балладу о Кодряне слепец из Бохотина, Некулай Настаси» (Александрри, 1866, 96)⁵⁷.

Итак, во всех случаях сам Александрри закрепляет «Кодряна» за одним певцом (причем нигде нет речи о повторной записи). Остается считать, что в основе всех публикаций Александрри лежит одна и та же запись, подвергнутая собирателем обработке. Тем важнее сличить все тексты Александрри разных лет («Буковина», 7.X 1849, № 33, стр. 181—183; «Зимбру», 7—10. VIII 1850, № 11—12, стр. 41—49; Александрри, 1852, 9—21; Р 814, л. 4—6; Александрри, 1866, 86—92).

Остановимся сначала на публикациях 1849—1852 гг. Абсолютное большинство стихов в них совпадает до мельчайших деталей. Лишь в небольшой части строк различается форма одних и тех же слов:

1849, 1850	1852	Перевод
жур	жюр	клянусь
мэчешь <1850: мэчиашь>	мэчеш	шиповник
Яшь	Ешь	Ясы
Илиаш	Илиеш	Илияш
порцеле	порциле	ворота

⁵⁷ Ср. в рукописи 814: «Эту балладу мне поведал слепец по имени Некулай Настаси из с. Бохотин на берегу Прута» (Р 814, л. 7).

1849, 1852	1850	Перевод
ку сарика	ку сарика	в коуже
ку кушма	ку кушма	с шапкой
спринтинел	спринтенел	ловкий
балтаг	балтаг	балтаг
пистоалеле	пистоалиле	пистолы
се ну грешаска	се ну грешаска	чтобы не ошибиться
яртаган	ертаган	ятаган

1849	1850	1852	
се резема	се вэсма	се резема	опирался
не'ншоат	не'ншоат	не'ншеуат	неседланый
ризынд	ризинд	рызынд	смеялся

В приведенных случаях налицо колебание между двумя рядами гласных: э — а, э — е, и — е, а — я, е — я. Гласные, перечисленные первыми, в выписанных словах характернее для устной диалектной молдавской речи, в то время как вторые в тех же словах больше отвечают складывающейся литературной норме (это верно и в отношении жур — жюр; во втором варианте уловлена весьма колоритная особенность диалектного произношения). Но предпочтение, оказываемое той или иной форме, ни в одном из трех источников не является полным. Видимо, для каждой публикации этих лет Александри переписывал песни заново, не согласовывая с предыдущей копией; устные формы в разной мере оказались убранными.

Если теперь обратиться к тем различиям, которые имеются в содержании текстов первых публикаций, то можно отметить, что два-три мало существенны или случайны⁵⁸. Тем заметней несовпадение характеристики врага Кодряна — господарева советника. Впервые еще Н. Йорга заметил, что в публикациях Александри сначала врага звали «цариградским турком», затем его заменил «цариградский грек». Но Йорга был уверен, что эта перемена произошла позднее, после объединения Дунайских княжеств в 1859 г. Он писал по этому поводу: «... одно время для Александри врагов олицетворяли неверные (т. е. турки. — В. Г.), но после того, как вопреки им осуществилось объединение <княжеств> и следует примирение со старыми хозяевами, в новом издании, там, где идет речь о враге, «цариградский турок» заменяется «цариградским греком»⁵⁹.

Факты свидетельствуют, что замена произошла гораздо раньше. «Цариградскому турку» сборника 1852 г. соответствует

⁵⁸ Слову «мокан» («горный пастух») и стихам «Кыт е зиуа чя де варэ» («Сколько длится летний день»), «Фесул дин кап ый змулжям» («Феску с его головы срывал») публикаций «Буковины» и «Зимбру» в сборнике 1852 г. соответствуют: «мунтян» («горец»), «Пин потиче фэра соаре» («По тропам, укрытым от солнца»), «Ын кап мына кэ-й пулям» («Хватал его за голову»). В черновицкой газете и яском сборнике имеется строка, пропущенная, очевидно, в «Зимбру»: «Ла чокине ми-л лега» («Привязал его к седлу»).

⁵⁹ Йорга, 1909, стр. 161.

«цариградский грек» еще в «Буковине» за 1849 г. и «Зимбру» за 1850 г. Йорга прав — это замена в одном и том же тексте песни. Только следует все же помнить, что она могла быть подсказана другой фольклорной версией (подобные версии встречаются)⁶⁰. Но чего решительно нельзя было найти в народных вариантах песни о Кодряне — это четверостишия о греках, впервые даваемого в той же «Буковине». Имея в виду издание 1866 г., где оно тоже присутствует, Йорга писал об этом четверостишии: «... греческому характеру дается оценка, совершенно чуждая мышлению народа, который видел плохого грека только в арендаторе, собирателе податей, в мироедах, и прокликает их только в этой связи»⁶¹.

Содержание и форма стихов о греках (нарочито фольклорная система созвучий, сочетаемая, однако, со странными образами, вроде «фярэ лунекоасэ» — «скользкий хищник») не оставляют сомнений в их привнесенности, вторичности в рассматриваемом песенном тексте. Противоречит ли этому то обстоятельство, что стихи, о которых идет речь, отсутствуют не в первой публикации (1849), а в двух более поздних? Еще раз взвесим известные факты. У Александри уже в конце 40-х годов была «коллекция песен», подготовленная к печати. Из нее он переписывал отдельные тексты и отсылал в газеты. Таким образом, между публикациями газет и сборником Александри всегда стоит копия, т. е. имеется посредник. Снимая конию, Александри вполне мог внести в отсылаемый текст какие-то изменения и дополнения, не трогая оставляемого у себя оригинала «коллекции». Затем в печать пошел сам оригинал: был опубликован сборник 1852—1853 гг., оказавшийся прямым отражением текстов — без того дополнения⁶², которое появилось в копии, направленной в газету «Буковина» (отсутствие добавленных стихов в другой копии — напечатанной в «Зимбру», тоже подсказывает, что их не было в оригинале).

⁶⁰ Надо иметь в виду еще одно обстоятельство. Как явствует из примечаний, Александри полагал, что песенный госполяр Илнеш — это Александр Илнеш, о котором известно, что он правил в 1620—1621 и 1631—1633 гг. и привез с собой много греков-фанариотов, помогавших ему добиться престола. Таким образом, замена советника-турка советником-греком могла быть вызвана и стремлением поэта придать песне большее соответствие конкретной истории, а не теми причинами, на которые указывал Н. Йорга.

⁶¹ Йорга, 1909, стр. 161. Справедливости ради укажем, что в примечаниях 1866 г. Александри тоже оговаривал именно это обстоятельство, в самом добавленном четверостишии не отраженное: «т. е. грек из Фанара (район Константинополя. — В. Г.), один из тех услужливых интриганов» (Александри, 1866, 95). В издании 1965 г. это пояснение не воспроизведено.

⁶² Как отмечалось в начале статьи, в указателе разночтений издания 1965 г. из ранних публикаций Александри проф. Врабие учитывается лишь какая-то одна. В случае с «Кодряном» это текст «Буковины». Тем самым составитель лишился возможности показать, что стихи, о которых идет речь, не присущи всем ранним публикациям и, больше того, не являются исконными в песне.

В этой связи приобретают особое значение сравнительные данные о принципах написания одних и тех же слов в разных публикациях конца 40-х — начала 50-х годов. Очень важно отметить, что сохранение диалектных, устных форм, о котором говорилось при сличении текстов, чаще всего наблюдается в тексте яесского сборника. На сборник 1852 г. приходится около 15 таких случаев против четырех-пяти в «Буковине» или «Зимбру». И это не единственный случай: напомним, что и при рассмотрении публикаций других песен («Сырб-Сэрак», «Миху Копилул») мы наблюдали сохранение некоторых особенностей устного произношения в сборнике 1852—1853 гг. чаще, чем в газетных публикациях. В то же время говорилось о наличии в яесском сборнике отдельных строк или даже многостий, отсутствующих в газетных публикациях явно в силу недосмотра, что тоже является признаком более внимательного, исправного воспроизведения текстов в сборнике 1852—1853 гг. и менее тщательного — в газетных публикациях.

Из всего этого напрашивается важный общий вывод о большей (по сравнению с газетными публикациями) точности передачи текстов в яесском сборнике.

Что же происходило с песней о Кодряне в дальнейшем? Тексты рукописи 814 и «Народных стихотворений» 1866 г. в точности сохраняют более 200 первоначальных строк. Судя по некоторым приметам, использовалась в основном редакция яесского сборника (сохранено много специфических форм этого источника и строки, пропущенные в газетных публикациях). Но издатель имел перед собой и текст «Буковины»: в соответствии с ним даны все строки о враге. Около 60 стихов раннего текста в рукописи 814 отсутствуют или изменены (в 1866 г. 10 из них восстановлены). В разных местах появилось не менее 30 новых строк, в значительной части сохраненных и в сборнике 1866 г.

Наличествоуют в рукописи начала 60-х годов, но в дальнейшем исключены, например, такие новые строки:

Mult e gingaș la faptură	Очень нежного он облика
Și semeț la cătatură.	И гордого взгляда.

К числу впервые обнаруживаемых в рукописи 814 и повторенных в сборнике 1866 г. принадлежит другое двустишие:

Ear Codrean în gîndul său	А Кодрян про себя
Zicea: bunu-i Dumnezeu!	Сказал: добр господы!

Уже в издании 1866 г. прибавилась, в частности, уточняющая деталь описания господаря: «Și pe sar cu gîgîman» («И с гуджюманом на голове»).

Если в других песнях заменялись или добавлялись довольно большие отрывки, то эволюция «Кодряна» появляется главным

образом в изменениях менее обширных по объему, но тоже весьма чувствительных. Показателен следующий пример преобразования исходного текста.

Р а н н и е п у б л и к а ц и и

Домну'н бечурь с'аскундя. Господарь в подвалы прятался.
Р 814, 1866

Domnul fața-și aprindea. У господаря вспыхнуло лицо.
Grecu-n beciuri s-ascundea. Грек в подвалы спрятался.

В рукописи 814 опущено ироническое обращение Кодряна к господарю Илиешу:

- (1) Рэмый Доамне сэнэтос, Оставайся, господарь, здоровым,
Кэ ту вредник ну мь-ай фост. Ты не был достоин меня.

Вместо этих строк, имеющихсЯ в ранних публикациях, в рукописи 814 даны четыре других:

- (2) Rămii sluga turcilor, Оставайся, слуга турок,
Batgiocora grecilor, Над которым смеются греки,
(3) Că nici tu nu ești de mine, Потому что и ты не подходишь мне,
Și nici eu nu sînt de tine. И я не подхожу тебе.

В издании 1866 г. первоначальные строки (1) восстановлены. Два стиха рукописи 814 о «турецком слуге» (2) убраны. Сохранено лишь более нейтральное двустийное (3), предваренное смягчающим восклицанием: «Ilieș rămii cu bine!» («Илиеш, оставайся с добром!»).

В обоих случаях от одного этапа к другому взаимоотношения Кодряна с господарем претерпели переакцентировку, улавливаемую и в других местах песни.

Из приведенных примеров явствует, что нет оснований принять новую точку зрения, объявляющую тексты позднейших публикаций Александри фольклорными вариантами.

Факты показывают, что следует решительно разграничить два ряда текстов одних и тех же произведений, содержащихся в разных по времени публикациях и рукописях В. Александри. Первый ряд — ранние тексты песен. К этому ряду принадлежат тексты рукописи 3349, «Буковины», «Зимбру», яесского сборника 1852—1853 гг.⁶³

Их важнейший текстологический признак состоит в значительно большем (по сравнению с вариантами 60-х годов) сохранении авторской воли сказителя. В каждом случае здесь фактически один и тот же текст произведения, отличающийся только

⁶³ Для песен, появляющихся у Александри позже, первыми источниками служат: «Ромыния литерарэ», 1855 («Петря Витязул»), «Ревиста ромынеэ», 1863 («Вулкан»), рукопись 814 («Дончу» и «Корбак»).

отдельными разночтениями (написание слов, отсутствие или наличие отдельных специфических стихов и т. д.); характер разночтений доказывает, что одно издание этих лет от другого не отделяет радикальная редакторская правка.

Из их числа и следует выбирать *основной* текст для фольклористических изданий героических песен собрания Александри. Причем в силу большей исправности таковыми могут служить тексты сборника 1852—1853 гг.⁶⁴ Вместе с тем при воспроизведении текстов этого сборника целесообразно отразить и особенности всех других источников раннего ряда, снабдив песни исчерпывающим перечнем разночтений. Весьма желательно фототипическое воспроизведение ясского сборника, так как передача текстов современной транскрипцией в некоторых случаях оказывается недостаточно достоверной и точной.

Возвращение в научный обиход текстов ранних публикаций Александри следует признать исключительно важным и необходимым. Фольклористика обретает в них весьма ценный источник. Их учет позволяет более полно оценить заслуги В. Александри в собирании и издании народной поэзии⁶⁵.

Второй ряд текстов собрания Александри составляют позднейшие варианты — рукописи 814 (начала 60-х годов) и сборника 1866 г. Их качественное текстологическое своеобразие состоит в том, что в результате переработки и дополнений они дальше отстоят от вариантов, первоначально опубликованных в конце 40-х — начале 50-х годов и в значительной степени отразили в себе авторскую волю В. Александри. Слов нет, в свое время в составе широко известных «Народных стихотворений...» они сыграли большую роль. Но их неправомерно включать в *основной* корпус современного фольклористического издания коллекции Александри. В подобном издании они могут даваться в виде *приложений*.

Между прочим такое издание представило бы немалый интерес и для литературоведов. Установление в позднейших версиях значительного авторского участия, во многих случаях поддающегося четкому выделению, важно для изучения поэтических пристрастий Александри, для освещения мировоззрения его в той сложности и противоречивости, которые порою сглаживаются.

⁶⁴ Текстам этого издания Александри было нами отдано предпочтение при подготовке разделов «Героический эпос» и «Исторические песни» хрестоматии молдавского фольклора («Фолклор молдовенеск. Крестоматие». Колежиул де редакție: Г. Г. Ботезату, В. М. Гацак, А. С. Хынку, И. Д. Чобану. Кишинэу, 1966). По ясскому сборнику брались и песни, перевод которых помещен в кн.: В. М. Гацак. Восточнороманский героический эпос. Исследование и тексты. М., Изд-во «Наука», 1967, стр. 235—236 («Войник и змей»), 387—393 («Кодрян»).

⁶⁵ В этой связи становится ясной неосмотрительность и неоправданность предложения Ал. Пиру «сказать в конце концов, что Александри... просто-напросто сочинил народные стихотворения, как и свои собственные» («Contemporanul», București, 1968, 28.VIII).

ИЗ ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ АДЫГСКОГО НАРТСКОГО ЭПОСА

А. И. АЛИЕВА

В 1864 г. в тифлисской военно-походной типографии Главного штаба Кавказской армии была напечатана книга «Отрывки из народной поэмы «Сосыруко» и рассказы, переведенные на кабардинский язык Кази Атажукиным»¹. Это — первая книга на кабардинском языке и вместе с тем — первая публикация адыгского нартского эпоса на языке оригинала. В книге 52 страницы, 29 из них занимают переводы из «Гюлистана» Саади.

Другую часть составляют два народных сказания о Сосруко: о возвращении огня и о бое Сосруко с Тотрешем, опубликованные на кабардинском языке. Обоим сказаниям предпослан заголовок: «Сосрыкъуэ и пшыналъэм едзыгъуитI» («Два отрывка из пшинатля² о Сосруко»). На самом деле эти так называемые отрывки бытуют как самостоятельные произведения. Они входят в один цикл, но единой «поэмы» не составляют.

Сравнение с более поздними записями позволяет заключить, что тексты Атажукина содержат все основные эпизоды соответствующих сказаний, причем изложение является весьма обстоятельным и совершенным. К сожалению, Атажукин не указывает, когда и от кого были зафиксированы тексты. Тем не менее публикация Атажукина представляет ценный источник для изучения сказаний о Сосруко.

В 1871 г. в пятом выпуске «Сборника сведений о кавказских горцах»³ в русском переводе был помещен ряд сказаний об основных героях нартского эпоса адыгов. Эта публикация, подготовленная тем же Атажукиным, содержала два сказания о Сосруко, сказания о Пшибадиноко и Ашамезе. «Представляемые ниже песни о нартах, — писал Атажукин, — составляют самую незначительную часть существующих о них в Кабарде сказаний. Не можем ручаться за совершенную полноту приводимых нами сказаний, так как по редкости лиц, которые хорошо знали бы

¹ Экземпляр этой книги хранится в отделе редких книг Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина.

² Пшинатль — эпическая поэма.

³ Далее: ССКГ. Римская цифра указывает номер выпуска, арабская — страницу.

песни, с каждым днем все более забываемые, мы не могли записать их от разных лиц и сличить варианты. Желание возможно ближе держаться подлинника и потеря значения многих выражений, теперь вовсе не употребляемых и не разъясненных никем из лиц, к которым мы обращались, служат причиною темноты некоторых мест нашего перевода этих сказаний» (ССКГ, V, 52).

В новой публикации также отсутствовали сведения о месте, времени записи и исполнителе, т. е. не было паспортизации текстов.

Самая полная подборка адыгских нартских сказаний на языке оригинала помещена в XII выпуске «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа» (1891)⁴.

Долгое время книга Атажукина 1864 г., материалы, помещенные в «Сборнике сведений о кавказских горцах» и «Сборнике материалов для описания местностей и племен Кавказа», рассматривались как публикации разных текстов (см., например, примечания М. Е. Талпы к книге «Кабардинский фольклор», изданной в 1936 г.). Однако сличение показывает, что в 1871 г. были опубликованы в русском переводе те же сказания о Сосруко, что и в книге 1864 г., а в 1891 г. — оригиналы почти всех сказаний, включенных в «Сборник сведений о кавказских горцах».

В примечаниях к изданию 1891 г. Л. Г. Лопатинский сообщает, что сказания о рождении Сосруко, песнь о том же герое, а также сказания о бое Сосруко с Тотрешем представлены Талибом Кашежевым; сказание о возвращении огня воспроизводит текст из книги Атажукина 1864 г.; тексты сказаний о Сосруко и впервые напечатанные на кабардинском языке сказания об Ашамезе и Бадиноко с русским подстрочным переводом переданы редакции «Сборника» также Атажукиным.

Сказания о Сосруко, присланные Кашежевым, сохраняют традиционный сюжетный контур: они воспроизводят эпические истории о рождении Сосруко и о бое его с Тотрешем в том виде, что и многочисленные последующие записи. Только однажды в тексте Кашежева не повторен эпизод — первая встреча богатырей (в сказании о бое с Тотрешем этот эпизод, как правило, излагается дважды: первый раз — от лица сказителя, второй — в речи Сосруко). Пропуск у Кашежева отмечен многоточием. Остается неизвестным, повторил ли сказитель этот эпизод во второй раз слово в слово, как и в первый раз (что маловероятно), или изложил его иначе.

Сравнение сказаний о Бадиноко в публикациях 1871 и 1891 гг. свидетельствует, что тексты эти идентичны. В публикации 1891 г. отсутствует только одна фраза, произнесенная Бадиноко: «Я не вешун и не близкий ваш сосед, также и не искатель любовниц и пиров и не обычный посетитель лагуны»⁵ (ССКГ, V, 62).

⁴ Далее: СМОМПК. Римская цифра указывает номер выпуска, арабская — страницу.

⁵ Лагуна (каб.) — комната для новобрачных, женская половина дома.

Отметим основные расхождения между текстами сказания об Ашамезе (в публикации 1871 г. оно напечатано под названием «Насранжаке»):

1) В тексте, опубликованном в 1871 г., дано описание табуна Тлебицы и его вожака: «Таковым оказывается конный табун Тлебицы, пасущийся в промежутке двух морей и охраняемый только пегим конем» (ССКГ, V, 65). Упоминание о вожаке табуна, играющем важную роль в развитии сюжета (он предупреждает своего хозяина о приближающейся опасности), в XII выпуске «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа» отсутствует.

2) В публикации 1871 г. о гибели отца сообщает Ашамезу мать «коростливого мальчика»: «Прибежала мать коростливого, крича: «да снесут тебя на кладбище! Не его (т. е. мальчика.— А. Л.), а убийцу отца твоего ты лучше убил бы!» (ССКГ, V, 66). В тексте 1891 г. об этом говорит мальчик: «Тогда коростливый кричит: «Меня не убивай! Отчего ты не убиваешь того, кто убил твоего отца?» (СМОМПК, XII, 52).

3) В публикации 1871 г. рассказывается, как Ашамеза научили выпытать у матери имя убийцы отца: «Как же я заставлю ее сказать, если она не захочет». — «Притворись больным и скажи, что будешь здоров, только поевши печеного горячего ячменя из ее рук; как подаст она тебе, ты крепко сожми ее руки, и она скажет тебе все, что пожелаешь» (ССКГ, V, 66). В публикации 1891 г. это описание отсутствует.

4) Не является одинаковым описание переправы нартов через реку. В первом случае оно таково:

«Из всего нартовского отряда никто не решился въехать в воду. Наутро нарты увидели на другом берегу Идыля стреноженным и пасущимся белого Ашамезовского коня» (ССКГ, V, 68).

Ср. в публикации 1891 г.:

«Молодой Ашамез, поищи броду! Когда Ашамез своего белого коня вогнал в воду, то он тотчас же переплыл через реку».

Однако в остальных текстах двух публикаций совпадают слово в слово. Сравним литературный перевод начала сказания:

ССКГ, V: «Господин нартов, Насренжаке, — у него золотая борода. Белоснежная борода покрывает его грудь и с гривой коня сплетается; его старая белая бурка раскинута над задом коня; сам он в волчьей шубе, в накидку; искрометный он постоянно с пенковой трубкой в зубах, дым из которой то втягивает в себя, то выпускает».

СМОМПК, XII: «У нартовского князя Насренжаке золотая борода; белоснежная борода покрывает его грудь и сплетается с гривой коня; белая его бурка раскинута над задом скакуна, сам он в волчьей шубе, в накидку; искрометный, он постоянно с пенковой трубкой во рту, дым из которой то втягивает в себя, то выпускает».

Текстуальное совпадение прослеживается и в дальнейшем (за исключением тех случаев, которые указаны раньше).

Как соотносятся между собой эти тексты? Что это — варианты одного сказания или перепечатка одного и того же текста?

Совпадения в разных вариантах — явление вполне возможное; но, как правило, такие совпадения наблюдаются при изложении «общих мест» или постоянных характеристик. В данном же случае буквально совпадают эпизоды, в изложении которых вполне обычны вариации⁶.

Между тем известно, что записи, сделанные в разное время даже от одного и того же сказителя, не могут совпадать буквально (тем более, что речь идет о прозе). Остается предположить, что, готовя сказания для нового издания, Атажукин использовал прежнюю публикацию, но местами изменил текст; может быть, он обращался для этого к другим вариантам, которые были в его распоряжении⁷. (Кроме того, следует учитывать возможность литературной правки при подготовке текстов к новой публикации.)

Таким образом, перечень сказаний, опубликованных в XIX в., несколько меньше, чем принято думать (из него следует исключить тексты, которые не были результатом новых записей, а представляли собой перепечатку). Разумеется, при всем этом публикации К. Атажукина, Л. Г. Лопатинского и Т. Кашежева имеют неоспоримое значение.

Одним из значительных изданий советской фольклористики довоенного периода является антология «Кабардинский фольклор»⁸. (Мы остановимся только на помещенных в антологию сказаниях о партах.)

В Центральном государственном архиве литературы и искусства находятся рукописные материалы этого издания⁹. В фонде Ю. М. и Б. М. Соколовых хранятся: 1) машинопись книги «Ка-

⁶ Ср. «Молодой Ашамез всходит на лед, аульные же мальчишки расходятся. Но тут явился Нартовский коростливый мальчик. «Коростливый мальчик нартовский, поиграем в альчики». — «Я бы играл, но когда я выиграю, ты отберешь назад свои альчики» (ССКГ, V, 65).

В публикации 1891 г.: «Молодой Ашамез спускается на лед, а аульные ребята разбегаются. Но тут явился нартовский коростливый мальчик. «Коростливый мальчик нартовский, — сказал Ашамез, — поиграем в альчики!» — «Я поиграл бы с тобою, но когда я выиграю, ты отберешь назад свои альчики» (СМОМПК, XII, 52).

⁷ О том, что Атажукин располагал несколькими вариантами сказаний, свидетельствует его примечание: «По другому варианту, после того, как Ашамез догнал него, «белый конь его вырывает из ляжки пегого кусок мяса» (ССКГ, V, 68).

⁸ «Кабардинский фольклор». Общая редакция Г. И. Бройдо. Вступительная статья, комментарии и словарь М. Е. Талыз. Редакция Ю. М. Соколова. М. — Л., «Academia», 1936.

⁹ Рукописи книги «Кабардинский фольклор» обнаружены в ЦГАЛИ В. М. Гацаком, сообщившим о них в докладе на конференции по нартскому эпосу в Сухуми (ноябрь 1963).

бардинский фольклор» с редакторской правкой — 904 стр. (ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349); 2) замечания М. Талпы к переводам песен (ф. 483, оп. 1, ед. хр. 554); 3) письма Талпы к редактору Ю. М. Соколову (ф. 483, оп. 1, ед. хр. 1890); 4) фото кабардинских народных сказителей (ф. 483, оп. 1, ед. хр. 264). В фонде издательства «Художественная литература» — полный машинописный экземпляр с редакторской правкой сборника «Кабардинский фольклор» в двух томах: т. I — 556 стр., т. II — стр. 557—1158 (ф. 613, оп. 1, ед. хр. 7874). Кроме того, имеется отдельная папка текстов — «Нартовский эпос» — 201 стр. Подстрочный перевод Б. Балкарова, А. Шомахова и др. (ф. 613, оп. 1, ед. хр. 5073).

Пазванные рукописи отражают разные этапы работы над книгой. «Нартовский эпос» — вероятно, один из первых вариантов книги (точнее, части ее). Тексты сказаний даны в подстрочном переводе. Но уже унифицированы имена нартских богатырей (вместо Шабантоко везде Пшибадиноко, вместо Саусырыко — Сосруко) и внесены некоторые стилистические поправки. Каждое сказание представлено несколькими вариантами; называются исполнители подстрочного перевода. Все тексты имеют краткие паспортные данные, правда, кем и от кого осуществлены записи, указывается в немногих случаях, сообщается, кем представлен тот или иной вариант. Так, абсолютное большинство вариантов «сообщили» Н. Цагов и А. Кешоков; другие сказания «сообщили» сказители Х. Хапуков, П. Сапдыков, С. Кожаяев со слов Б. Кожаяевой и т. д. Н. Цагов — один из адыгских просветителей начала XX в., по возвращении из Турции в 1913 г. (куда он был увезен ребенком), занялся интенсивным собиранием адыгского фольклора. Часть своих материалов он и представил в Кабардино-Балкарский научно-исследовательский институт, где готовилась эта книга. К сожалению, Цагов только в единичных случаях указал, от какого сказителя зафиксирован текст (сказание «Хымышев сын Батрез» — от Хизешлева Ибрагима в 1924 г.; сказание «Сын Сосрап-Жаке» — со слов М. Шогенова). Не был сказителем и Кешоков. Лица, от которых Цагов и Кешоков записывали тексты, остались неизвестными.

Вторая рукопись (фонд издательства «Художественная литература») состоит из текстов — сказок и нартских сказаний, словаря и комментариев. Паспортные данные здесь полностью отсутствуют. Подстрочный перевод заменен литературным. Многие сказания все еще представлены несколькими вариантами (рождение Сосруко — двумя, сказание о бое с Тотрешем — двумя); некоторые тексты даны в первоначальном виде, без сокращений («Сосруко жив», «Если Сосруко вернется, обилие земли иссякнет»).

Рукопись «Кабардинский фольклор» из архива Соколовых содержит исправления: фиолетовыми чернилами — рукою М. Талпы, карандашом — Ю. М. Соколова. Поправки Соколова носят стилистический характер. Редактура Талпы более радикальна:

завершена унификация имен эпических героев, уточнены переводы, заменяются отдельные детали (например, в предложении «Почему, я не узнал тебя по твоим же коленам?») уточнено: «по твоим *криеым* коленам»); сокращены некоторые тексты («Как был убит нарт Сосруко», «Смерть Сосруко», «Сосруко жив», «Если Сосруко по-явится, то масло (жир) земли исчезнет») и т. д.

Сравнение трех рукописей с антологией «Кабардинский фольклор», изучение переписки Талпы и директора Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института А. Пшенокова с Ю. М. Соколовым позволяет восстановить историю создания этой книги, определить, какие источники использованы в ней, кем были записаны тексты народного эпоса, кто выполнил подстрочные переводы. И что особенно важно — можно проследить, какая работа проведена при окончательной подготовке текстов к печати.

В 1934 г. Кабардино-Балкарский научно-исследовательский институт приступил к подготовке книги «Кабардинский фольклор» — ее предполагали издать к 15-летию автономной республики. К этой работе были привлечены кабардинские ученые и писатели — П. Цагов, А. Пшеноков, П. Кешоков, А. Кешоков, А. Шортанов, А. Шوماхов, Дж. Налоев, С. Кожаяев, Т. А. Шеретлоков, Б. Балкаров, М. Талпа. «Не отказываясь от систематики и изучения ранее опубликованного, Научно-исследовательский институт Кабардино-Балкарской автономной области принял такие меры по собиранию фольклора: а) были приобретены все собранные любителями материалы, б) многократно были организованы выезды на места к сказителям-певцам, в) была мобилизована общественность и с мест присылались записи, г) зимой 33—34 года была созвана конференция стариков-сказителей. Так возникло наше собрание, часть которого предлагается вниманию читателей в русском переводе, максимально близком к подлиннику», — писал М. Талпа в одном из первых вариантов вступительной статьи к книге «Кабардинский фольклор» (ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349, стр. 24).

Составитель книги учел все дореволюционные записи адыгского эпоса и — в раннем варианте книги — почти все включил в сборник. Отметим, что варианты, об идентичности которых уже говорилось (опубликованные в 1871 и в 1891 гг.), он рассматривает как разные записи. Видное место занимали новые записи¹⁰, принадлежавшие главным образом Цагову: из 33 текстов, зафиксированных в 30-е годы, 18 представлены им. Остальные варианты сообщили П. Кешоков, Х. Хацуков, Б. Кожаяев, П. Сантиков, Т. А. Ше-

¹⁰ Новые записи нартского эпоса оказались не столь многочисленными, как можно было ожидать, учитывая интенсивность работы института по сбору фольклора. Это подчеркивал и Талпа: «Созванная КБНИИ в 1934 г. конференция сказителей обнаружила решительное оскудение в памяти сказителей тем и сюжетов нартского эпоса» (ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349, стр. 38).

ретлоков, Б. Метезов¹¹. Подстрочные переводы выполнили Пипеноков, Кешоков, Шортанов, Шомахов, Кожаяев, Налоев, Шеретлоков, Балкаров.

Из письма Талпы узнаем, что он представил в издательство также ноты мелодий кабардинского фольклора, фотографии сказителей и фото кабардинских тавр (для художника)¹². Однако эти дополнительные материалы в книгу «Кабардинский фольклор» не вошли. В архиве Соколовых сохранились лишь фотографии сказителей; записи нот обнаружить не удалось¹³.

В книге «Кабардинский фольклор» впервые были опубликованы сказания обо всех героях адыгского нартского эпоса. Цикл Сосруко включает все сказания, составляющие «эпическую биографию» этого богатыря; цикл сказаний о нарте Бадиноко впервые представлен несколькими текстами: кроме сказания о боевом соперничестве Сосруко и Бадиноко, известного по публикации Атажукина под названием «Пиши Бадиноко», здесь напечатаны варианты «Гибель Бадиноко» и «Гыбза Бадиноко», «Похищение Аканды». В отличие от более ранних изданий антология содержит не только сказания об отдельных героях — «Адиюх», «Кянжико Шаой, родительницы грозной сын» и «Гармошка Ляпын», но и весь цикл адыгских сказаний о Батрезе (четыре текста).

Во вступительной статье Талпы дана научная характеристика адыгского эпоса; в комментариях публикуемые варианты сказаний сравниваются с архивными, приводятся разночтения, предлагается новое, нередко оригинальное и убедительное толкование многих неясных мест в текстах. В этом отношении опыт Талпы заслуживает всяческого внимания при подготовке научных изданий адыгского эпоса.

Мы уже говорили, что в первый вариант рукописи вошли многие тексты из дореволюционных публикаций. Как правило, Талпа называл соответствующий источник. Исключение составляет лишь отрывок песни «Сосруко наш кан» — составитель не указал, что это перепечатка из публикации 1891 г. (СМОМПК).

В примечаниях не оговорено, как соотносятся сказания о возвращении огня, о бое Сосруко с Тотрешем и о Бадиноко, представленные Цаговым, с текстами, опубликованными Атажукиным (ССКГ, V; СМОМПК, XII). На первый взгляд это как будто разные тексты. Некоторое различие имеется в перечне эпических героев¹⁴. У Атажукина он более полный: здесь названы Имыс, Сосым, Жинду Жаке, Арыкшу, Озырмег, Насрен Жаке, Ашамез, сын Аши, Батрез, сын Хымышпа, Сыбыльши и Тотреш, сын Аль-

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349.

¹² Там же, ед. хр. 264.

¹³ Возможно, они затерялись в архиве издательства. Во всяком случае Талпа в своих письмах к Соколову несколько раз писал о том, что запись мелодий ведется (ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 1890, стр. 6, 7).

¹⁴ Это отметил и М. Талпа.

бека (СМОМПК, XII, 7). У Цагова имен меньше, но они в основном совпадают с именами текста Атажукина: Имыс, Сосым Жинду Борода (Жаке — по-кабардински «борода»), Аракшу, Озырмес, Батырбеков Хымыш, сын Альбека Тотреш («Кабардинский фольклор», 15).

В сказании о возвращении огня несколько разнится последний эпизод. У Атажукина он изложен более подробно: «Войско из нартов, для которого возвратился, в одну кучу налегло, кто от холода умер, кто от духоты умер. В ее середине находящейся, оставшейся малости, огонь большой для них сделал. После грабежей много позволивши сделать, вот домой привел Сосруко» (СМОМПК, XII, 12).

У Цагова этот эпизод передан одной фразой: «Нартов войско мерзло, часть погибла. Оставшимся в живых развел огонь, а сам отправился в свой поход».

Другие различия в текстах менее значительны: у Атажукина — гора Капшукай (СМОМПК, XII, 9); у Цагова — обрыв Шопшикой («Кабардинский фольклор», 17). При описании последнего испытания великана — вмораживания его в воду — у Атажукина говорится: «... его нога до земли не доставала, в его рот вода не вливалась» (СМОМПК, XII, 14); у Цагова Сосруко «... погружается в самые глубокие пучины, не доставая ногами дна» («Кабардинский фольклор», 18).

Вместе с тем обращает на себя внимание поразительное сходство вариантов Цагова и Атажукина — совпадает не только сюжет, но и язык, стиль, специфические обороты, отдельные детали. Можно сказать, что текст Цагова в значительной части почти дословно повторяет атажукинский. Сходство их отметил и Талпа, правда, он писал: «Некоторые сказители берегут текст, как святыню. Мы имели возможность убедиться в полной идентичности двух текстов, запись которых отделена одна от другой сорока годами»¹⁵.

Между тем совершенно очевидно, что вариант Цагова — перепечатка текста Атажукина: в устной традиции такое сходство двух вариантов невозможно; оно может быть лишь следствием копирования более ранней публикации¹⁶.

То же самое можно сказать о тексте, посвященном Бадиноко. Удивительно, как составитель книги не заметил, что он полностью совпадает с текстом, опубликованным Атажукиным в 1871 г. (Талпа рассматривает их как разные варианты). Правда, сказание о Бадиноко принадлежит к числу самых устойчивых в адыгском эпосе — оно складывается из комплекса «общих мест» — портрет Бадиноко, описание его богатырских доблестей, диалог Сатаней с нартами и т. д. Но даже учитывая это, невозможно предста-

¹⁵ ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349, стр. 38.

¹⁶ См. Б. Н. П у т и л о в. Текстологические заметки к песням разинского цикла. — «Русская народная поэзия», I. Горький, 1964, стр. 96.

вить, чтобы тексты, записанные с перерывом в 70 лет, могли совпадать дословно.

При подготовке сказаний к печати некоторые тексты остались неприкосновенными («Кянжоко Шаой, родительницы грозной сыи», «Гармоника Лашии»). Но гораздо чаще, как показывает сличение окончательного варианта с первыми рукописями книги, практиковалось сокращение сказаний, разбивка одного текста на несколько самостоятельных или объединение разных текстов. Особенно много сводных текстов, причем обнаруживаются своды двух типов. Обычно за основу взят наиболее полный вариант; в него вставлены эпизоды из других текстов. Правда, справедливости ради надо отметить, что при этом никогда не прибавляются вводные слова, соединительные предложения и т. д.

В цикле Сосруко сводным текстом такого типа является сказание о рождении Сосруко. В ранней рукописи книги «Кабардинский фольклор» (ЦГАЛИ, ф. 613, оп. 1, ед. хр. 5073, л. 28) это сказание было представлено четырьмя вариантами. В рукопись с редакторской правкой включены уже только два варианта (ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349, л. 71—73), а в изданном сборнике опубликован лишь один. Этот текст в чем-то совпадает со всеми четырьмя исходными вариантами и вместе с тем отличается от каждого из них. В нем опущены некоторые натуралистические детали; кроме того, он включает в себя основные эпизоды и значительные детали, находящиеся в разных вариантах («идеальный» текст, который объединял бы их, от сказителей не зафиксирован, да и вряд ли он существовал). В основу сводного текста положен вариант № 1 из ранней рукописи; отдельные фразы и характеристики взяты из других вариантов: слова «девять месяцев, девять дней и девять часов лежал» — из № 3, сравнение Сатаней с Мезитхой — лесной богиней — из № 4, фраза «как жар, Сосруко выпал, Сатаней на подол ее упал, прожог рубашку, на землю упал» — из № 3.

Несколько изменен конец сказания, взятый из варианта № 4 ранней рукописи книги. В указанном варианте говорится: «Его мать звала «ножной чувяк, коровьим пастухом найденный, сын злого пастуха» (перевод подстрочный). В изданном тексте уже не мать, а сами нарты «называли Сосруко чувяком, подкидышем, отродьем дрянного пастуха коров». Это, конечно, существенное изменение.

Сводным является в антологии и сказание о возвращении огня. Сначала оно было представлено двумя полными вариантами и небольшим отрывком. Один из полных текстов сообщил Цагов (подстрочный перевод Пшенокова), другой перепечатан из СМОМН, XII; отрывок представил Кожяев. В книге «Кабардинский фольклор» опубликован один текст. В основу его положен вариант Цагова, дополненный эпизодом из «отрывка» — о предсмертных кознях Иныжа.

Сказание о бое Сосруко с Тотрешем было представлено в ран-

ней рукописи пятью вариантами: тремя полными и двумя — в виде отрывков¹⁷. В «Кабардинском фольклоре» опубликован сводный текст, составленный из двух вариантов — № 1 и № 3 (ЦГАЛИ, ф. 613, оп. 1, ед. хр. 5073, л. 34—40 и 48—54). За основу взят вариант Хацукова: он дополнен отдельными эпизодами из сказания «Смерть Тотреша». Один из них — выезд Сосруко на охоту. В первоначальном варианте сборника этот отрывок имел прозаическую форму (во всяком случае, в подстрочном переводе нигде не указано, что это стихи):

«Нарт Сосруко, голос ночи, черный мужчина. Чудный наездник по гвоздям. Для зла ты рожден, ко добру ты склонен. Тебе ли сидеть, нас голод морит (сказали рабы княгини Сатаней)».

В книге «Кабардинский фольклор» (стр. 23) он передан стихами:

Нарт Сосруко,
Ночи черной зов,
Наездник грозный,
Наездник чудный,
Острые гвозди коню нипочем!
Для зла ты рожден,
Но склонен к добру.

Другой эпизод, взятый из того же первоначального текста, — напутствие Сатаней Сосруко: «Иди теперь, не жалей врага, пусть он будет мой отец, — сказала Сатаней Сосруко. — Не жалей врага, который вчера хотел убить тебя. Зная, что он тебя не пожалеет, я посылаю тебя. Твой враг — пазначивший время битвы, стоит на холме, ожидая с нетерпением встречи с тобой. Из ноздрей его лошади идет дым, от которого мир тебе покажется туманным. Он состоит из ядов, — сказала мать сыну. Сатаней тоже приготовила противоядие и послала Сосруко».

Наконец, в финал варианта Хацукова включен эпизод о встрече Сосруко с сыновьями аталыка (воспитателя) Тотреша и его разговор с Сатаней из того же варианта № 3. При этом была опущена заключительная фраза: «Раз ты сделала так, твой брат убит тобой. и ты в дальнейшем не будешь иметь никакого отношения ко мне» — на этом Сосруко разошелся с мачехой».

В известных нам вариантах такая характеристика отношения Сосруко к Сатаней не встречается, и приходится сожалеть, что смысл заключительного эпизода после редактуры несколько изменился.

¹⁷ Полные варианты: 1) «Смерть Тотреша» — сообщено сказителем Хацуковым, подстрочный перевод Пшенокова; 2) вариант из СМОМПК, XII, 4—7; 3) «Смерть Тотреша» — не указывается, от кого записано, подстрочный перевод Кешокова. Отрывки «Почему Сатаней уничтожила племянников» сообщены Цаговым, подстрочный перевод Пшенокова.

Сводным оказывается и текст «Сосруко жив» («Кабардинский фольклор», 30—31): он составлен из текста «Сосруко жив» (сообщил Цагов, перевел Пшеноков) и из варианта, опубликованного в ССКГ, V. Вариант Цагова сокращен — опущено начало.

В опубликованном тексте «Сосруко жив» есть стихотворная вставка:

Там, где небо синеет,
Где земля зеленеет,
Семь дней походить
Я свободно хочу.
Жить хочу,
Чтоб врагам отомстить,
Им вырвать глаза ненавистные,
Сравнять на земле все неровное.
С острым копьем Альбеков Тотреш
На дороге стоит, не пускает.
Задыхаюсь в тоске по старой земле,
Разломать не могу
Землю черную, крепкую землю.
В тоске разрывается сердце.
С острым копьем Альбеков Тотреш
На дороге стоит, не пускает.

(Кабардинский фольклор, 31)

Этот стихотворный текст также сводный. В него вошли: 1) строки из варианта «Сосруко жив»: «Небо синеет, земля где зеленеет, семь дней свободно ходить и жить желаю, чтобы отомстить, выколоть глаза врагам»; 2) отрывок из ССКГ, V, стр. 50: «... От горя я разрываюсь, прорвал бы черную землю и вышел бы на старый свет, но Альбеков сын мне препятствует: он стоит надо мною в полном вооружении, готовый при первом моем движении приколоть меня. Когда Бештау был не больше кочки и через Идыл шагали мальчики, я был старик в полной силе. От горя я разрываюсь, прорвал бы черную землю и вышел бы на старый свет, но Альбеков сын мне препятствует: стоит надо мной в полном вооружении, готовый при первом движении приколоть меня».

В первоначальном тексте эти строки переданы прозой. Правда ни в одном варианте рукописи книги «Кабардинский фольклор» не указано, какие тексты в оригинале были стихотворными, а какие — прозаическими. Поэтому мы не имеем возможности говорить с полной уверенностью о том, насколько правомерен стихотворный перевод этих строк. Можно только отметить, что стихи точно передают содержание отрывков из разных текстов.

В сказании «Гибель Бадиноко» (первоначально — «Ипыж и Эльмирзепш»). Сообщено Сантыковым, подстрочный перевод Пше-

нокова) в заключительный эпизод вставлено описание чудесных свойств волшебного нартского меча.

В цикл «Ашамез» включен сводный текст, в основу которого положен вариант Цагова «Ашамез и Тлебица» (подстрочный перевод Пшенокова). Изменено название сказания (в книге — «Ашамез»). В текст Цагова включены эпизоды из варианта, опубликованного в СМОМПК, XII: как нарти хотели идти в набег, а Ашамез заставил их отправиться во владения Тлебицы, как Тлебица волочил по земле израненного Ашамеза, диалог Ашамеза с женой Тлебицы, изменен конец сказания.

Другой тип свода, обнаруженный в книге «Кабардинский фольклор», — объединение ряда сказаний. Так составлено сказание о светлорукой красавице Адиюх. Его сообщил Цагов, подстрочный перевод сделал Пшеноков (ф. 613, оп. 1, ед. хр. 5073, стр. 27—28). Первоначально было несколько текстов об Адиюх: «Адиюх», «Дом Адиюх», «Адиюх муж утонул», «Гора красной осталась», «Нарт Сосруко и Адиюх». Они излагают разные моменты из жизни одной и той же героини. Вероятно, это и дало основание объединить все тексты в один, под общим заглавием «Адиюх» («Кабардинский фольклор», 21—23).

При подготовке сказаний к печати иногда изменялись их названия и сокращались повторяющиеся эпизоды. Так, вариант «Как нарт Сосруко был убит» в книге называется «Звери и птицы», опущено его начало — описание того, как нарти искали способ извести Сосруко (см. ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349). Текст «Как был убит нарт Сосруко» (сообщил Кешоков, подстрочный перевод Пшенокова) опубликован под названием «Смерть Сосруко» без изменений; опущена лишь последняя фраза: «Выкопали большую яму и живьем закопали Сосруко и Тхожея».

Сказание «Если Сосруко появится, то масло (жир) земли исчезнет» опубликовано под названием «Если Сосруко появится, иссякнет обилие земли» («Кабардинский фольклор», 31—33). При публикации оно сокращено: опущен заключительный эпизод — игры Сосруко с волшебным колесом жен-шерх и так называемые «этиологические мотивы».

Все сокращения вариантов сказания о гибели Сосруко были произведены редактором книги (см. ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 349).

Сказание «Сын Сосрена Бороды» (первоначально — сын Сосрен-Жаке, сообщено Цаговым со слов Шогенова, подстрочный перевод Дж. Налоева) напечатано не полностью: опущено начало — игра в альчики, ссора с Куйцуком, испытание матери, добывание отцовского оружия и усмирение богатырского коня.

«Кашемировый пепел» («Кабардинский фольклор», 59—60) — первоначально — «Песня о Батрезе», сообщено Кешоковым, подстрочный перевод его же. При подготовке к печати сделаны сокращения: опущено начало сказания — игра в альчики, встреча с Пшидадой и приезд Батреза к нартам.

Иногда одно сказание разбито на два или более: «Хымышев сын Батрез» (сообщено Цаговым, записано у Хизешлева, подстрочный перевод Шеретлокова) оказалось в «Кабардинском фольклоре» разделенным на несколько самостоятельных текстов («Детство Батреза» — стр. 53—54; «Батрез мстит убийце» — стр. 54—55; «Батрез и парты» — стр. 55—59).

Текст, опубликованный под названием «Фрагменты. Крепостей разрушитель» («Кабардинский фольклор», 61) напечатан в книге в виде двух самостоятельных отрывков, хотя в первом варианте сборника («Фрагмент», сообщено Цаговым, подстрочный перевод Ишенокова) это единый текст.

При подготовке текстов унифицированы диалектные разновидности имен нартских богатырей (Сос-Сосыр, Бадинок-Шабантоко, Сотреш-Тотреш); они заменены кабардинским (нигде в комментариях это не оговорено).

Сличение подготовительных рукописей книги «Кабардинский фольклор» показывает, что на первом этапе работы выдерживался принцип достоверной передачи текстов, в дальнейшем, однако, была взята ориентация на составление сводных вариантов.

Характерно, что машинописные варианты сборника, где тексты остаются в большей или меньшей неприкосновенности, сохранились в архиве Ю. М. Соколова. Что касается дальнейшей правки, сведения текстов и т. д., то они обнаруживаются в опубликованной книге. Из этого напрашивается вывод, что те изменения в текстах, о которых говорилось выше, появились именно тогда, когда рукопись уже находилась вне наблюдения Ю. М. Соколова, будучи переданной в издательство. К сожалению, подготовка рукописи в издательстве в ряде случаев вылилась в явный редакторский произвол, и с этим нельзя не считаться.

П. Д. МАРТИНОВИЧ И СОБИРАНИЕ ДУМ

Б. П. КИРДАН

Фольклористы конца XIX — начала XX в. (В. Антонович и М. Драгоманов, Н. Костомаров, А. Пыпин, И. Франко, Ф. Колесса) проделали большую работу по критическому анализу текстов дум и песен. Они доказали, что некоторые произведения, опубликованные в прошлом как народные, к таковым не относятся.

Представляется необходимым продолжить эту работу. Без критического анализа произведений устно-поэтического творчества, напечатанных в сборниках и хранящихся в архивах, невозможно подготовить подлинно научное издание фольклора; без него затрудняется изучение материала.

В данной статье мы попытаемся осветить некоторые стороны фольклористической деятельности П. Д. Мартиновича, записавшего большое количество произведений украинской народной поэзии.

Порфирий Денисович Мартинович (1856—1933) — известный украинский художник. Собирать фольклор он начал очень рано — первая запись сделана им в 16 лет. Свыше пятидесяти лет Мартинович записывал произведения народной поэзии на родной Полтавщине. Часть собранного им материала была напечатана в журнале «Киевская старина»¹, а чуть позже вышла и отдельная книга². Большинство записанных им произведений украинского фольклора и этнографических наблюдений хранится в отделе рукописей Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР³.

В 1872 г. Мартинович приехал в Петербург и поступил в Академию художеств. В Петербурге он познакомился и часто встречался с такими значительными деятелями украинской культуры, как П. Чубинский, А. Русов и особенно Н. Лысенко. Знакомство с ними значительно усилило его интерес к фольклору. По предложению Лысенко студент Мартинович рисовал иллюстрации для «Славянских концертов», которые в 1875 г. в Петербурге

¹ «Українські записи Порфирія Мартиновича». — «Киевская старина», 1904, февр., март, июль — ноябрь.

² «Українські записи Порфирія Мартиновича». Киев, 1906.

³ Отд. рукоп. Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР, ф. 11-3 и 11-4 (далее: ИИФЭ).

устроивал выдающийся украинский композитор⁴. В том же году Мартинович познакомился у Лысенко с кобзарем О. Вересаем, который в то время выступал в столице. От него Мартинович записал несколько песен (они хранятся в его рукописном фонде⁵) и узнал, что в Лохвице на Полтавщине живет бандурист И. Г. Кравченко-Крюковский, который очень хорошо играет на бандуре и знает много дум⁶. Летом 1876 г. Мартинович вместе со студентом Академии художеств А. Сластионом отправился в Лохвицу и записал от Кравченко-Крюковского несколько дум и других произведений. Этим же летом он записывал фольклор от кобзаря Т. Магадина из с. Вороньки Лохвицкого уезда⁷.

Варианты Кравченко-Крюковского предполагалось опубликовать в третьем томе «Исторических песен малорусского народа», издававшихся В. Антоновичем и М. Драгомановым, но том этот не вышел. Материалы Мартиновича находились у М. Драгоманова, уехавшего за границу. Собирателю понадобилось более десяти лет, чтобы добиться возвращения своих записей⁸. За это время от того же Кравченко-Крюковского в 1882 г. записал думы В. Горленко и сразу же напечатал их в «Киевской старине». Более ранние записи Мартиновича были опубликованы лишь в феврале 1904 г. в том же журнале. При этом оказалось, что Мартинович в 1876 г. записал от Кравченко-Крюковского думу «Самойло Кошка» в весьма развернутом и цельном виде, а Горленко, спустя шесть лет, — лишь ее отрывки. В 1882 г. Горленко отметил, что даже эти небольшие части ему «нелегко было выпытывать» у Кравченко-Крюковского: думу «Самойло Кошка» кобзарь не пел свыше двадцати лет и почти совсем забыл ее⁹.

Мартиновичу кобзарь тоже говорил, что забыл эту думу: «Знаю, что не так было»¹⁰, — признавался Кравченко-Крюковский.

Возникает вопрос: как же тогда Мартинович записал от него цельное художественное произведение, которое к тому же разительно отличается от отрывочной записи Горленко? Ответ на этот вопрос находим в письме самого собирателя, адресованном Горленко 26 ноября 1887 г. «Кошка Самойло», — писал он, — у меня более полно записан, чем у Вас, потому что в то время,

⁴ ИИФЭ, ф. 11-3, ед. хр. 59, л. 1—40; ед. хр. 143, л. 1; ед. хр. 150, л. 5.

⁵ Там же, ед. хр. 562, л. 1—9.

⁶ Там же, л. 1.

⁷ Там же, ед. хр. 59, л. 42—43.

⁸ Там же, ед. хр. 53, л. 30—31.

⁹ «Больше двадцати лет, как пел! — говорил кобзарь. — Прежде было старику какому-нибудь проною, так он и сам старину вспоминает... А иногда, когда никому не случалось петь, то придет охота, — сам себе, бывало, проною. — Так давнее то дело! — Это может через десятое в двадцатое слово!» (В. Горленко. Бандурист Иван Крюковский. — «Киевская старина», 1882, дек., стр. 504).

¹⁰ П. Мартинович. Украинські записи, стр. 23.

когда я записывал, я имел статью Костомарова о думах, где были приведены в извлечениях варианты Котляревского и Зайкевича. Я подсказывал Кравченку те части дум, какие были напечатаны в статье, а Кравченко по-своему их варьировал. Если бы у меня в то время был в руках весь вариант Зайкевича, то я бы тогда записал от Кравченко целиком всю думу от начала до конца. Кравченко легко припоминал, когда я ему читал части думы из варианта Зайкевича ¹¹».

Мартинович говорит в письме о рецензии Костомарова «Историческая поэзия и новые ее материалы» на первый том «Исторических песен малорусского народа» В. Антоновича и М. Драгоманова ¹². В своей рецензии Костомаров цитировал большие отрывки из думы «Самойло Кошка» по варианту 1805 г., который ему передал проф. А. А. Котляревский ¹³, и привел отрывки этой думы из варианта, записанного и присланного ему проф. Зайкевичем. Из варианта, переданного Котляревским, Костомаров процитировал одиннадцать отрывков (167 стихов). Из варианта, присланного проф. Зайкевичем, — шесть небольших отрывков (37 стихов) ¹⁴.

Мартинович читал эти отрывки кобзарю, как мы уже видели из его письма к Горленко, а тот их повторял, по-своему варьируя. Так был создан вариант думы «Самойло Кошка», который вошел в науку как вариант Кравченко-Крюковского. В этом варианте крайне мало текстуальных совпадений с вариантами, которые были напечатаны в статье Костомарова. Если бы не было письма Мартиновича, то нельзя было бы даже заподозрить, что кобзарь исполнял думу при содействии собирателя.

Совпадение палицо лишь в самом начале думы. Вариант, записанный от Кравченко-Крюковского, начинается словами:

Ой у лузі Базалузі там був курінь петязький,
Там жив-проживав Кішка Самійло гетьман козацький;
То він там жив-проживав,
Та коло себе сорок два чоловіка нетяг мав.
То турецьке баша, молоде паня, по Чорному морі безпешно
гуляло...

¹¹ Отд. рукоп. Ин-та литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР, ф. 102, ед. хр. 82, л. 1 (далее: ИЛ АН УССР).

¹² «Вестник Европы», 1874, дек., стр. 573—629.

¹³ Там же, стр. 597—606. Е. Грушевская допустила большую неточность, когда писала в предисловии к первому тому «Українських народних дум» (Харків, 1927), что Н. Костомаров в упомянутой рецензии только называл, а не цитировал думы из рукописного сборника А. Котляревского (см. стр. XXI—XXII). Г. С. Сухобрус вслед за Грушевской повторила эту неточность (см. Г. С. Су х о б р у с. Українсько-російські фольклорні зв'язки в освітленні вітчизняної науки першої половини XIX ст. Київ, 1963, стр. 52).

¹⁴ «Вариант Зайкевича скуден, — писал Костомаров. — Очевидно, бандурист позабыл многое из думы и сообщил записавшему только то, что случайно удержалось у него в памяти...» («Вестник Европы», 1874, дек., стр. 606).

И несколько дальше:

Усіх козаків нетяг гетьманських, запорозьких, сонних
забрали,
Там залізні пута їм на руки, на ноги понадівали...¹⁵

Та же часть думы в варианте, который прислал Костомарову проф. Зайкевич:

Ой у лузі Базавлуці там стояв курінь бурлацький,
Там був-пробував Кішка Самійло, гетьман козацький,
І мав він собі товариства сорока чоловіка.
То турецьке паня, молоде башя, по Чорному морю
безпечно галерою гуляв...
Усіх козанів гетьманських запорозьких на місті zostав,
Залізні їм пута подавав¹⁶.

Остальные части думы представляют собой настолько свободную импровизацию, что трудно установить, какой эпизод Кравченко-Крюковский действительно вспомнил, а какой, услышав от собирателя, «по-своему варьировал».

Из сказанного можно сделать вывод, что дума «Кошка Самойло», записанная от Кравченко-Крюковского, в основе народная, но в момент записи кобзарь ее не помнил и воспроизвел по подсказкам собирателя.

В собирательской практике Мартиновича это был первый, но, к сожалению, не последний случай. В 1887 г. Мартинович и Горленко записали от кобзаря Мусея Гордеевича Кулика из Полтавской губ. несколько дум. После смерти Горленко думы эти хранились у Мартиновича, затем он передал их комиссии исторической песенности украинской Академии наук.

Грушевская во вступительной статье к первому тому «Українських народних дум» писала: «Записи были сделаны совместно с Горленко так, что Мартинович расспрашивал кобзаря и напоминал ему различные темы, а Горленко записывал тексты»¹⁷.

В письме Мартиновича, адресованном Грушевской 1—3 марта 1929 г., содержится ряд важных подробностей происхождения записей отдельных дум. Оказывается, что в 1887 г., как и в 1876 г., Мартинович «напоминал» кобзарю думы, а тот их по-своему варьировал.

На этот раз Мартинович не читал кобзарю думы из книги, а произносил по памяти — он их уже хорошо знал. Так были за-

¹⁵ П. М а р т и н о в и ч. Українські записи, стр. 16.

¹⁶ «Вестник Европы», 1874, дек., стр. 596.

¹⁷ «Українські народні думи», т. 1, стр. СХХVIII. Из записей М. Кулика в этом томе были напечатаны думы: «Три брата самарские», «Плач невольников», «Маруся Богуславка» и «Алексей Попович».

писаны «Плач невольников», «Маруся Богуславка», «Три брата самарские»¹⁸.

Совершенно очевидно, что по этим записям нельзя судить ни о репертуаре кобзаря Кулика, ни о состоянии традиции дум. Неоправданной была бы и публикация названных текстов без соответствующих комментариев¹⁹.

Нами приведены два свидетельства самого Мартиновича о том, что он иногда записывал не только те думы, которые кобзарь знал, но и те, которые исполнитель воссоздавал после прослушивания.

Аналогично, вероятно, Мартинович записал и некоторые произведения на сюжеты былин. В письме от 21 сентября 1932 г. он просил своего знакомого, И. Хоткевича, прислать ему сборник былин для того, чтобы «напоминать» исполнителям содержание былин, а затем, в их пересказе, записывать²⁰.

Сказанное заставляет с большей осторожностью относиться ко многим текстам в архиве Мартиновича. К их числу принадлежат произведения, которые по своей форме не относятся к жанру дум, но используют их образы и отдельные мотивы (например, «Канивец-молодец», «Канивченко-Вдовиченко», «Вдовиченко»²¹), а также уникальные думы, записанные Мартиновичем не от кобзарей и лирников²².

При решении вопроса о том, возникло подобное произведение независимо от собирателя или при его помощи, следует обращать внимание на реплики исполнителей — их Мартинович иногда записывал. Например, в рукописи после упомянутых текстов «Канив-

¹⁸ ИИФЭ, ф. 11-3, ед. хр. 103, л. 12.

¹⁹ Вероятно, в 1927 г. и Е. Грушевская не напечатала бы «вариантов» дум Кулика, если бы знала, как они были записаны. Во всяком случае, во второй том «Українських народних дум», вышедший в 1931 г., она не включила думу «Бедная вдова и три сына», которая также была записана от Кулика.

В своих монографиях об украинских народных думах мы не анализировали тексты, записанные от кобзаря Кулика, а лишь назвали их в «Указателе опубликованных вариантов дум» (см. Б. П. К и р д а н. Украинские народные думы (XV — начало XVII в.). М., 1962; Б. П. К и р д а н. Украинский народный эпос. М., 1965).

²⁰ ИИФЭ, ф. 8-4, ед. хр. 310, л. 18.

Явным пересказом былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник» является, например, сказка «Илія Муравець», записанная Мартиновичем в 1882 г. от К. Пашковского (Пашко). — П. М а р т и н о в и ч. Українські записи, стр. 242—247.

²¹ ИИФЭ, ф. 11-4, ед. хр. 665, л. 231, 237—238.

²² В среде кобзарей и лирников думы формировались как жанр народной поэзии. Эти две категории певцов и донесли их до нас, что неоднократно отмечалось в науке. Мартиновичу, напротив, представлялось, что думы формировались вне среды кобзарей и лирников, а лучшие кобзари и лирики лишь приспосаблили часть дум к кобзе (ИИФЭ, ф. 11-3, ед. хр. 62а, л. 26—27). Подтверждением этой концепции и должны были служить записи от непрофессиональных исполнителей. Мартинович сообщал, что он записал около ста (!) вариантов «дум» и что у него, якобы, собрано больше, чем за предыдущие сто лет до него (там же).

ца-молодца» и «Кавивченко-Вдовиченко» воспроизведена реплика исполнительницы, от которой Мартинович их записал: «Ну-ну, две сложили, слава богу. Ну-ну, третью как бы бог помог!»²³. Из реплики можно заключить, что эта исполнительница сама создавала думы и притом, вероятно, вместе с собирателем — ведь она все время подчеркивала, что они «сложили».

В рукописном фонде Мартиновича хранится много дум, которые были известны лишь по записи 1805 г. от «слепца Ивана» и в репертуаре кобзарей больше не встречались. Так, например, от некой Оксаны Кобыланки из Николаевки (Полтавская губ.) Мартинович записал думы: «Иван Богаслав», «Старый атаман Матяш», «Три брата самарские», «Федор — сирота безродный», «Кошка Самойло», «Сиркова Иванова», «Десна — Днепр — Дунай-река»²⁴. Все эти думы входили в репертуар «слепца Ивана» — кобзаря начала XIX в. Четыре из них — уникальные²⁵. Они, как уже отмечалось, впервые были записаны в 1805 г. В 1872, 1874 и особенно в 1880-х годах цитировал их иногда почти целиком Н. Костомаров²⁶. Полностью эти думы опубликовал П. Житецкий²⁷ в 1893 г.

Итак, в репертуаре Оксаны Кобыланки оказались все думы, включая уникальные, которые были записаны в 1805 г. от «слепца Ивана». Маловероятно, чтобы все они дошли путем устной передачи: даже кобзарь, как правило, не знал всех дум своего учителя. Весьма симптоматична и близость (или даже совпадение) дат

²³ ИИФЭ, ф. 11-4, ед. хр. 665, л. 231.

²⁴ Там же, л. 20 и сл.

²⁵ «Иван Богаслав» в публикации Житецкого назван «Иван Богославец», «Старый атаман Матяш» — «Атаман Матяш старий», «Сиркова Иванова» — «Вдова Сирко Ивана», «Десна — Днепр — Дунай-река» — «Разговор Днепра с Дунаем».

²⁶ «Беседа», М., 1872, кн. V, стр. 115—116; «Вестник Европы», 1874, дек., стр. 597—606, 609—611; «Русская мысль», М., 1880, кн. I, отд. II, стр. 10—27, стр. 30—33; кн. II, отд. II, стр. 10—11, 34—38; кн. V, отд. II, стр. 33—35. Думу «Разговор Днепра с Дунаем» Н. Костомаров почти полностью опубликовал еще в 1872 г. в исследовании «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества» («Беседа», М., 1872, кн. V, стр. 115—116).

²⁷ П. Ж и т е ц к и й. Старинная запись народных малорусских дум с обзором вариантов к ним. — «Киевская старина», т. XL, 1893, янв. (думы «Три брата самарские», «Федор безродный» и «Иван Богославец, гетман запорожский» напечатаны на стр. 106—107, 108—110, 122—125); февр. (думы «Кишка Самойло», «Атаман Матяш старий», «Вдова Сирко Ивана», «Разговор Днепра с Дунаем» напечатаны на стр. 296—302, 307—309, 310—312, 313—314).

Мартинович поставил под своими записями дату — 29 мая 1892 г. (ИИФЭ, ф. 11-4, ед. хр. 665, л. 20 и сл.). В другой рукописи сказано, что дума «Сиркова Иванова» записана 19 февраля 1893 г. (там же, ед. хр. 666, л. 11), т. е. указана дата значительно более поздняя. Есть основания предположить, что более правильной является дата «19 февраля 1893 г.» — в этом месяце была окончена публикация Житецкого. Впрочем, Мартинович мог взять эти думы и из исследований Костомарова «История казачества в памятниках южнорусского песенного творчества» (1880) и «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества» (1872).

публикации дум «слепца Ивана» и появления записей от Оксаны Кобыланки. Не исключено, что Мартинович в данном случае, как иногда и раньше, читал исполнительнице думы, а затем записывал их в ее изложении.

Нельзя считать случайной и близость некоторых других дум, хранящихся в архиве Мартиновича, с опубликованными вариантами, особенно если налицо текстуальные совпадения (например, в думе «Веремія Волошина пісня», записанной Мартиновичем, и в думе «Про Веремія Волошына» — из сборника Метлинского «Народные южнорусские песни» (Киев, 1854, стр. 413).

В рукописи Мартиновича:

Це той, що дванадцять літ у мене за джуру
пробував,
Усі мої звичаї познав,
Правою рукою чуть мене пополам не неретяв...
Оце він мені за мою хліб-сіль таку благодарність
одав.

(ИИФЭ, ф. 11—4, ед. хр. 623, л. 17—18)

В сборнике Метлинского:

Которий у мене дванадцять літ за джуру пробував,
І всі мої звичаї познав,
Дак се за мою хліб-сіль благодареніє мені одав:
А правою рукою чуть мене пополам не неретяв...

Последний отрывок записал П. А. Кулиш от кобзаря А. Шута в м. Александровке Сосницкого уезда Черниговской губ.

Наши знания о кобзарях не слишком богаты. Поэтому мы готовы допустить, что даже тексты, исполненные кобзарем после прослушивания им думы, не лишены известного интереса (мы убеждаемся в умении певцов «уловить» думу и передать ее, иногда по-своему изменив, и т. д.). Но все же их никак нельзя приравнять к думам, которые действительно были в репертуаре того или иного кобзаря или лирника. Они не могут служить документом непрерывной устной традиции в передаче того или иного произведения, не могут свидетельствовать и о репертуаре исполнителя.

Еще один вопрос, на котором необходимо остановиться и который постоянно надо иметь в виду. Как Мартинович относился к записанным произведениям народной поэзии, допускал ли он их редактирование? Когда знакомишься с письмами Мартиновича, то картина становится довольно ясной.

В письме от 26 ноября 1887 г. Мартинович писал Горленко, что в думе Сокура об Ивасе Коновченко он исправил некоторые исковерканные слова²⁸. «Убедительнейше прошу Вас, Василий

²⁸ В это время Горленко готовил двухтомное издание украинского сборника, в котором предполагал напечатать и новые фольклорные записи (см. его письмо к Мартиновичу от 24 мая 1887 г. — ИЛ АН УССР, ф. 102, ед. хр. 17).

Петрович,— обращался он далее к Горленко,— не печатайте записанных Вами дум без реставрации. Решительно нет никакого резона печатать их в таком виде. Ведь не искажение слов характеризует упадок дум, а совсем другие причины. Такой вариант, как Сокура, может быть, будут учить когда-то в учебных заведениях и искажения слов будут затруднять только будущих читателей думы»²⁹.

Если принять во внимание решительность тона письма и убежденность его автора в своей правоте, то нетрудно предположить, что к этому периоду у Мартиновича была уже выработана своя методика подготовки народных текстов, хотя еще не была опубликована ни одна его запись.

Но в какой степени Мартинович «реставрировал» собственные записи, трудно сказать, так как не удалось разыскать черновики. Можно предположить, что он «реставрировал» не только слова.

Когда в 1904 г. в «Киевской старине» были напечатаны «Украинськи записи», Мартинович сделал список ошибок. В думе «Маруся Богуславка», записанной им 30 января 1886 г. от лирика С. Чекана, были напечатаны следующие стихи:

Пан од двору од'їжджати́ме,
Ключі мені у руки уруча́ти́ме,
То я буду на білий світ вас випу́щати.
То ви бі́жіте,
Тільки́ города́ Богасла́вії не ми́ніте,
Там моему́ отцеві́ нака́жіте,
Що нехай́ монетов не збува́є,
Мене відсі́ля не вику́пляє,
Бо вже я потурчи́лась...³⁰

Мартинович отметил, что в первой строке этого отрывка пропущено слово «турецкий» («Турецкий пан»). Дальше он указал на пропуск между второй и третьей строками и привел стихи, которых не было в печатном варианте:

То я буду до темни́ці прихो́джати,
На білий світ вас випу́щати.
Став турецький пан з двора ви́їжджати,
Став він ї́й ключі вруча́ти.
Стала дівка-бранка до коза́ків прихо́джати,
І бі́дних нево́льни́ків з темни́ці ви́пу́щати
І бі́жіте ви бі́дні́ї нево́льни́ки,
Тільки́ города́ же Богасла́вії не ми́ніте,

²⁹ ИЛ АН УССР, ф. 102, ед. хр. 2, л. 2, 3.

³⁰ «Киевская старина», 1904, сент., стр. 309. В таком же виде эта дума вошла и в сборник «Украинськи записи Порфи́рия Марти́новича» (Киев, 1906, стр. 257).

Там моему отцеві накажіте,
Що нехай маєтків не збуває,
І мене відсіля не викупляє,
Бо вже я тут потурчилась...

Если сравнить этот отрывок с напечатанным, то легко заметить, что Мартинович не только восстановил пропущенную часть думы между вторым и третьим стихами, как он сам писал, но изменил, хотя и незначительно, все стихи. Особый интерес представляет примечание, которое собиратель сделал к рассматриваемой части думы. Мартинович писал в сноске: «Это лирник говорил во второй раз так... И в первой записи моей этих слов нет... Эти слова были записаны во второй раз. И находятся в другой моей рукописи, которая дома и не была дана для публикации»³¹.

Таким образом, Мартинович считал возможным не только дополнение одной записи другой, хотя и сделанной от того самого исполнителя, но и восстановление текста по памяти (из примечания не видно, чтобы рукопись была перед собирателем).

Мартинович иногда восстанавливал по памяти не только части дум, но и целые произведения других жанров народной поэзии. Так, во вступительной заметке к записям Мартиновича от казака Григория Ганчара редакция журнала «Киевская старина» писала: «Печатаемый в настоящей книжке рассказ о кошевом Гладком писан П. Мартиновичем по памяти, так как точная запись, сделанная со слов козака Грыцька Ганчаря в с. Веремеевке (Золотонош. уезда), записывателем утеряна, и сохранился только последний полулист...»³² Заметки редакции, предпосланные публикациям Мартиновича, в отдельное издание его «Украинських записив» не вошли. Рассказ «Про кошевого Гладкого», таким образом, был опубликован уже как записанный непосредственно со слов носителя³³.

В заключение необходимо подчеркнуть, что исследователи, которые были незнакомы с архивом собирателя, высоко оценивали собирательскую деятельность Мартиновича. Так, Е. Грушевская писала, что Мартинович записал думы от Кравченко-Крюковского «очень старательно» и что собирательская работа Горленко и Мартиновича «является образцом для других подобных работ, которые подготавливают почву для дальнейших теоретических исследований»³⁴. Как мы видели, положение гораздо сложнее. Столь высокая оценка собирательской работы Мартиновича во многом не оправдывается, с чем нельзя не считаться при подготовке научного издания украинских народных дум.

³¹ Отрывок думы и сноску см.: ИИФЭ, ф. 11-4, ед. хр. 1011, л. 26.

³² «Киевская старина», 1904, июль — авг., стр. 11.

³³ П. М а р т и н о в и ч. Українські записи, стр. 215—220.

³⁴ «Українські народні думи», 1, стр. СХХVI, СХХХ.

РАБОТА Э. К. ПЕКАРСКОГО НАД ТЕКСТОМ ОЛОНХО «СТРОПТИВЫЙ КУЛУН КУЛЛУСТУУР»

(К проблеме научного редактирования
эпического текста)

И. В. ПУХОВ

Эдуард Карлович Пекарский (1858—1934) — крупный лингвист, этнограф и фольклорист. Поляк по национальности, Э. К. Пекарский за участие в народническом движении России был сослан в 1881 г. в Якутскую область. В ссылке и началась его многолетняя научная деятельность. Пекарскому принадлежит заслуга быть создателем трехтомного «Словаря якутского языка» (свыше 25 тысяч слов), изданного Академией наук СССР. В работе ему помогали представители самых различных слоев якутского народа (первый якутский ученый С. А. Новгородов, выдающаяся сказительница, знаток якутского языка и фольклора М. Н. Андросова-Ионова и др.). Широкую поддержку его труду оказал и восточно-сибирский отдел Русского географического общества. С большим участием относились к работе Пекарского крупнейшие ученые России (К. Г. Залеман, В. В. Радлов, А. Н. Самойлович, Б. Я. Владимирцов, С. Е. Малов, К. К. Юдахин, Н. Ф. Катанов и др.). Работы Пекарского принесли ему широкое признание. Он удостоивался научных премий, а в советское время был избран членом-корреспондентом АН СССР (1927) и почетным академиком (1931).

Особое значение для фольклористики имеют три тома «Образцов народной литературы якутов», куда Пекарский помимо собственных записей включил записи других собирателей (И. А. Худякова, В. Н. Васильева и др.). В этом издании, осуществленном по типу «Образцов народной литературы тюркских племен» В. В. Радлова, главное место занимает героический эпос олонхо.

Пекарский был не только составителем, но и редактором всех трех томов. Им проделана вся текстологическая работа, характеризующаяся точностью и глубокой продуманностью исходных принципов.

Иллюстрацией послужит краткий анализ работы Пекарского над текстом олонхо «Строптивый Кулун Куллуштуур».

Олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур» впервые было издано на якутском языке Э. К. Пекарским в 1916 г.¹ Оно было записано этнографом Виктором Николаевичем Васильевым от известного якутского олонхосута (сказителя) Иннокентия Гурьевича Тимофеева-Теплоухова (1865—1962) в с. Амга Якутской обл. в 1906 г.²

Сохранились свидетельства собирателя и самого сказителя о том, как проводилась запись олонхо. Из них можно заключить, что Васильев стремился к максимальной точности. Он пишет: «Все сказки³ записывались под диктовку сказочников (запись олонхо вручную во время пения невозможна⁴. — И. П.), причем я старался возможно точно воспроизвести их произношение. Во избежание возможных пропусков, изменений и сокращений со стороны того или другого сказочника, каждая сказка предварительно прослушивалась мною полностью в ее нормальной передаче при соответствующей обстановке и ее обычных слушателях»⁵. Олонхосут в свою очередь рассказывал: «Если я при диктовке пропускал повторяющиеся места, то Виктор Николаевич говорил: «Погоди. Иннокентий Гурьевич, надоело что ли? Как ты говоришь сейчас, олонхо что-то не получается плавно. Повидимому, пропустил что-то. Да, не так ты сказывал олонхо. Не пропускай, говори полностью», — и снова начинал записывать»⁶.

Благодаря подобной тщательности, запись Васильевым олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур» до сих пор остается одной

¹ «Образцы народной литературы якутов, издаваемые под редакцией Э.К. Пекарского, т. III. Тексты. Образцы народной литературы якутов, записанные В. Н. Васильевым», вып. I, сказка «Куруубай хааннаах Кулун Куллустуур». Петроград, 1916 (далее: «Строптивный Кулун Куллустуур», 1916).

² У Э. К. Пекарского указывается 1905 г., но это дата отправления В. Н. Васильева в Туруханский край с экспедицией Академии наук, а запись олонхо осуществлена в Якутской области, куда он добрался в начале 1906 г.

³ В дореволюционных русских изданиях олонхо ошибочно называли сказкой, а олонхосутов — сказочниками.

⁴ Запись под диктовку была неизбежной, так как олонхо исполняется в очень быстром темпе и объем его нередко превышает 20 тысяч стихотворных строк (средними считаются олонхо в 10—15 тысяч строк). Ни одной магнитофонной записи полного олонхо от крупных олонхосутов нет.

⁵ «Строптивный Кулун Куллустуур», 1916, стр. 1 («От собирателя»).

Говоря о «нормальной передаче при соответствующей обстановке и ее обычных слушателях», В. Н. Васильев имеет в виду широко практиковавшееся раньше в якутском быту сказывание олонхо в семье, пригласившей олонхосута. Оно происходило в присутствии немногих гостей — преимущественно соседей.

⁶ Из автобиографии И. Г. Тимофеева-Теплоухова «О моей жизни», записанной якутским фольклористом Н. В. Емельяновым 22—24 декабря 1957 г. (Архив Якутского филиала Сибирского отделения АН СССР. Копия — в архиве сектора фольклора Ин-та мировой литературы им. А. М. Горького).

из наиболее удачных фиксаций якутского олонхо⁷. Сейчас все исследователи пользуются текстом Васильева (в издании Пекарского).

Удаче записи этого олонхо⁸ способствовало то, что В. Н. Васильев, несомненно, хорошо знал олонхо. Он родился и вырос среди якутов в период широкого бытования олонхо и большого расцвета искусства олонхосутов. Конечно, нельзя считать, что в методе и в самой записи еще молодого тогда Васильева нет никаких недостатков. Васильев, по-видимому, не зачитал весь текст олонхосуту после завершения записи (но это за редкими исключениями не практиковалось и другими собирателями олонхо, так как на проверку потребовалось бы еще много дней).

У дореволюционных якутов не было общепринятой письменности и орфографии. Васильев в своих записях олонхо пользовался так называемой «академической транскрипцией». По вследствие своей сложности она была неудобна для скорописи, невозможно было избежать огрехов. Кроме того, не обладая специальной лингвистической подготовкой, собиратель не смог достаточно точно обозначить все звуковые особенности олонхо. Устранить допущенные собирателем неисправности записи и предстояло Э. К. Пекарскому при подготовке издания олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур».

II

Ко времени издания в третьем томе «Образцов народной литературы якутов» олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур»

⁷ Точность записи олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур» от Тимофеева-Теплохова отмечалась неоднократно. Так, А. А. Попов, переводчик этого олонхо, пишет: «Следует отметить, что хотя В. Н. Васильев в 1906 г. только начинал свою этнографическую деятельность и не имел достаточного опыта, благодаря знанию языка с детства, сделал запись олонхо на весьма высоком уровне даже с точки зрения требований современной фольклористики» (А. А. П о п о в. От переводчика. Архив Якутского филиала Сибирского отделения АН СССР).

Другой исследователь, Г. У. Эргис, в марте 1959 г. провел специальное прослушивание на сборе олонхосутов исполнения олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур» Тимофеевым-Теплоуховым. Он отмечает исключительную память тогда уже престарелого олонхосута и большую достоверность записи Васильева. Эргис пишет: «Слушателей поразило он своей памятью и мастерством сказывания. Многие места из своего олонхо он сказывал буквально так, как было записано в 1906 году. В отдельных местах для достижения большей ритмичности он переставлял слова, однако порядок следования распространенных членов предложения, последовательность развития сюжета оказались устойчивыми даже в деталях. Иннокентий Гурьевич ввиду старческой слабости сокращал речи-песни персонажей олонхо» (Г. У. Э р г и с. О подготовке текста олонхо. Архив сектора фольклора Ин-та мировой литературы им. А. М. Горького).

⁸ Во всем тексте, который записал Васильев, имеются только два пропуска в сюжете (эти пропуски отмечены Пекарским: «Строптивный Кулун Куллустуур», 1916, стр. 2 и 59). Но с л и б е ж е не мешают пониманию содержания олонхо в целом.

Э. К. Пекарский имел большой опыт собирания и публикации олонхо. В первом томе «Образцов народной литературы якутов» было издано двенадцать олонхо (в том числе семь полных текстов), записанных самим Пекарским, и три сюжета из прежних изданий. Во втором томе «Образцов» напечатан якутский текст «Верхоянского сборника» И. А. Худякова, в котором было четыре олонхо (в том числе одно крупное олонхо — «Хаан Дьаргыстай»).

В своей работе издатель стремился к максимальной лингвистической точности. Для Пекарского характерны:

1) исключительно бережное и внимательное отношение к народному слову, требование точного его воспроизведения в записи и в издании;

2) блестящее знание особенностей языка, всех оттенков слова,

3) умение находить в записи малейшую неисправность, малейшую неточность речи.

В свое время Пекарский подверг уничтожающей критике непродуманное, поверхностное отношение, некомпетентность редактора «Верхоянского сборника», приведшие к множеству ошибок и искажений текста записей И. А. Худякова и его перевода с якутского языка на русский.

Пекарский с возмущением приводил «крупнейшие примеры неразобранных редактором (или его переписчиками) слов, так или иначе изменяющих смысл текста», и добавлял: «Мелких же описок и опечаток, а также пропусков отдельных слов и целых фраз и не оберешься»⁹.

Редакторы «Верхоянского сборника», чтобы не загрязнять подлинник исправлениями и пометками, для работы над текстом сначала снимали копию. По поводу издания «Верхоянского сборника» с подобной копии Пекарский пишет: «Точная копия в данном случае тем более важна, а описки, опечатки и недосмотры тем более нежелательны, что Худяков старался вполне передать все малейшие оттенки говора верхоянских русских¹⁰. Между тем в некоторых случаях редактор или его переписчик *исправляли* этот местный русский говор (например, вместо *простреливат* напечатано *постреливает*, вместо широко раздолье — *широкое раздолье*, вместо тятинька — *тятенька*, вместо *когда* — *когда* и т. д.)»¹¹.

В то же время Пекарский упрекал редактора «Верхоянского сборника» за то, что он не исправлял явных ошибок самого Худякова.

Интересно мнение Пекарского о переводе якутских текстов, на русский язык: «Что касается знаков препинания, то Худяков,

⁹ Э. К. Пекарский. Заметки по поводу редакции «Верхоянского сборника» И. А. Худякова. — «Изв. Восточно-Сибирского Отдела Русского Географического общества», т. XXVI, № 4—5, Иркутск, 1896, стр. 201.

¹⁰ В «Верхоянском сборнике» наряду с якутскими текстами есть тексты, записанные от местных русских старожилов.

¹¹ Э. К. Пекарский. Указ. соч., стр. 201.

расставляя их в русском тексте, сообразовался с тою или иною конструкцией якутского текста, которая слишком отличается от русской. В печатном же издании знаки расставлены произвольно, без соображения с якутским текстом: иногда одна фраза разбита на две, отделенных одна от другой точкою, и, наоборот, две фразы, разделенные точкою, соединены в одну»¹².

Как мы увидим, стремление к полной языковой точности проявилось и при подготовке к печати олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур». В предисловии «От редакции» к изданию «Строптивного Кулуна Куллустуура» Пекарский писал, что при подготовке публикации «пользовались не подлинной записью, а копией, сделанной Н. Н. Малыгиным, И. И. Говоровым, г. Носовым»¹³ и (с 91 стр.) самим В. Н. Васильевым.

По из дальнейшего сообщения Пекарского в упомянутом предисловии видно, что он пользовался не только копией. Он пишет: «Из рассмотрения рукописей видно, что В. Н. Васильев старался закрепить на письме выговор сказочника». И тут же продолжает, что «в *беловых рукописях* переписчики, в том числе и сам собиратель» (подчеркнуто мною. — И. П.) допускали ошибки в транскрибировании.

По-видимому, копией переписчиков Пекарский пользовался как «беловой рукописью», на которой делал поправки и сличал ее в нужных случаях с рукописью первоначальной записи¹⁴.

Э. К. Пекарский придавал серьезное значение подлиннику. Так, в статье «Миддендорф и его якутские тексты» он сожалел, что у него «нет подлинных текстов Миддендорфа», и подчеркивал: «Подлинники могли бы помочь правильному толкованию произношения того или другого слова»¹⁵.

Едва ли можно сомневаться, что в работе над текстом олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур» Э. В. Пекарский обращался и к рукописи первоначальной записи.

Как бы там ни было, олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур» в издании 1916 г. под редакцией Э. К. Пекарского в текстовом отношении можно считать безупречным.

¹² Э. К. Пекарский. Указ, соч., стр. 202.

¹³ Речь идет о молодых якутах, проживавших тогда в Петрограде. М. М. Носов впоследствии стал народным художником Якутской АССР, а И. И. Говоров — переводчиком.

¹⁴ Судя по времени проживания в Петербурге переписчиков (а также и самого Васильева), переписки копии должна была состояться между 1910—1914 гг., т. е. незадолго до начала работы по изданию олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур».

Следует отметить, что часть рукописи, которую переписывал и транскрибировал сам В. Н. Васильев (с 91 стр. книги), Пекарский называет «подлинником» (см. текст сносок), в то время как другую часть он и называет «рукописью».

¹⁵ Эд. П е к а р с к и й. Миддендорф и его якутские тексты. — «Зап. Восточного отделения Русского Археологического общества», т. XVIII, вып. 1. СПб., 1907, стр. 47.

Чтобы иметь полное представление о степени точности и достоверности текста олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур», остановимся на текстологических исправлениях и замечаниях Э. К. Пекарского. Их можно сгруппировать так:

1. Слова, написанные в рукописи, по его мнению, явно неправильно (неверное транскрибирование, грамматические ошибки, опiski, слова, написанные правильно, но не подходящие по смыслу), он исправлял или даже заменял (с соответствующей оговоркой).

Например, в рукописи было «иэрэр былыт» — «теплющее облако»; в тексте издания исправлено (стр. 7): «иирэр былыт» — «сумасшедшее облако»¹⁶. Наличие в рукописи краткого гласного вместо долгого искажало смысл фразы.

В рукописи было: «дьиэҕитин иччилии» — «заселить ваш дом»; в тексте издания исправлено (стр. 15): «дьиэтин иччилии» — «заселить его дом». Эта ошибка привела к неправильной замене одного местоимения другим.

В рукописи было: «сэттэ дьиэктээх» — «жилище» «с семьей отверстиями»; в тексте издания исправлено (стр. 5): «сэттэ сииктээх» — «с семьей креплениями». Здесь очевидна подмена одного слова другим из-за близости звучания, что часто бывает и у самих олонхоисуттов.

В рукописи было: «малыччы мэлигир эбитэ үһү» — «вовсе не было, говорят»; в тексте издания исправлено (стр. 6): «мэличчи мэлигир эбитэ үһү». В живой якутской речи, особенно в поэтической, часто на всю фразу влияет характерный для якутского языка закон сингармонизма¹⁷.

Ошибка, вероятно, была допущена В. П. Васильевым в процессе быстрой записи. Мог оговориться и сказитель при диктовке.

В рукописи было: «сайынгы кун саар куөлун айадын сада буолан» — «летнее солнце, став как отверстие большого озера»; в тексте издания исправлено (стр. 7): «сайынгы кун саар куө-

¹⁶ Гласные звуки якутского языка делятся на краткие и долгие. От длительности гласного зависит смысл слова. В современном якутском письме краткие гласные изображаются через одну букву (и : ирэр), а долгие — через две буквы (ии : иирэр). В академической транскрипции долгие гласные обозначались черточкой над буквой (й̄ : й̄рэр).

¹⁷ По этому закону употребление в якутском языке как гласных, так и согласных звуков строго упорядочено определенными нормами и правилами. Так, гласные звуки в пределах одного слова сочетаются и стоят друг за другом в совершенно определенном порядке, как этого требует так называемый закон гармонии гласных. В одном слове могут встречаться или только задние (а, ы, ыа, о, у, уо), или только передние (э, и, из, ө, ү, үо) гласные. При этом за каждым гласным может следовать или тот же гласный или другой, ему постоянно соответствующий (Г. М. В а с и л ь е в. Якутское стихосложение. Якутск, 1965, стр. 20). Нередко закон «гармонии» гласных распространяется и на соседние слова. В приведенном случае задние гласные слова «малыччы» нарушают гармонию гласных во всей фразе, а Пекарский восстанавливает ее, заменяя «малыччы» соответствующим ему словом «мэличчи», по звукам «гармонирующим» с гласными других слов фразы: «мэличчи мэлигир» («вовсе нет»).

һун¹⁸ айадын сада буолан» — «летнее солнце, став как отверстие большого горшка».

Как видим, простая описка совершенно искажала смысл фразы.

Во всех случаях Пекарский неправильно написанное слово показывал в сноске так, как оно было написано «в белой рукописи»: ирэр, дыяэдитин, дыяэктээх, малыччы, күөлүн¹⁹.

2. Во многих случаях Э.К. Пекарский, не внося исправлений в текст, давал в сносках различные варианты, сопровождая их то вопросительным знаком: си́ннэстиэ? (стр. 5, сн. 2 — к слову силигириэ: «раскачается»²⁰); то знаком равенства: = субан (стр. 3, сн. 2 — к слову суман: «вольный, холостой»); то поясняя свою мысль словами: *лучше*: модун (стр. 5, сн. 1 — к слову дыип-хаан: «массивный»), *обычно*: тулхатыйыа (стр. 5, сн. 3 — к слову толугуруо: «распашается»), *вместо*: көңүлүнэн (стр. 5, сн. 5 — к слову көнбүнэн: «привольный»).

В некоторых случаях («неизвестные нам и сомнительные слова») он не давал вариантов, а ставил вопросы в тексте, заключая их в квадратные скобки: кундэли [?] балык («кюндэли-рыба»), аңаат [?] балык («аңаат-рыба»).

3. Различные пропуски, а также слова и слоги, которые по мнению Пекарского следовало бы ввести в текст, он давал в квадратных скобках: «алта хос чиргэл [мас] муосталаах эбит» (стр. 5) — «оказывается, имел шестирядный пол из крепкого [дерева]».

Древние якуты знали только земляной пол. Впоследствии у них появились и деревянные полы, которые якуты просто называли «мост» (муоста), а дома (юрты) с таким полом стали называть «муосталаах дыяэ» — «заможенный дом». Указание, что пол богатыря не простой, а устлан крепким *деревом* во много (в данном случае в шесть) рядов, в олонхо превратилось в традиционную гиперболу. Таким образом, здесь Пекарский следует традиции олонхо и исправляет упущение олонхосута или (что более вероятно) собирателя.

Приведем еще несколько подобных примеров. В рукописи было: «орулуур олох мастаах» — «имеет ревущую табуретку». Пекарский дает в квадратных скобках слова, которые более подходят к данному случаю: «орулуур [удьяалаах, олонхолуур] олох мастаах» (стр. 5) — «имеет ревущий [черпак, сказывающую олонхо] табуретку»²¹. И здесь он следует традиции олонхо: в олонхо в таких случаях «ревущим» обычно называется черпак (ибо предполагается, что он

¹⁸ «Саар күөһүн» — букв.: «царский горшок».

¹⁹ В сносках Пекарский приводил только то слово, которое было написано неправильно.

²⁰ Вариант Пекарского «синнэстиэ» обозначает: «обрушится».

²¹ В якутском языке нет различия по родам, поэтому взятые в скобки слова не нарушают согласования слов, оставшихся здесь за квадратными скобками.

такой большой и вычерпывает так много жидкости, что она вычерпывается и льется с шумом, «напоминающим» рев). Но «сказывать олонхо» черпак «не может»; этим свойством в олонхо наделяется табуретка, имеющая как бы симпатическую связь с олонхосутом, который рассказывает свои олонхо, обычно сидя на табуретке²². Совершенно очевидно, что и здесь олонхосут или собиратель допустил упущение, исправленное Пекарским.

Особенно много вставок Пекарский давал в случаях более или менее явных пропусков.

Например, в рукописи было: «хаана-сиинэ сукуна курдук кытара кыһан» — «густо покраснев, подобно сукну». Пекарский в этот текст вставляет пропущенное слово (стр. 79): «хаана-синнэ [кыһыл] сукуна курдук кытара кыһан» — «густо покраснев, подобно [красному] сукну».

В рукописи было: «сэттэ иирээн дьэллик эмэгэтэ, кэлэн, самадын ыкк'ардынан уот-бурут булгуннахха инэңхааллылар» — «прибыв, семь духов²³ раздора и скитаний проскочили между ног и исчезли в огненном ядовитом холме». Пекарский вносит характерное для олонхо разъясняющее уточнение (стр. 76): «сэттэ иирээн дьэллик эмэгэтэ, кэлэн, [биһиги киһибит] самадын ыкк'ардынан уот-бурут булгуннахха инэн хааллылар» — «прибыв, семь духов раздора и скитаний проскочили между ног [нашего человека] и исчезли в огненном ядовитом холме».

В рукописи было: «билиги удаҕан дьахтар, үс төгүл кун диэки өттүнэн дьэстин төгүрүйэ хааман иһэн, булаайагынан²⁴ саба охсон кэбистэ да, сэбэ-сэбиргэлэ алаас сыһы быһаҕаһын саҕа көмүстээх кыһыл солко былаат буола түстэ» — «та женщина-шаманка, три раза обходя свой дом по ходу солнца, смахнула колотушкой — и вещи и снаряжение ее сразу превратились в расшитый золотом красный шелковый платок величиной с половину елани»²⁵. Пекарский вводит в текст пропущенные слова: «билиги удаҕан дьахтар, үс төгүл кун диэки өттүнэн дьэстин төгүрүйэ хааман иһэн, булаайагынан [сэбин-сэбиргэлин] саба охсон кэбистэ да [бу охсорун гытта] сэбэ-сэбиргэлэ алаас сыһы быһаҕаһын саҕа көмүстээх кыһыл солко

²² В бытовой обстановке, в зимние вечера, рассказывая в полумраке юрты семье, пригласившей его спеть, олонхосут обычно садился на табуретку перед очагом — спиной к камельку, положив ногу на ногу. Он шел и декламировал, мерно покачиваясь корпусом, полузакрыв глаза, закрыв указательным пальцем или ладонью одно ухо. Это наиболее характерная поза поющего олонхосута, часто встречающаяся в описаниях исполнения олонхо. Во время пения на больших летних кумысных празднествах народ располагался на поле, кругом, а певца сажали в центре, на подстилку из оленьей или лошадиной шкуры (якуты раньше овец не держали).

²³ Семь духов — здесь числительное семь представляет эпическое число.

²⁴ Булаайах — плоская шаманская колотушка для бубна, обтянутая шкуркой с ног оленя.

²⁵ Елань (алаа) — «луговое или полевое пространство, окруженное лесистой горой, [подгорная] долина» (Э. К. Пекарский. Словарь якутского языка, т. 1. М.—Л., 1958, столб. 67).

былаат буола түстэ» (стр. 99) — «та женщина-шаманка, три раза обходя свой дом по ходу солнца, смахнула колодушкой [вещи и снаряжения свои], и [как только смахнула] вещи и снаряжения ее сразу превратились в расшитый золотом красный шелковый платок величиной с половину елани».

4. Слова и слоги, которые он считал лишними, Пекарский в тексте заключал в обычные скобки ²⁶.

5. Искривленный в рукописи порядок слов Пекарский в тексте заменял правильным: «өс таас саҕа» (стр. 5) — «как глыба камня». В рукописи было: «таас өс саҕа» — «как каменная вражда».

Как видим, неправильный порядок слов в рукописи совершенно изменил значение фразы. Порядок слов, имевшийся в рукописи, показан и в сноске: «таас өс» (стр. 5, сн. 7) — «каменная вражда».

Таковы наиболее характерные исправления и замечания Пекарского. В одних только сносках насчитывается свыше 900 различных исправлений, замечаний, вариантов, вопросов.

Некоторые поправки устраняли редкоупотребительные формы диалектного характера. Например, в рукописи было: «нараҕар түөстээх» — «с выпяченной грудью»: в тексте издания исправлено (стр. 1): «нанаҕар түөстээх» (смысл тот же). Хотя в таких случаях исправленное Пекарским слово бывает предпочтительнее (ибо более употребительно), но возможно и произношение типа нараҕар, как особенность, присущая отдельным группам лиц (в данном случае олонхосуту).

Пекарский вносит исправление и в таком случае: в рукописи было: «отун- маһын кытары уунэн — үөдүйэн тахсыбытым эбитэ буоллар» — «если бы я вырос и пышно развился вместе с травами и деревьями». Пекарский исправляет: «отун- маһын кытары үөскээн — үөдүйэн тахсыбытым эбитэ буоллар» — «если бы я зародился и пышно развился вместе с травами и деревьями». Бесспорно, предпочтительней фраза в редакции Пекарского (ибо здесь речь идет о самом зарождении героя, который не знает и гадает, откуда же он появился). Но нельзя считать грубой ошибкой слово уунэн (по всей видимости, сказанное самим олонхосутом при быстрой декламации).

Все же в подавляющем большинстве случаев исправления Пекарского вполне оправданы. Следует только иметь в виду, что многие ошибки произношения могли принадлежать и самому олонхосуту. Каждый олонхосут часто по-своему произносил отдельные слова, имел свой выговор. Пекарский и в «Словаре якутского языка», и в «Образцах народной литературы якутов», и в других работах боролся за установление правильной речи, за определенные нормы произношения и языка. Тексты олонхо, как и тексты

²⁶ Чаще всего эти случаи относятся к вспомогательным, не имеющим самостоятельного значения, словам или слогам в слове; ограничимся одним примером: «ойбонун хайынны диэки(нэн) дагдас гына түһэр» (стр. 7) — «она, растопырив крылья, падает и садится возле проруби».

других фольклорных произведений, включенные в «Образцы народной литературы якутов», привлекали внимание Пекарского не только как памятники народного творчества. Они одновременно были и фразеологической основой его «Словаря якутского языка»²⁷. Пекарский стремился получить образцы чистой народной речи. И он не только исправлял явно неправильную запись собирателей или переписчиков, но вторгался и в самую речь олонхосутов, если находил ошибки в произношении или отклонение от общеупотребительного произношения данной местности.

На наш взгляд, теоретические положения Пекарского не вызывают возражения, как не вызывает возражения и его работа над текстом олонхо «Строптивный Кулун Куллустуур».

Можно только заметить, что доведенное до крайности требование Пекарского об образцово-правильном тексте памятника могло бы привести к необоснованному исправлению или «подчищению» всех «неправильных» слов (в том числе и диалектного порядка), принадлежащих сказителю и точно воспроизведенных в записи, что, несомненно, привело бы к серьезному искажению особенностей языка сказителя. Выше мы заметили и некоторые тенденции Пекарского в этом направлении.

Но, во-первых, Пекарский был очень осторожен в этом отношении и, как мы видели выше, он сам категорически возражал против нивелировки местных говоров. Во всех же случаях исправления, как устанавливалось выше, прав бывал Пекарский.

Во-вторых, неправильно написанные и замененные им слова он, как уже говорилось, давал в сносках, а внесенные в текст новые слова и слоги заключал в квадратные или в обыкновенные скобки. Таким образом, Пекарский *не уничтожал первоначальный текст записи*, его можно легко восстановить и сравнить с исправлением Пекарского. Это одна из наиболее положительных сторон текстологической работы Пекарского.

²⁷ Ср. характерное для его подхода высказывание: «Я нашел в них (речь идет о якутских текстах Миддендорфа. — *И. П.*) в высшей степени ценный для меня лингвистический материал. Именно я встретил: 1) новые, до сего не зарегистрированные мною слова, 2) новые значения ранее зарегистрированных слов, 3) указания на другое, не подмеченное ранее произношение известных слов, вызываемое заменю одних гласных или согласных другими или смягчением некоторых согласных, 4) подтверждение многих моих догадок и, наконец, 5) разрешение некоторых сомнений» (Э. К. П е к а р с к и й. Миддендорф и его якутские тексты, стр. 47). Речь идет об отделе VI второй части книги А. Ф. Миддендорфа «Путешествие на Север и Восток Сибири» (СПб., 1878). Стр. 758—833 этой книги посвящены якутам, там же приведены якутские тексты, о которых говорит Пекарский.

О ЗАПИСИ ЭПИЧЕСКИХ НАПЕВОВ

С. Н. КОНДРАТЬЕВА

В эпических жанрах фольклора господствующую роль играет слово. Следовательно, запись эпоса должна со всей полнотой и точностью воспроизводить его словесный текст. Однако специфика большинства образцов эпоса, как известно, состоит в том, что слово неразрывно связано с мелодией, с музыкальной стихией. Это относится ко всем произведениям эпоса, обладающим стихотворной формой и напевной или речитативной мелодией, а также к песенным партиям тех из них, где проза и стих чередуются. Иначе говоря, текстология эпоса и научное исследование его включают в себя весьма существенные элементы музыковедческого анализа.

Музыкальная запись эпоса народов СССР уже имеет свою историю. Выдающимся собранием русских эпических напевов являются «Древние российские стихотворения» Кирши Данилова (XVIII в.)¹. Из числа позднейших публикаций весьма важен сборник А. Григорьева, содержащий материалы, расшифрованные И. Тезавровским по фонограммам собирателя. Мелодии русских былин публиковались также А. Марковым и А. Масловым², Ф. М. Истоминым и Г. О. Дютшем³, А. М. Листопадовым⁴ и другими фольклористами дореволюционного и особенно советского периода⁵.

¹ «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958 (36 эпических напевов). В сборнике Кирши Данилова напевы былин зафиксированы без подтекстовок. Большую исследовательскую работу по гипотетическому их восстановлению проделал В. М. Беляев. Правда, его реконструкция не во всем бесспорна (см. В. М. Б е л я е в. Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен. М., 1969).

² «Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. Богословским». Ч. I — «Зимний берег Белого моря. Волость Зимняя Золотица»; ч. II — «Терский берег» (17 эпических напевов в первой части, 31 — во второй).— «Тр. Музыкально-этнографической комиссии», т. I—II. М., 1906, 1911.

³ «Песни русского народа». СПб., 1894 (14 напевов); 1899 (11 напевов).

⁴ «Песни донских казаков», т. I. М., 1949.

⁵ «Былины Севера». Т. 1 — «Мезень и Печора» (М.—Л., 1938); т. 2 — «Прионежье, Пинега и Поморье» (М.—Л., 1951). Собиратель и составитель А. М. Астахова. Записи напевов на фонограф А. М. Астаховой, М. Б. Каминской, Н. Н. Тяпонкиной, С. И. Бернштейна, З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиуса. Подготовка мелодий к печати З. В. Эвальд, Е. В. Гиппиуса,

Большую работу выполнил исследователь украинского фольклора Ф. Колесса: он записал на фонограф и затем опубликовал в тщательной расшифровке украинские народные думы. Музыкальные нотации дум даются им в полном объеме, от начала до конца напева, в силу чего публикации Колессы имеют особую ценность. В 1969 г. вышло новое издание материалов Колессы и его музыковедческого исследования, посвященного думам⁶.

Большой вклад в собрание и изучение эпических жанров музыкального фольклора других народов внесли Комитас (Армения), Аракишвили (Грузия) и другие выдающиеся композиторы и музыковеды, представляющие различные народы нашей страны, а также некоторые русские композиторы (например, одним из первых собирателей эпических напевов Северного Кавказа явился С. И. Танеев⁷).

С 1901 г. при московском Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии работала Музыкально-этнографическая комиссия. Правда, публикации эпических напевов в «Трудах» комиссии единичны⁸.

В советский период записи эпоса в республиках нашей страны осуществляются Московской и Ленинградской консерваториями. В 30-е годы и особенно в послевоенное время начинает развиваться собирательская работа на местах. В ряде случаев она уже дала значительные результаты (например, в Казахстане, Карелии, Осетии, Татарии)⁹.

Однако, если оценивать накопленный материал в целом, то нельзя не заметить, что изученность эпоса народов СССР фольклористами-музыковедами неодинакова и неравномерна. По эпосу ряда народов Сибири, Дальнего Востока, Средней Азии, Кавказа записей напевов и исследовательских работ еще очень мало, а иногда они совсем отсутствуют. К этому надо прибавить, что во-

А. Г. Кудышкиной и Ф. В. Рубцова (12 напевов в первом томе и 24 — во втором); «Былины Печоры и Зимнего берега». М. — Л., 1961. Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. Расшифровка и редактирование напевов Ф. В. Соколова, В. В. Коргузалова и Б. М. Добровольского (26 напевов); «Песенный фольклор Мезени». Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. М. — Л., «Наука», 1967 (32 напева).

⁶ Ф. Колесса. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969.

⁷ С. И. Танеев. О музыке горских татар. — «Памяти С. И. Танеева». М. — Л., 1947. В статье Танеева, опубликованной посмертно, — 4 эпических напева; см. также: В. Беляев. По поводу записей музыки кавказских горцев С. И. Танеева (там же).

⁸ Один напев якутского олонхо — в т. II (М., 1911), один напев карельской руны — в ч. I, т. IV (М., 1913) и один напев грузинского эпоса — в т. I (М., 1906).

⁹ Ценные записи эпических напевов даются, например, в книге Б. Г. Ерзаковича «Песенная культура казахского народа» (Алма-Ата, 1966 — 18 записей); см. также работу К. Г. Цхурбаевой «О напевах осетинских нартовских сказаний», содержащую обзор музыкальных публикаций эпоса о нартах, новые записи и их анализ («Сказания о нартах — эпос народов Кавказа». М., «Наука», 1969).

обще публикация напевов эпоса сильно отстает от тех масштабов, какие приобретает издание текстов. Эта диспропорция наметилась уже давно. Например, фольклорные тома довоенной серии «Academica» (за исключением «Сербского эпоса» Н. И. Кравцова, 1933) не содержали нотных материалов (см. «Кабардинский фольклор», М.—Л., 1936, «Шорский фольклор», М.—Л., 1940). В серии «Литературных памятников» публикации эпоса тоже редко сопровождаются образцами напевов¹⁰. Без нот издается эпос в хрестоматиях по народному поэтическому творчеству.

Существует настоятельная необходимость восполнить указанные пробелы, тем более, что уже имеются примеры успешного решения этой задачи. Можно назвать серии «Памятники русского фольклора» и «Украинское народное поэтическое творчество», которые содержат достаточно полные нотные приложения. Весьма ценными в методическом отношении представляются издания песен, осуществляемые латышскими, литовскими и эстонскими фольклористами.

✓ Очень важно фиксировать не только тексты, но и напевы эпоса у тех народов, где этот жанр еще бытует, причем делать это необходимо в соответствии с современными научными требованиями.

Но что можно считать действительно современной, научно-полноценной записью эпического напева? Каковы требования к такого рода записи? Отвечая на эти вопросы, мы назовем ряд требований, нормативность которых является бесспорной. Вместе с тем по некоторым пунктам, являющимся предметом дискуссии, мы изложим свое понимание проблемы, не претендуя на окончательность и универсальность выводов.

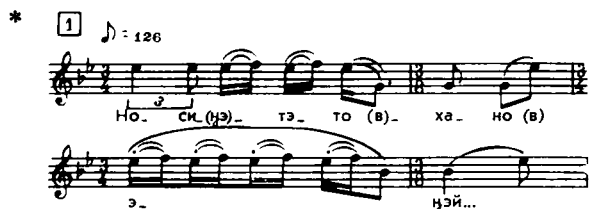
Анализ эпических напевов показывает, что поэтическая организация эпического слова исторически, по-видимому, складывалась в пении.

Особенно ясно это можно проследить на примерах эпоса древнего тина, каким, например, является ненецкий. Анализируя ненецкие песни «ярабц», Б. М. Добровольский отмечает: «Большой интерес представляет наблюдение над поэтической структурой текстов ярабц. Они имеют своеобразные формы, где рифмовка, ритмика и строфика существуют только при музыкальном произнесении, вне которого они не могут сохраняться в полном комплексе»¹¹. Речь идет о том, что прозаический или полупрозаический текст в распеве может увеличивать количество слогов. При этом помимо распевания согласных звуков почти в каждой строке появ-

¹⁰ Нотные записи воспроизводятся лишь в отдельных томах этой серии (см. книгу «Илья Муромец» (подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой. М.—Л., 1958), где помещено 28 эпических напевов, и упомянутое ранее издание сборника Кириши Данилова).

¹¹ Б. М. Д о б р о в о л ь с к и й. О напевах ненецких эпических песен. — «Эпические песни ненцев». М., «Наука», 1965, стр. 762. В примерах № 1 и № 2 двойная лига обозначает глиссандо.

ляются дополнительные слоги, которые не имеют смыслового значения и служат исключительно для вокализации. Нередко при этом образуются и рифмы:



В приведенном примере в текст включены дополнительные согласные («в» в первом и втором тактах) и слоги («цэ» и «эцэй» в первом и третьем тактах). Тем самым увеличивается количество слогов в поэтической строке. Вставные слоги «цэ» (третий от начала) и «эцэй» наблюдаются не только в первой строке напева, но в последующих строках, являясь рифменным созвучием.

Теперь представим себе, что такая эпическая песня записана схематично, от исполнителя, который не пел, а пересказывал текст. Ясно, что подобная запись не даст подлинного представления ни о структуре данного эпоса, ни о ритмических закономерностях эпических поэм.

В эпосе более позднем стих уже оформлен и может быть воспроизведен независимо от напева. Однако это не значит, что единство текста и напева здесь перестает существовать. Рассмотрим одну из русских «старин» — «Дмитрий и Домна»¹² и проследим, как в мелодии выражается развитие драматического действия.

Начальная музыкальная строка имеет характер лирико-эпического повествования. Во второй строке, которая в основе своей сходна с первой, в то же время появляются отдельные элементы, как бы противостоящие тому, что было ранее. Так, мелодия начинается уже не с самой низкой, первой ступени звукоряда, а с самой высокой здесь — пятой; несколько раз появляется мелодическое движение, по направлению своему обратное тому, что было в первой строке (см. переход от четвертого такта к пятому, вторую и третью четверть пятого такта и середину шестого такта). Наконец, появляется звук «до», диссонирующий с тоническим трезвучием «ре-фа-ля», на основе которого строилась мелодия первой строки. Такое сходство двух музыкальных строк при их частичном контрастировании объединяет строки в единое целое. В дальнейшем музыкальная двухстрочность ясно ощущается в строках 3 и 4, 5 и 6, 11 и 12, а также в окончании песни. Музыкальной структуре старины

* Нотный пример взят из кн.: «Эпические песни ненцев». М., 1965, стр. 766.

¹² Записано в 1959 г. в с. Сухой Наволок Беломорского р-на Карельской АССР, опубликовано в сборнике «Русские народные песни Поморья» (собиранье и составитель С. Н. Кондратьева. М., 1966, стр. 258).

2 $\text{♩} = 64$ Умеренно

*

Сва- тал- ся Мит- ре- и-князь по

три го- да, Ва- си-ли- ё- вич-

князь, о(н) по три о... о- се- ни, да

на чет- вер- ту о- се- н(е)- лишь бы

сва... ад(и) бы быть, лиш(и) бы сва-д(и)- бы

быть, лиш(и) бы к вен- цу ид- ти, да

по- ше- л(ы) Мит- рей- Князь да ко за-

у... у- тре- (ды)- ни, Ва- си-л(и)- ё- вич-

князь даквоскри- сень ски я. да

вы- ско- чи- ла Дом- нуш-ка по

плеч в о-к(ы)но, да О- лек- санд- ров-

на- о- на по по- я су: „Хоть

не е- тот ли, ма- ме- н(и)- ка,

Мит- рей-князь, не е- тот ли, су-

-да- ра- ни, Ва- си- л(и)- ё- вич-

* Нотный пример взят из кн.: «Русские народные песни Поморья». Собира- тель и составитель С. Н. Кондратьева. М., 1966, стр. 258.

ска_ за_ ли про Мит_ ре_ я „Хо_

рош, при гожд, да про Ва_ си_ (и)_ ё_

35 _ви_ ча_ „е_ го луч_ ше нет, да

он су_ тыл, го_ р(ы)_ бат ды на_ пе_

40 _ред по_ кляп, у е_ го но_ ги кри_

вы, ды гла за ко_ сы, да

речь, по_ го_ во_ ря у Мит_ ре_ я ка_

рель ска_ я, ру_ сы куд_ ри у

Мит_ ре_ я за_ о_ неж_ ски_ я, да

50 Е_ ты вес_ ти да Мит_ ре_ я в ус_

лых до шли, да во_ ро_ тил_ ся

Мит_ рей от за_ у_ тре_ ни, да

55 он при_ шел к сест_ ри... цы кро_

ди мо_ яй, да к мо_ ло_ дой а(и) (ы)

60 к Ма_ ри_ и Ва_ си... ли_ е_ (в(ф))_ной, да:

„Ты сест_ ра, сест_ ра мо_ я ро_



соответствует и поэтическая, основанная на принципе синтаксического параллелизма. Но если в тексте эта структура наблюдается почти во всех строках, то в музыке — лишь в начале, заключении и кое-где в середине песни. Поэтому в музыке можно говорить лишь о тенденции к двухстрочности.

Характер мелодии, вначале уравновешенный, в дальнейшем значительно изменяется. Начиная со второй, третьей строк диапазон мелодии расширяется. Постепенное мелодическое развитие подготавливает напряженную интонацию, появляющуюся в 18 такте, в шестой строке (восходящий ход на септиму, пульсирующий ритм). Следующие несколько строк отличаются единообразием, что соответствует поэтическому тексту: описание реакции Домны составляет единый отрывок. Но здесь же со слов «не тот ли, маменька, Митрей-князь» в мелодии появляются новые драматические элементы. Отметим подчеркнутые, несколько судорожные ритмические фигуры, в сочетании с глиссандо (такты 23, 26—27, 29, 32—33), резкие интонационные ходы (соотнесенность двух квартовых интервалов в той части мелодии, в которой ранее преобладали поступенные и консонирующие терцовые шаги (такт 34).

Центральная часть повествования носит кульминационный характер (такты 36—63 и далее). Мелодия здесь в сравнении с началом старины значительно драматизируется. Музыкальные строки приобретают характер широких, размашистых волн: от седьмой ступени в начале строки — вниз, к основному тону, и снова вверх, к седьмой ступени в конце строки. Диссонирующий тон верхней натуральной седьмой ступени лада возвращается вновь и вновь, становясь основным носителем музыкальной напряженности.

Оборот этот подготавливался постепенно, в ходе развития мелодии и поэтического сюжета. Его начальный момент — звук «ля», пятая ступень, в первом восходящем ходе мелодии (такт 1). Квинтовый ход, с его широтой и законченностью здесь служит выражению эпического духа, «седой старины». Но чем дальше, тем чаще «эпическая квинта» заменяется драматической септимой. Так, данный звук на протяжении второй—пятой строк предстает в разных ладово-мелодических качествах: как нижняя седьмая натуральная ступень, взятая скачком (такт 4), как верхняя седьмая в качестве вспомогательного звука (такты 9 и 12), как аккордовый звук (такт 10). И, наконец, в такте восемнадцатом появляется открытый ход на септиму вверх, который сразу отмечается слухом как переломный момент, приводящий в дальнейшем движении к отмеченным «перекатам» мелодических волн.

Существенно и другое: при переходе от тона квинты к септиму происходит важный сдвиг в динамике лада, так как эти звуки по своей функции противоположны друг другу. Интервал тонического квинты, заключая в себе тоническое трезвучие, концентрирует тем самым ладоустойчивое начало, а звук септимы является диссонансом, поскольку тон ее обращения находится в секундовом отношении к основному тону. Такое ладовое развитие позволяет заключить, что в старине происходит постепенное преобразование музыкального образа, которое, по-видимому, находится в связи с раскрытием драматического сюжета.

Синкретическое единство поэтического текста и напева старины представляет собой сложное образование, включающее в себя много разных элементов. К их числу принадлежат паузы (такты 6, 9 15), добавления дополнительного гласного звука после согласного (такт 4 — «Васили́евич», такт 5 — «оны», вместо «он», такт 8 — «осене» вместо «осень»), произнесение в пении дифтонгов как двух гласных подряд (такт 2 — «Митрей» вместо «Митрей»). Мелодия сглаживает и делает равноценными звуки, которые в речи различаются по протяженности, это придает слову непрерывность и рельефность звучания. Как неотъемлемая часть музыкального целого воспринимаются особые диалектные формы произнесения слов: «Васили́евич-князь», «воскрисеньския» (такты 4, 18). Исправление подобных форм, часто практикуемое при издании сборников, наносит ущерб звучанию текста, разрушая фонетическую, а в результате этого в какой-то мере и образно-смысловую систему языка песни¹³.

¹³ Особенности диалекта (главным образом фонетические) при распевании эпоса фиксировать проще, чем при исполнении собственно песни, так как эпос поется чаще всего одногласно, в отличие от песен многих народов. В эпосе, следовательно, обычно не имеет места разное произношение одних и тех же слов различными певцами, что нередко можно наблюдать в многоголосных песнях. Кроме того, слова в эпосе меньше, чем в песне, подвержены музыкальному распеву, при котором нередко происходят значительные изменения гласных и согласных звуков.

Звучание текста в пении составляет сложную, тонкую систему связей. Поэтому особенно важно отразить эту систему во всей ее конкретности и подвижности.

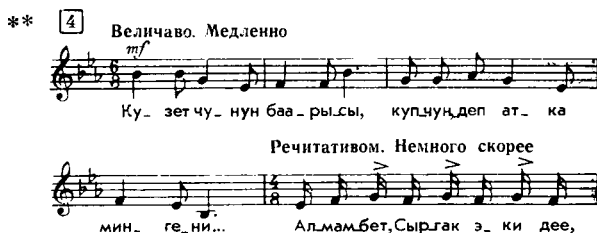
Анализ мелодического строя старины показывает, что существует сквозная музыкальная форма эпических напевов, которая должна учитываться в текстологической работе. Все особенности произнесения слова в пении также заслуживают внимания, равно как и диалектные особенности произношения.

Музыкальное развитие, происходящее параллельно с развитием поэтического текста, можно проследить не только в «старине» «Дмитрий и Домна», но и в других эпических произведениях. Об этом свидетельствуют, например, украинские думы, записанные Ф. Колессой. Так, в думе про «Озівських братів» кобзаря Михайла Кравченко в центральной, кульминационной части рассказа, когда драма уже вполне определилась и становится ясно, что младший брат погибнет, в мелодии подчеркиваются наиболее экспрессивные интонации, как бы оплакивающие младшего брата.



И, вероятно, не случайно при этом в тексте упоминается «зозуля», этот традиционный «горестный» образ фольклора.

Эпический напев многое дополняет и раскрывает в образно-жанровой природе эпоса. В эпических произведениях, с их преимущественно повествовательным характером можно выявить также драматическое и лирическое начала. Так, рассмотренная выше песня «Сватался Митрей-князь» в сравнении с мелодиями севернорусского эпоса выделяется своим лирически-певучим характером. Иногда речитативное и напевное начала могут контрастировать внутри одной мелодии, как, например, в песнях киргизов,



* Нотный пример взят из кн.: Ф. Колесса. Мелодії українських народних дум. — «Матеріали до української етнології», т. XIII. Львів, 1910.

** Нотный пример взят из кн.: В. Виноградов. 100 киргизских песен и наигрышей. М., 1956, стр. 254—255.

* 

а_ ты_ на_ кам_ чы_ сал_ га_ ны...

Еще скорее

Так у_ шун_ дай ар жер_ де

тен_ ти_ реп жур_ ген ка_ на кы_ тай_ дын...

Сыр_ ты_ нан ты_ ша дээр экен,
gil. Начальный темп

баңбаң калаа баш_ кэа_ ты. эн_ чи_ си_ не

Ал_ мамбет. э_ бак ал_ ган жер э_ кен

Первая музыкальная строка содержит обобщающий эпический образ. Дальше начинается речитатив-скарификация, не содержащий сколько-нибудь выразительных оборотов, но являющийся как бы воплощением движения, действия (две музыкальные строки). В заключение возвращается первоначальный образ.

Музыкально-интонационные особенности эпического исполнения представляют несомненный интерес с точки зрения теории музыки. В эпосе, с его неформившейся незакрепленной мелодикой, с характерной для него подвижностью музыкальных проявлений.

^{*)}
[5] ♩ : 96 

По_ до_ шол_ то_ где Бу_ ты_ га под_ сто_ л(и) не

Ки_ ев_ град. (Как) на тех же на

че_ р(ы)ных да ба_ л(и)_ ших ка_ ра_ б(ы)_ лях

^{*)} В последующих приведенных автором трех строках напева „соль“ в первой половине мелодии и „соль“^а во второй, сохраняются.

* Нотный пример взят из кн.: «Архангельские былины» т. III (Мезень), Собираатель А. Д. Григорьев. СПб., 1910, стр. 662.

можно ясно проследить природу мажорных и минорных интонаций как «высоких» и «низких», как следствие воодушевления в одном случае и подавленности в другом.

В приведенной мелодии тоны, колеблющиеся по высоте (они изображены то с диезом, то с бекаром), интонируются более высоко в первой половине напева, которая, по-видимому, исполняется с большим подъемом. Наоборот, к концу напева колеблющиеся звуки проявляют тенденцию к понижению, в связи с общим эмоциональным спадом. Фиксация подобных колебаний имеет большое научное значение.

Одну из типических особенностей эпоса, как синкретической формы искусства, нередко составляет инструментальное сопровождение. Собиратели фиксировали его в ряде случаев в самых древних эпических произведениях. Однако публикации такого сопровождения представляют значительную редкость. Тем бóльший интерес вызывают те из них, которые имеются в нашем распоряжении.

Такое, например, издание восточнороманского эпоса, в котором фиксируется не только вокальное исполнение, но и сопровождение. Роль аккомпанирующего инструмента здесь весьма значительна (например, она гораздо больше, чем при исполнении украинских дум). Партия инструмента — в цитируемой записи это скрипка — начинается выразительной, богатой в интонационном отношении прелюдией, создающей соответствующее настроение для вступления певца:

6 Parlando, molto rubato $\text{♩} = 112$

* Скрипка $\text{♩} = 184$

Голос $\text{♩} = 144$

Fod, ie ver, de flori dom nești

$\text{♩} = 184$

In o, raș, in Bu cu rești..

Отыгрыши такого же импровизационного склада появляются и по ходу самого изложения. Без фиксации инструментального сопровождения представление об эпосе было бы неполным.

* Потный пример взят из кн.: В. М. Г а ц а к. Восточнороманский героический эпос. М., 1967, стр. 434.

При отборе фольклорных произведений для записи собиратель может руководствоваться разными соображениями, учитывая научную, художественную ценность песен, мастерство исполнения, редкость данного образца, или, наконец, какие-либо особые задачи целенаправленного изучения. Можно отметить два основных направления в полевой работе фольклористов: научное и эстетически-избирательное. Когда фольклор рассматривают с узко эстетических позиций, произведения берутся лишь выборочно, причем рекомендуется тщательно избегать образцов «дурного вкуса»; если песня многоголосная, то она записывается в ее полифоническом исполнении. Подобный подход получил известное распространение среди музыкантов. По-видимому, эстетический критерий необходим как один из составных элементов критического подхода собирателя, но вряд ли можно согласиться с тем, чтобы он приобрел самодовлеющее значение. Научные интересы в этом последнем случае могут сильно страдать. Стремление к «чистоте стиля» нередко приводит к тому, что целые пласты фольклора выпадают из поля зрения. Многие важные звенья в историческом развитии фольклора (в том числе и эпические), могут не привлечь внимания собирателя, если они исполняются на речитативные, малоразвитые в музыкальном отношении, а иной раз и заимствованные из позднейших жанров мелодии. Стремление к «чистоте стиля» может быть особенно пагубным при изучении смешанных, неустановившихся и развивающихся явлений: например, национальных взаимосвязей. Ведь именно в этом последнем случае особенно типичны «испорченные» тексты и мелодии.

Поясним это на примере. В 1960 г. в Карелии автором данной статьи была зафиксирована финская лирическая песня, для карел не типичная и в очень плохой сохранности. Однако впоследствии выяснилось, что на ее варианте, записанном у венгров, Золтан Кодай построил интересную версию о бытовании этой песни у финно-угорских народов.

Недостаточность «избирательно-художественного» подхода, проявляющаяся при записи всех жанров музыкального фольклора, особенно остро ощущается в процессе фиксации эпических произведений. В наибольшей мере это относится к народам, имеющим фольклор импровизационного склада с нечетко выраженным процессом кристаллизации мелодии (например, карелы).

В фольклористике не раз дискутировался вопрос о способе записи. В свое время Е. Линева писала, что некоторые члены Московской музыкально-этнографической комиссии «с непонятной твердостью» возражают против применения фонографа. Позднее противниками механической записи выступали А. Листопадов, А. Затаевич и др. В сущности при этом речь шла о роли собирателя, о его восприятии и оценке явлений фольклора. Действительно, при механической записи теряются некоторые преимущества личного контакта собирателя с народным певцом в процессе исполнения. Но эти потери не так значительны. При записи с помощью аппарата

исследователь попадает в несравненно более выгодные условия наблюдения за песней: он имеет неограниченное время для прослушивания и расшифровки песни. Таким образом, звукозаписывающий аппарат стал средством объективного познания фольклора во всей его сложности, сделал возможным изучение народной вариационности, народного многоголосия, взаимоотношений текста и напева.

Одной из острых проблем повседневной работы фольклориста является методика расшифровки фонограмм, с этим тесно связаны и вопросы редактирования. Основные трудности при расшифровке мелодии представляет обозначение звуковысотности и метроритма. Процесс осознания высоты отдельных тонов, благодаря наличию «зон» музыкального восприятия (по Н. А. Гарбузову), допускает известный простор для субъективных толкований смежных интервалов. В этом случае спорные моменты должны определяться общим ладовым контекстом мелодии.

Особую проблему составляет определение метро-ритмики песни. В эпосе особенно наглядно проявляется метрическая роль слова: границы фраз и слов здесь часто служат главным основанием для расстановки музыкальных тактовых черт. Подобная расстановка, например в думах, записанных Ф. Колессой, сразу проясняет метрику напевов.

В редактировании записей, как и в собирании песен, можно также наблюдать две тенденции: объективного и субъективного подхода. Субъективный подход проявляется чаще всего при обработке песни. Длительное время вместо объективной записи песни публиковались именно обработки. Еще и в XX в. эта тенденция подчеркнуть художественно-национальные типические моменты иногда дает о себе знать (А. Кастальский, А. Листопадов). В других же случаях наблюдается обработка для так называемого удобства научного изучения.

В этом отношении характерна практика некоторых зарубежных фольклористов. Показательно, например, типичное для финской школы издание «Напевов карельских рун»¹⁴. Материал в этом большом своде финских и карельских песен расположен без достаточного учета его конкретных особенностей, в соответствии с заранее заданной схемой. Тексты даются в отрыве от напевов и печатаются в разных томах. Мелодии для удобства аналитического изучения транспонированы в две тональности, одну — для мажора и одну — для минора. Подобное изложение препятствует правильному восприятию народной музыки: ведь нередко при этом можно наблюдать тысячу напевов в одной ладово-тональной системе параллельного мажора-минора.

Наконец, проявление тенденции к «научной обработке» можно видеть и в расположении напевов в соответствии с каким-либо эле-

¹⁴ «Karjalan runosavelmät», julkaisi A. Launis. Helsinki, 1930.

ментом формы: например, в порядке усложнения стихотворной строки или по степени развития ладовой организации («Мелодии эстонских рун» А. Лауниса)¹⁵.

Иногда и в советской фольклористике наблюдается стремление к «подравниванию» ритмики и ладово-тональной системы народных напевов. В этих случаях песни переводятся в более «простые и удобные для пения» тональности, т. е. в тональности среднего регистра и с небольшим количеством ключевых знаков, а также производится уравнивание ритма посредством фермат.

В современных музыкальных сборниках нередко случаи «исправления» и унификации текста песен, например устранения особенностей речевого диалекта. Хотя передача этих особенностей сопряжена с немалыми сложностями, связанными, в частности, с колебаниями форм в живом бытовании, унификацию текста в научных изданиях нельзя считать правомерной. В таких изданиях (а напевы эпических песен, конечно, в меньшей мере, чем собственно песни, могут предназначаться для художественной самостоятельности) должны сохраняться лексические, морфологические и в известной мере фонетические диалектные формы. Случаи приведения каких-либо морфологических и фонетических форм к литературной норме необходимо оговаривать.

Критического подхода требует применяемый в наших изданиях способ обозначения ключевых знаков. Их обычное написание, рассчитанное на единообразные мажор и минор профессиональной музыки, не выражает в должной мере своеобразия народных ладовых систем. По-видимому, больше соответствует положению вещей обозначение реальных знаков напева.

Одним из примеров высокопрофессионального текстологического подхода может служить работа Бела Бартока по расшифровке и редактированию записи сербско-хорватской эпической песни¹⁶. Примененный здесь способ сокращения нотного изложения позволяет из 1811 строк напева, соответствующих стихотворным строкам песни, привести в нотах лишь 110 (выборочно). Пропущенные строки являются близкими вариантами уже нотированных и снабженных соответствующими отсылками в примечаниях. Нотная запись Бартока отличается стремлением к передаче подлинного звучания, составные элементы которого — слово, напев и инструментальное сопровождение — рассматриваются как равноправные. Эта реалистичность записи проявляется во многом. Так, обозначены подлинная высота напева (без транспонировки), ключевые знаки (только те, которые имеются в мелодии и на их действительной

¹⁵ A. L a u n i s. Eesti runoviisid. Tartu, 1930.

¹⁶ Milman P a r r y, Albert Bates Lord. Srpsko-hrvatske junačke pjesme, vol. I. Cambridge i Beograd, 1954 («The captivity of Dulić Ibrahim»); о методе Б. Бартока см. также в кн.: «Serbo-Croatian folk songs», by B. Bartok. New-York, 1951.

высоте), колебания в высоте звуков мелодии, составляющие менее полутона. В обозначении ритмики, при отсутствии регулярных тактов, отмечается тенденция к движению четвертями; такты, чаще всего содержащие четыре или пять четвертей, обозначаются пунктирными чертами. Запись напева сопровождается тщательной подтекстовкой, а также изложением инструментальной партии (гусли), в которой помечены движения смычка вверх и вниз (в этом нельзя не видеть проявления навыков Бартока-композитора). Расшифровщик уделяет внимание и оттенкам вокального исполнения. Так, он делает заметки: *parlando*, *rubato*, «охрипшим голосом», «скачки фальцетом».

Помимо стремления к реалистичности записи работа Бартока содержит также элементы музыкально-фольклористического анализа. Подход музыканта-аналитика можно видеть в записи вокальной партии. Эта запись подчеркивает особый характер мелодики данной песни: свойственное ей подразделение тонов на основные и опевающие. Не довольствуясь обычным способом изложения, Барток обозначает основные звуки напева нотами нормальной величины, а мелизмы — более мелкими нотными знаками. Тенденция к анализу ощущается и в записи распеваемого текста, в котором различным образом фиксируются слоги, выходящие за пределы регулярного стиха¹⁷. Наконец, в примечаниях имеются критические соображения о том, насколько манера данного исполнителя типична для района записи.

В соответствии с задачами, которые ставил перед собой Барток, сделанная им запись насыщена разного рода обозначениями и подробностями (часть из которых вынесена в примечания). Однако все применяемые знаки являются в достаточной мере обоснованными.

Принципы записи, целесообразные в применении к эпическим напевам, в значительной мере являются общими для фиксации песенного музыкального фольклора вообще. Это касается собирательского подхода, вопросов расшифровки и редактирования фонограмм. Но, как мы видели, запись эпических народных мелодий и текстов имеет свою специфику, связанную с природой данного жанра фольклора. Помимо отмеченной выше особой роли поэтического слова специфика выражается в импровизационной, текучей форме многих разновидностей эпоса. В силу этого особенно важно иметь образцы напевов с текстами, записанными целиком, от начала и до конца исполняемого напева¹⁸.

¹⁷ Например, в квадратные скобки заключаются не прозвучавшие в пении слоги стиха, в круглые — слоги, «лишние» в стихе и притом приходящиеся на конец строки, курсивом — лишние в начале строки; путем подчеркивания выделяются восклицания.

¹⁸ В данной статье мы не стремились осветить проблемы текстологии эпических напевов во всей их полноте. Так, в ней не затронуты вопросы редактирования фольклорных записей, сделанных разными собирателями в раз-

В заключение необходимо подчеркнуть, что при работе с эпическими напевами разных народов общие исходные принципы нотирования должны сочетаться с самым внимательным учетом структурных особенностей, свойственных музыке разных народов и регионов ¹⁹.

ное время. Этой проблематике посвящено исследование Е. В. Гиппиуса «Сборники русских народных песен М. А. Балакирева» (в кн.: М. Б а л а к и р е в. Русские народные песни. М., 1957, стр. 229—282), где, в частности, ставится вопрос об изучении исполнительской, традиционной народной и собирательской редакции данного песенного текста.

¹⁹ В этом отношении ценный методический опыт содержат, например, исследования В. М. Беляева, посвященные музыкальному фольклору восточнославянских, кавказских, среднеазиатских народов. См., в частности: В. Б е л я е в. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971.

К ВОПРОСУ О ТИПАХ ИЗДАНИЯ ЭПОСА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В. М. СИДЕЛЬНИКОВ

Существующие издания эпоса народов СССР на русском языке по своему назначению и характеру подразделяются на художественно-популярные и научные (часто — научно-популярные).

На всесоюзном совещании, посвященном проблемам издания и изучения эпоса, В. М. Жирмунский отмечал, что «для большинства национальных республик дело публикации эпоса началось с популярных адаптированных изданий»¹. Имеются в виду поэтические переводы памятников эпоса, предназначенные для широкого круга читателей. Благодаря труду большого отряда поэтов-переводчиков всесоюзный читатель познакомился со многими выдающимися эпическими памятниками.

В 1939 г. был издан армянский народный эпос «Давид Сасунский»². В то же время появились переводы и некоторых других произведений³.

В послевоенный период выходят в свет художественные переводы осетинского нартского эпоса⁴, узбекского эпоса «Алпамыш»⁵, каракалпакского эпоса «Сорок девушек»⁶, кабардинского эпоса о

¹ «Вопросы изучения эпоса народов СССР». М., 1959, стр. 62.

² «Давид Сасунский». Пер. с армянского В. Брюсова и М. Лозинского. Предисловие В. Кирпотина. М., 1939; «Давид Сасунский. Армянский народный эпос». Пер. В. В. Державина, А. С. Кочеткова, К. А. Липсекерова, С. В. Шервинского. Под редакцией и с предисловием акад. И. А. Орбели. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1939 (изд. 2 — 1958).

³ См., например: «Кобланды батыр. Казахский народный богатырский эпос». Пер. с казахского М. Тарловского. Алма-Ата, 1937; «Антология азербайджанской поэзии». Под редакцией В. А. Луговского и Самеда Вургуня. М., 1939 (сюда вошли переводы народных поэм «Кер-оглы», «Ашуг Гариб»); «Манас» (глава). Пер. Л. Пенъковского. М., 1939 (серия «Огонька») и др.

⁴ См., в частности: «Нартские сказания. Осетинский народный эпос». Пер. В. Дынкин, под редакцией Н. Тихонова, В. Казина, С. Бритаева. Предисловие С. Битиева. М., 1949.

⁵ «Алпамыш. Узбекский народный эпос. По варианту Фазила Юлдашева». Пер. Л. Пенъковского. М., 1949 (новое изд., под редакцией, с предисловием и примечаниями В. Жирмунского.— М., 1953).

⁶ «Сорок девушек. Каракалпакская народная поэма». Записана со слов сказителя Курбанбая Тажибаева. В переложении А. Тарковского. М., 1951 (изд. 2 — 1956).

нартах⁷, отрывков из грандиозного киргизского эпоса «Манас»⁸, абхазских нартских сказаний⁹, бурятского эпоса «Гэсэр»¹⁰ и др.

В своей лучшей части эти переводы характеризуются несомненными художественными достоинствами и бережной передачей поэтического богатства и своеобразия памятников народного творчества. Но переводы далеко не равноценны. Нередко сказывается нивелировка художественных особенностей, — в частности, в тех случаях, когда недостаточно учитывается сложная структура стиха в оригинале и изложение втискивается, например, в стандартный рифмованный стих чуждой для него системы¹¹. В ряде случаев практиковалось недопустимо вольное обращение с текстом, «исправление» и «осовременивание» его. Неверно передавалась бытовая обстановка, искажались имена и т. д.

Художественный перевод эпоса требует не только поэтического дара, но и серьезной специальной подготовки, знакомства с языком, культурой, историей и бытом народа. Обязанности переводчика прекрасно определил Г. В. Плеханов в своей рецензии на русский перевод книги Г. Лансона «История французской литературы XIX века». Плеханов писал: «...помните, что вы должны знать, во-первых, тот язык, с которого переводите, во-вторых, тот, на который делается ваш перевод, в-третьих, тот предмет, о котором идет речь в переводимом вами сочинении»¹².

Переводы некоторых памятников издавались не раз. Но возьмем такие народы, как башкиры, тувинцы, хакасы, коми, многие народы Крайнего Севера. У них также имеются образцы эпического творчества, однако всеосознующему читателю они еще неизвестны. Например, у тувинцев есть такие произведения эпического жанра, как «Хангавай», «Мёге Шагаан-Тоолай» и др.¹³; у алтайцев — «Алып-Манап», «Ак-Тойчи», «Ескюс-Уул», «Алтай-Буучай»¹⁴, у башкир — «Алпамыш и Барсым-Хылыу», «Жик-Мэргэн», «Кусяк бий»¹⁵

⁷ «Нарты. Кабардинский эпос». Пер. В. Звягинцевой. М., 1951 (изд. 2 — 1957).

⁸ «Манас. Эпизоды из киргизского народного эпоса». Пер. С. Липкина и Л. Пеньковского. М., 1960.

⁹ «Приключения нарта Сасырквы и его девяти братьев. Абхазский народный эпос». Вступ. статья Ш. Д. Инал-Ипа. Пер. Г. Гулиа (проза) и С. Липкина (стихи). М., 1962.

¹⁰ «Гэсэр. Бурятский героический эпос». Сводный текст Л. Балдано. Подстрочный перевод и предисловие А. Уланова. Пер. с бурятского С. Липкина. М., 1968.

¹¹ «Пристилая к чтению самих текстов, читатель с удивлением видит перед собой правильные пятистопные ямбы (размер шиллеровских драм), притом в рифму», — писал В. Я. Пропп об одном из переводов нартского эпоса (В. Я. Пропп. Рец. на кн. «Нарты. Эпос осетинского народа. М., Изд-во АН СССР, 1957; «Русский фольклор», т. III. М., 1958, стр. 396).

¹² Г. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 835.

¹³ Л. Гребнев. Тувинский героический эпос. Опыт историко-этнографического анализа. М., 1960.

¹⁴ С. Суразаков. Героическое сказание о богатыре Алтай-Буучае. Горно-Алтайск, 1961.

¹⁵ А. Киреев. Эпические памятники башкирского народа. М., 1963.

и т. д. Правда, некоторые из них издавались на местах, в республиках, в русских переводах, но очень ограниченными тиражами. причем переводы были не всегда удачными. Эти и многие другие образцы эпического творчества разных народов еще ждут своих переводчиков.

К выбору и подготовке текста, а в необходимых случаях — и подстрочного перевода важно привлекать специалистов.

Особенно надо коснуться сводов, составляемых на основе фольклорных записей. К их оценке необходимо подойти исторически. Общеизвестно, что в истории национальной художественной культуры огромную роль сыграли карело-финская «Калевала» Элиаса Леннрота (переведенная на русский язык Л. П. Вельским) и эстонский эпос «Калевипоэг» Фр. Крейцвальда (перевод Вл. Державина и А. Кочеткова). Руны «Калевалы» и сказания о Калевипоэге широко бытовали в народе. Леннрот и Крейцвальд записали их, собрали воедино, используя лучшие фрагменты и варианты, дополняя их за счет других, вводя необходимые связующие строки, добавляя и исключая отдельные слова и т. д.

Элиас Леннрот и Фридрих Крейцвальд авторами «Калевалы» и «Калевипоэга» считали народ, а себя, по меткому выражению Крейцвальда, лишь рудокопами, которые спустились в шахту и вынесли на свет скрытые сокровища ¹⁶. И «если во всем этом и есть какая-нибудь моя заслуга, — говорит Крейцвальд в своем письме к А. А. Шифнеру 16 октября 1859 г., — то она заключается лишь в одном: я не падал сил, чтобы тщательно исследовать доступные мне источники и использовать каждую ценную частицу для моего здания» ¹⁷.

На коллективное создание рун «Калевалы» указывал А. М. Горький. «Мощь коллективного народного творчества ярче доказывается тем, что на протяжении сотен веков индивидуальное творчество не создало ничего равного «Илиаде» или «Калевале» ¹⁸.

Книги Леннрота и Крейцвальда открыли поэтическое и идейное богатство народного эпического творчества, способствовали популяризации и укреплению его идеалов в литературе ¹⁹.

Широкий общественный резонанс получил и «Лачплесис», выпущенный в 1888 г. латышским писателем А. Пумпуром. Происхождение этой книги другого рода, «Лачплесис» в целом написан самим поэтом. Но автор использует народные образы, опирается

¹⁶ См. Ф. Р. Крейцвальд. Избранные письма. Таллин, 1953, стр. 13.

¹⁷ Там же, стр. 94—96.

¹⁸ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 24. М., 1953, стр. 27.

¹⁹ В конце 1970 г. в переводе на русский язык в Петрозаводске вышла новая композиция «Калевалы», осуществленная в свое время акад. О. В. Куусиненом на основе текста Леннрота (автор, в частности, стремился с помощью соответствующих перемещений представить в более верном свете историческое соотношение и последовательность рун). Эта работа выдающегося знатока и исследователя народного эпоса заслуживает специального анализа (см. нашу рецензию в журн. «Север», 1971, № 4, стр. 111—114).

на фольклорные традиции и мотивы, а «остальное», — как говорит латышский фольклорист Я. Я. Рудзитис, — взято из хроник, творчески заимствовано из различных литературных источников или создано самим Пумпуром. Из жанров устно-поэтического художественного творчества в «Лачплесисе» больше всего использованы прозаические произведения повествовательного фольклора — сказки и предания»²⁰.

Пумпур создал стихотворный текст «Лачплесиса» по типу карело-финской «Калевалы» точно так же, как и американский поэт Генри Уодсворт Лонгфелло (1807—1882) — свою «Песнь о Гайавате»²¹.

По своему идейному звучанию, по содержанию произведение Пумпура оказалось близким народу и имело огромное значение в годы антикрепостнического национального движения. Автор «Лачплесиса» горячо «ополчался против распространяемого немецкими крепостниками утверждения, будто бы латышский народ не полноценен, не способен к активной творческой жизни»²². Писатель обратился к истории, «стремясь доказать, что у латышского народа было величественное прошлое, что он развивал свою культуру задолго до нашествия иноземных захватчиков»²³.

В народной памяти сохранились отдельные эпические сказания, песни и сказки. «Но из-за раздробленности латышских племен, которые были поработаны, — так и не успев достигнуть политического объединения, — как правильно замечает проф. Ю. Б. Виппер, — этим зачаткам эпической поэзии не суждено было развиваться и в результате циклизации слиться в единое целое, в единый национальный эпос»²⁴. Эту задачу и решил выполнить Пумпур, создав свою поэму «Лачплесис». Появление ее было вызвано и другими историческими событиями. Вот что пишет по этому поводу Я. Я. Рудзитис. «В третьей четверти прошлого столетия, — говорит он, — первые прогрессивные латышские литераторы выдвинули проблему латышского народного эпоса. Поиски народного эпоса по времени совпа-

²⁰ «Вопросы изучения эпоса народов СССР». М., 1959, стр. 52—53. Раскрытию народных истоков эпоса Пумпура посвящена обстоятельная статья Я. Рудзитиса к латышскому изданию «Лачплесиса» (A. P u m p u r s. Lačplēsis. Rīga, 1961, lpp. 5—69) и комментарий (lpp. 231—307).

²¹ Генри Л о н г ф е л л о. Избранное. М., 1958 («Песнь о Гайавате» в переводе И. Бунина). На то, что Лонгфелло писал свою «Песнь о Гайавате» под влиянием «Калевалы», указывали в свое время немецкий ученый Кнорц, американский критик Йохельсон и др. Советский литературовед М. Ударцева суммировала все ранее сказанное по этому вопросу, тщательно изучила факты и также пришла к выводу, что Г. Лонгфелло в ритмический размер и поэтическую композицию «Калевалы» облек народные индейские сказания и легенды о богатыре Гайавате («На рубеже», 1947, № 10, стр. 65. Там же есть статья по этому вопросу Л. Ронгомена, см. также статью М. Ударцевой в «Уч. зап. Петрозаводского пед. ин-та», вып. VI, 1959).

²² См. послесловие Ю. Виппера к кн.: А. П у м п у р. Лачплесис. М., 1950, стр. 169.

²³ Там же, стр. 169.

²⁴ Там же.

дают с консолидацией латышской народности в нацию и идейно связаны с этим процессом. В рассматриваемый период появилась надобность в большом эпическом произведении, в котором отразилось бы героическое прошлое латышского народа и которое перекликалось бы с прогрессивными стремлениями и требованиями своего времени... Поиски материала для эпоса показали, что у латышей нет героических эпических песен. Пришлось остановиться на мысли, что народный эпос можно создать путем соединения и переложения на стихотворный язык прозаических народных преданий»²⁵. И такие попытки появились в 60-х — начале 70-х годов прошлого столетия. Но первое и особое место среди этих эпических поэм занял «Лачплесис» Пумпура. Поэма Андрея Пумпура «Лачплесис» по существу выполняет функцию народного эпоса.

Сводные тексты эпоса появлялись и в советское время. Немалое значение имел свод армянского эпоса «Давид Сасунский», подготовленный при участии лучших знатоков армянского народного творчества и выпущенный к празднованию тысячелетнего юбилея этого эпоса. В послевоенные годы выпущены своды осетинского и кабардинского эпоса о нартах, недавно опубликован сводный текст бурятского «Гэсэра».

Думается, однако, что на современном этапе даже при подготовке художественного перевода не следует прибегать к составлению сводных текстов; важно сохранять содержание и форму конкретного варианта, избранного для перевода (что касается научных изданий, то в них сводные тексты совершенно недопустимы).

Как бы ни был прекрасен художественный перевод эпического памятника, однако он не обладает силой научного документа, необходимого исследователю. И естественно, что наряду с художественно-популярными изданиями эпоса осуществлялась и ведется сейчас работа по подготовке научных, документальных публикаций эпоса народов СССР на русском языке. В этой области у нашей фольклористики богатые традиции, накоплен и новый ценный опыт. Остановимся на нескольких изданиях последних десятилетий, чтобы определить, каков их «средний» уровень, в чем состоят достоинства и какие еще имеются нерешенные задачи.

Известный якутский фольклорист Г. У. Эргис выпустил в 1947 г. богатырский эпос своего народа «Нюргун боотур стремительный»²⁶. Запись этого олонхо — одна из самых ранних; в то же время она принадлежит к числу наиболее ярких и содержательных: «...высокой идейности соответствует... художественная сила, сложность и драматичность развития сюжета, эпическая монументальность стиля, фантастика и гиперболизм, возникшие на внутренне глубоко реалистической основе» (стр. 368). К этой оценке

²⁵ Из выступления Я. Я. Рудзитиса на Всесоюзном совещании, посвященном вопросам изучения и публикации эпоса народов СССР (М., 1958) — «Вопросы изучения эпоса народов СССР». М., 1959, стр. 51—52.

²⁶ «Нюргун боотур стремительный». Вступительная статья и перевод Г. У. Эргиса. Якутск, 1947. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

данного олонхо присоединяется и И. В. Пухов в своей обстоятельной монографии о якутском эпосе ²⁷.

Фольклористами записано 12 вариантов олонхо о Нюргуне (Нюргун-богатырь — защитник и освободитель своего народа). Эргис предпочел вариант сказителя К. Оросина, хотя он «по своей поэтической фактуре оказался неодинаковым от начала до конца». Текст дан на двух языках: слева — якутский подлинник, справа — перевод на русский язык. Весь текст составитель разбил на 16 глав, а внутри глав — на смысловые абзацы. Разбивка эта условна и «нуждается, — как замечает Эргис, — в основательной проверке» ²⁸. Строго говоря, разбивка на главы — это уже вмешательство в текст. Однако в данном случае она оправдана теми поэтическими приемами, которые встречаются при передаче олонхо сказителями. Вот что говорит по этому поводу Эргис: «Обычно якуты в олонхо различают описание страны — сирэ-дойдута, завязку олонхо — охсуһуу торуотэ (буквально: причину битвы), первую битву — мангнайгы охсуһуута, вторую битву — иккис охсуһуута ит.д. После каждой части олонхосут обычно делает краткую передышку. Вот этому-то народному делению олонхо на части и должна соответствовать наша разбивка текста на главы. Абзацы текста соответствуют отдельным смысловым фрагментам» ²⁹. Каждый абзац перевода на русский язык внешне соответствует подлиннику. Поэтому перевод помещается параллельно с оригиналом.

Перевод не дословный, а смысловой. Эргис старался «обеспечить максимальную близость к тексту оригинала, его стилю и композиции в целом и в каждом фрагменте; исчерпать словесный и образно-художественный материал, сохраняя при этом в отдельных случаях и синтаксические особенности оригинала; добиться наибольшей точности в передаче идеологических моментов, системы мировоззрения и взглядов, пронизывающих олонхо» ³⁰.

Книга открывается вступительной статьей «Богатырский эпос якутов олонхо» (стр. 5—60). В приложении приводятся схемы сюжетов других вариантов данного эпического произведения. В «Комментариях» помещены: биографические сведения об олонхосуте К. Г. Оросине, справка о варианте данного эпоса в издании Э. К. Пекарского; указатель собственных имен и названий; образцы мелодий песен олонхо в записи композитора М. И. Жиркова и примечания, где поясняются не только отдельные якутские слова и выражения, но и некоторые моменты повествования.

Книга имеет резюме на английском языке. Художественное оформление (обложка, форзац, заставки и концовки) выполнено на основе народного орнамента.

²⁷ И. В. Пухов. Якутский героический эпос олонхо. М., Изд-во АН СССР, 1962.

²⁸ «Нюргун боотур стремительный», стр. 169.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, стр. 370—371.

Издание богатырского эпоса якутов «Нюргун боотур стреми-тельный» является удачной попыткой научной публикации эпоса. В нем почти весь материал отвечает необходимым требованиям, пожалуй, за исключением вводной статьи. В ней автор касается ряда общих проблем якутского эпоса, говорит о бытовании олонхо и его исполнении, перечисляет темы олонхо, излагает некоторые сюжеты, делится интересными наблюдениями над языком эпоса и его стилем, приводит сведения из истории собирания и изучения олонхо и т. д. Все это ценно и уместно, но об издаваемом варианте сказано очень мало и не в статье, а в особой справке «О настоящем издании» (стр. 367—371). А в научном издании вступительная статья обязана давать «краткую и точную характеристику исторического и идейно-художественного значения данного эпоса, раскрыть особенности его поэтики, языкового строя и т. д.»³¹. «Схемы вариантов сюжета олонхо о Нюргуне» должны были следовать за основным вариантом, а не после другого справочного материала. За схемами — «Образцы нотной записи песен олонхо», а затем — весь остальной справочный материал. Это придало бы изданию большую композиционную стройность.

В 1950 г. вышли «Карельские эпические песни» В. Я. Евсеева³².

Предисловие рассказывает об идейно-тематическом богатстве эпических песен, об их образной системе, поэтике, языке.

Двуязычный текст размещен в два столбца на одной странице. Все руны (исторические, балладного характера, шуточные, лиро-эпические и др.) сгруппированы по районам бытования и по сказителям. Составитель объясняет, что он исходил при этом не только из языковых различий, но также из того, что существуют разные версии одних и тех же рун в северной и южной Карелии. При отборе рун учитывались художественная полноценность текста и «пропорциональный охват всех районов бытования рун» (стр. 19). Всего в антологии 225 рун, заключающих в себе 80 сюжетов. Оригинал песен дается на соответствующих диалектах. Перевод является литературно-прозаическим. «Переводчики, — как пишет составитель, — стремились к максимальной точности, но вместе с тем перевод смысловой, а не буквальный. Так, в переводах лишь местами отражены особенности карельского синтаксиса. Язык карельского эпоса изобилует случаями несогласованности в грамматических категориях числа, времени, совершенного и несовершенного видов глаголов и другими подобными же особенностями стиля. В таких случаях перевод не отражает синтаксической картины языка карельского эпоса, так как подобная несогласованность в русском переводе ничем не оправдывается. В переводе допускаются

³¹ «Об основных принципах собирания и научной публикации эпоса народов СССР. Тезисы (Ин-т мировой литературы)». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 7.

³² «Карельские эпические песни». Предисловие, подготовка текстов и комментарий В. Я. Евсеева. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

и смысловые отклонения... Там, где отдельные мотивы карельского текста в силу фрагментарности песни недостаточно органически связываются, применен принцип расшифровывающего перевода. Таким образом, для достижения художественно-прозаического перевода иногда приходилось отступать от оригинала, но так, что эти отступления коснулись только формы выражения, но не смысла художественных образов» (стр. 21—22).

Заглавия к текстам рун и названия сюжетов даны, в основном составителем.

На наш взгляд, в антологию вряд ли следовало помещать руны лиро-эпического характера и руны современной тематики. Все издание целесообразнее было посвятить традиционным эпическим песням, тематически близким к сюжетам «Калевалы». Распределение эпического материала по сказителям затрудняет изучение вариативности того или иного сюжета. Тексты следовало бы систематизировать по сюжетам, сгруппировав вокруг лучшего варианта все его версии и варианты. За текстами необходимо было бы поместить напевы рун.

В комментариях к тому даются сведения о месте и времени записи и делаются ссылки на параллели к публикуемым рунам в леппиротовской «Калевале», указываются варианты и по другим изданиям, есть ссылки на архивные фольклорные хранилища. В разделе примечаний о каждом певце сообщаются биографические сведения.

Кроме того, в книге помещены: «Список сокращений» использованных печатных и рукописных источников, алфавитный «Указатель сказителей», «Указатель песенных сюжетов» и мотивов и «Указатель собственных имен и географических названий».

В Улан-Удэ во многом удачно издан бурятский героический эпос «Абай Гэсэр»³³, записанный бурятским писателем И. Н. Мадасоном от Пеохона Петрова. Текст в два столбца на одной странице. Повествование расчленено на главы, но дается сквозная нумерация стихов. Русский перевод улигера смысловой, с учетом особенностей синтаксиса.

Во вступительной статье говорится об особенностях и значении публикуемого эпического текста, дается его идейно-художественная характеристика, отмечаются стиливое своеобразие и языковые особенности улигера и т. д. Остается сожалеть, что все это изложено слишком кратко.

В приложении даны биографические сведения о сказителе, перечислен его репертуар. Прилагается список персонажей, словарь географических названий. В комментариях, относящихся только к переводу, поясняются отдельные бурятские слова и поэтические выражения.

³³ «Абай Гэсэр». Вступительная статья, подготовка текста, перевод и комментарии А. И. Уланова. Улан-Удэ, 1960.

Из других двуязычных изданий эпоса можно отметить «Камбар-батыр» (1959) и «Алпамыс-батыр» (1961), вышедшие в Алма-Ате под редакцией М. О. Ауэзова и Н. С. Смирновой. Примечательными в них являются специальные текстологические разделы (разночтения по другим вариантам) и музыковедческая характеристика напевов. Особенность этих изданий еще и в том, что оригинал и перевод даются не параллельно, а раздельно. Впрочем, такой порядок принят и в некоторых других книгах — например, в хорошо документированном сборнике собственных записей З. Н. Куприяновой «Эпические песни ненцев» (М., 1965), также содержащем нотные записи и статью, посвященную их рассмотрению.

Анализ названных книг дает основание заключить, что в научной публикации эпоса народов СССР на русском языке имеются определенные положительные тенденции. Это проявляется прежде всего в стремлении верно раскрыть содержание народных памятников. Этому служит и научный аппарат.

Но есть и существенные недостатки. Переводы эпических произведений нередко грешат буквализмом, не поднимаются выше подстрочника. Художественное восприятие затрудняется. Более тщательное изучение образцового переводческого опыта таких ученых, как Б. Я. Владимирцов или В. В. Бартольд могло бы многому научить авторов современных научных переводов.

Нельзя считать окончательно сложившимся и тип вступительной статьи научного издания. Порою эти статьи не дают развернутую характеристику памятников. Наиболее уязвимыми являются разделы о поэтике, мало конкретных сравнений разбираемых произведений данного народа с родственными произведениями других народов.

Хотелось бы отметить, что целесообразно более часто практиковать издания-исследования — как, например, вышедшие недавно книги, посвященные грузинскому³⁴ и восточнороманскому эпосу³⁵. Остановимся на книге М. Я. Чиковани о грузинском эпосе.

Исследование, открывающее книгу Чиковани, начинается историографической главой, в которой дается обзор всех существующих записей сказания об Амირани и краткая история изучения этого эпического памятника. Здесь приведен не только богатейший материал, но и даны полезные критические замечания, важные дополнения и пояснения автора. Таким образом, глава содержит подробное научное рецензирование всех предшествующих работ об Амīрани.

Вторая глава посвящена генезису сказания об Амīрани. В ней подробно рассматриваются этническая среда и общественный строй,

³⁴ М. Я. Ч и к о в а н и. Народный грузинский эпос о прикованном Амīрани. М., «Наука», 1966.

³⁵ В. М. Г а ц а к. Восточнороманский героический эпос. М., «Наука», 1967.

с которыми связано возникновение эпоса об Амирани; рассказывается о памятниках материальной культуры, в которых нашли отражение «древнейшие ступени» сказания об Амирани (ритуальный сюжет охоты на триалетском серебряном кубке, на бронзовом поясе из Самнавро-Мцхета, на памятниках мегалитической культуры и др.); подчеркивается огромное значение данного эпоса в культуре грузинского народа; раскрывается идейное содержание «Амираниани». При этом тщательно учитываются различные версии сказаний об Амирани. Далее Чиковани показывает связь эпоса «Амирани» с общественными взглядами, верованиями, мифологией и традициями предков грузин. В специальных главах рассматривается соотношение между Амирани и Прометеем и эпические «двойники» Амирани.

Следующие главы посвящены анализу содержания эпоса, характеристике основных персонажей, раскрытию сюжетных мотивов, топонимике «Амираниани», композиционной структуре, поэтическим особенностям эпоса, его стилю, ритмике, словарному богатству и т. д. Интересна восьмая глава, где рассказывается о влиянии эпоса на древнюю грузинскую литературу.

Последняя глава рассматривает параллели к «Амираниани» в кавказском фольклоре.

Таким образом, перед нами серьезная работа, написанная не только на богатейшем фольклорном материале, но и на исторических и археологических фактах и сведениях. Они помогают автору при решении очень важных проблем: как и когда оформился героический эпос об Амирани, каковы его исторические корни. Кроме того, исторические и археологические материалы помогли Чиковани осветить вопрос о связи эпоса с древней мифологией. Развитие эпоса «Амираниани» рассматривается на фоне общего фольклорного процесса и в связи с жизнью и бытом грузинского народа. В этом большая ценность исследования. Во второй части книги помещены тексты сказаний об Амирани. К ним даются необходимые примечания и разъяснения.

Возвращаясь к вопросу о составе научного издания, мы хотели бы отметить, что в опубликованных книгах научный аппарат содержит ценные разделы. Но все же он еще не всегда всесторонен (часто отсутствуют нотные записи и особенно их характеристика, очень скупо говорится о тех вариантах и произведениях, которые не вошли в книгу, и т. д.). В целом существует настоятельная необходимость значительно увеличить научный аппарат во всех его компонентах. Устранение указанных недостатков и совершенствование типа научного издания эпоса — важная и неотложная задача.

НОВЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ИЗДАНИЯ ЭПОСА НАРОДОВ СССР

Н. Е. НИКИПОРЕЦ

В последние годы в Западной Европе и Америке вышел ряд новых изданий эпоса народов СССР, в чем надо видеть проявление растущего интереса к многонациональной культуре Советского Союза.

Остановимся на некоторых из этих изданий, обращая главное внимание на их тип и принципы подготовки.

I

Французское издание армянского эпоса «Давид Сасунский» входит в серию литературных памятников, выпускаемую Международным Советом по философии и гуманитарным наукам при ЮНЕСКО¹.

Издание носит научно-популярный характер и, как говорится в введении, осуществлено с целью «представить образованной публике Запада перевод одного из шедевров армянской литературы» (37)². Подготовлено оно французским ориенталистом Фредериком Фейди, ранее выступавшим в печати по вопросам армянского фольклора. Им написано введение, осуществлен перевод «Давида Сасунского» на французский язык и составлены комментарии к тексту.

Примечательно, что в качестве «Предисловия», открывающего том, дана обширная статья о «Давиде Сасунском» за подписью известного советского ученого академика И. А. Орбели (1887—1962). В книге не сообщается, каково происхождение этой статьи. Можно лишь констатировать, что предисловие воспроизводит в сокращенном виде книгу И. А. Орбели «Армянский героический эпос», изданную на русском языке в Ереване в 1956 г. (143 стр.).

Напомним, что книга Орбели состояла из предисловия и четырех глав, каждая из которых имела название. Во французском издании работа Орбели содержит тоже четыре части, обозначен-

¹ «David De Sassoun, épopée en vers. Collection caucase». Gallimard, 1964. В этой же серии вышли: киргизский эпос («Er-Töshtük». Le géant des steppes, Gallimard, 1965); нарский эпос («Le livre de héros», Gallimard, 1965), а также некоторые литературные памятники народов СССР и других стран.
² Здесь и далее в скобках указаны страницы цитируемых книг.

ные римскими цифрами. Причем нигде не сказано, что перед нами текст, представленный в свое время самим автором или авторизованный им.

Начало и конец предисловия полностью или почти полностью повторяют соответствующие страницы указанной монографии. Другие части книги представлены по-разному. Из первой главы, «Содержание и образы эпоса», содержащей пятьдесят страниц, во французском переводе сохранены лишь две первые страницы. Остальной материал главы, в которой подробно, с цитированием текста эпоса рассказывается о содержании «Давида Сасунского», раскрываются мужские и женские образы сказания, отсутствует.

Вторая часть предисловия к французскому изданию воспроизводит с купюрами вторую главу книги Орбели — «Историческое ядро и сложение эпоса». Уже в первом абзаце французского текста, который идентичен русскому, отсутствует дата, указывающая время жизни (X в.) историка Фомы Арируни, описавшего современные ему события, которые близко напоминают события эпоса. Понятно, что пропуск этой даты лишает читателя немало важного хронологического ориентира.

Между первым и вторым абзацами французского текста предисловия опущено девять страниц из русской книги (61—70). В этой части Орбели приводит исторические сведения о событиях и правителях Армении, сопоставляет исторические факты с событиями, изображенными в эпосе, а также обосновывает свою критику прямолинейного исторического толкования «Давида Сасунского».

При сличении предисловия с монографией обнаруживается и много других купюр. Пропущены, например, три страницы, в которых объясняется, почему Халиф постоянно называется в эпосе «идолопоклонником». Опущена этимология имени чуждавшего властителя Пап-Френка (71—74). Отсутствуют страницы, указывающие на возможность сопоставления «Давида Сасунского» с византийской эпической поэмой «Сказание о Дигенисе Акрите», которая, по мнению Орбели, «является близкой параллелью к сказанию о Давиде Сасунском» (75—78).

Третья часть предисловия начинается примерно с середины третьей главы «Народность эпоса» книги Орбели. Сюда не включено семь страниц, где доказывается, что «Давид Сасунский» — творение народа. Здесь же подвергается критике теория феодального происхождения армянского эпоса. В дальнейшем тексте обнаруживаются пропуски кавычек, слов и даже предложений, которые искажают или деакцентируют теоретические положения автора. Так, например, слово «добыча» в русском тексте взято в кавычки, так как под этим словом подразумевается плененный Давидом его враг Мсра-Мелик, которого Давид ведет в Сасун. Подчеркивая свое всяческое презрение и отвращение к военной добыче, Давид после блестящей победы над врагом отпустил на все четыре стороны побежденные вражеские войска, взяв с собой в Сасун одного Мсра-Мелика. И поэтому справедливо в монографии академика

Орбели говорится: «Эта «добыча» — лишь доказательство постигшего Мсра-Мелика конца». Во французском тексте кавычки опущены; получается, что в лице Мсра-Мелика Давид везет в Сасун настоящую добычу.

Русский абзац «Эпос правдив и тем, как он изображает этих героев, черты которых нам, советским людям, особенно дороги» (106), переведен на французский язык так: «Эпопея правдива также способом, которым она изображает своих героев» (22). Следующие два абзаца монографии изъяты полностью: «Если бы они действительно были бы феодалами, то, вероятно, не прибегли бы к такому способу построения городов — сначала дома для бедных, чтобы бедных не жег летний зной, а потом — крепость. Санасар и Багдасар построили убежище для всех тех, кто с ними пришел заселять страну, потом построили крепость и показали себя не только героями в борьбе с дэвами или винапами, но и героями в своем великом труде» (106); «Вот это сочетание героизма идущего от труда, и героизма, выраженного на поле брани, — это героизм для нас особенно дорого, потому что мы знаем, что только этим героизмом сильны те имена, которые мы с гордостью повторяем, имена тех, кто сегодня держал молот, а завтра разит врага мечом, сегодня был привязан к наковальне не цепью, а любовью к труду, а завтра парит в облаках, чтобы сразить того, кто подойдет к нашим рубежам» (107).

Приведенные примеры показывают, что во французском тексте не отражены многие существенные моменты того толкования «Давида Сасунского», которое дано ему академиком Орбели.

В своем введении Фредерик Фейди характеризует древнюю армянскую культуру и определяет место «Давида Сасунского» в ней. Он сообщает ряд сведений историографического характера (начало публикаций, число вариантов и т. д.), говорит об исполнении эпоса и его особенностях. Французский автор обнаруживает достаточную осведомленность в вопросах изучения и издания эпоса в СССР и говорит о большом внимании советских ученых к народному творчеству.

В целом введение носит научный характер, в нем освещаются многие стороны истории армянской культуры. Во введении имеются и спорные моменты, а порой и неверные положения. Рассматривая, например, историю армянской культуры, автор пытается совершенно неоправданно истолковывать появление народной лирической поэзии, как выражение христианской религиозной мистики. Он пишет: «Результатом этого нововведения (распространение христианства. — Н. Н.) было создание на разговорном народном языке лирической поэзии, которая, даже приобретая направление несколько чувственное, на манер персидской поэзии, всегда сохраняет в своей основе христианскую мистику» (стр. 38).

У Фейди мы встречаем весьма спорное понимание национальной культуры. Говоря о «расчленении» армянского народа на

западную и восточную части, Фейди полагает, что это привело к созданию двух противоположных литератур — восточного и западного типа. «Взятие Константинополя турками завершило изоляцию армян от Запада. Однако заново созданное в Венеции к 1715 году аббатом Мекхитхаром религиозное братство позволило лучшим представителям армян вновь образоваться, и в следующем столетии движение достигло Константинополя. Армянская литература со своими поэтами-романтиками становится вновь составной частью, к сожалению, слишком мало известной западной литературе. Второй центр возрождения образовался в русской Армении к 1850 году. С тех пор армянская литература разделилась на две ветви, каждая из которых имела свой литературный язык: армянская западная литература, составная часть литератур Западной Европы, и армянская восточная литература, с более выраженным национальным характером, временами также восприимчивая к влиянию русской литературы» (стр. 38).

Получается, что не национальная специфика, психический склад, духовный мир народа определяют его сущность, а лишь местонахождение и окружение — «ориентация», как в примере Ф. Фейди. Литература одного и того же народа, оказывается, может быть одновременно и западной и восточной. По существу Фейди недооценивает внутренние факторы развития армянской литературы, определяя ее лишь как «западную» или «восточную», и заметно преувеличивает роль влияний.

Говоря о выборе источника, по которому дается перевод, французский исследователь пишет, что довоенное советское издание хорошо представляет эпос и поэтому взято им за основу. Однако точного названия и выходных данных изданий, по которому осуществлен перевод, Фейди не называет, но нетрудно установить, что перевод выполнен по сводному изданию 1939 г.

Французский издатель в ряде случаев дополняет свод, так как считает его неполным. Эти дополнения взяты, как он пишет, либо из сборника вариантов, опубликованного в Ереване в 1939 г., либо из «Этнографического обозрения» Лалаяна³. Дополнения даются в построчных примечаниях.

«Этнографическое обозрение» Лалаяна упоминается только в двух местах (стр. 63, 290). Больше ссылок на указанный сборник вариантов нет.

Значительная часть примечаний представляет объяснения к тексту и принадлежит самому Фейди. Объяснения носят самый

³ По-видимому, речь идет об этнографическом журнале, который издавался на армянском языке с 1895 г. по 1917 г. в Тифлисе («Азгагракан Андес»). Начиная с седьмого номера (1901) — всего их вышло 26, — появляется французское написание названия журнала — «Azgagrakan Handess» — и оглавление дается на французском языке. С этого же номера в журнале печатаются тексты и исследования эпоса «Давид Сасунский». Последний номер, помимо армянского названия, получил также и французское: «Revue ethnographique publiée par la société ethnographique arménienne».

разнообразный характер: они относятся к историческим именам, событиям, специфическим понятиям, оборотам, словам, реалиям и т. д. Нередко разъяснения подкрепляются ссылками на работы различных авторов: русских (Marr et Smirnov. Les vichaps. Leningrad, 1931), английских («Murray's handbook for Travellers in Asia Minor». London, 1895), армянских (Малхосьянц. Пояснительный словарь) и др.

Примечания в целом весьма уместны, так как дают дополнительные сведения по истории и культуре армянского народа и помогают читателю лучше понять содержание эпоса. Например: «Жан-Горлан пошел, чтобы обратиться к Давиду: «Давид, пусть твой дядя умрет за тебя! Скажи: «Все, что доброе, — останься, а все, что злое, — уйди!» (237).

В сноске дано такое пояснение: «*Букв.*: «Законные — останьтесь, незаконные — отделитесь». Halal («законный») и haram («незаконный») — арабские слова, которые проникли в армянский разговорный народный язык посредством окружающей среды мусульман» (237).

Но есть случаи, когда пояснения не точны, либо не верны: «Исмаил-Хатун увидела, что Мгер собирается уезжать. Она сказала своей прислуге: «Бог пусть разрушит ваши дома. Идите же и посмотрите, нет ли старого семилетнего вина. Он собирается возвратиться домой, скорее, скорее...» (183).

Выражение «Бог пусть разрушит ваши дома!», которое в русском издании звучит как простое безобидное и показное ворчанье госпожи Исмаил-Хатун по отношению к своим служанкам («Нет пропасти на вас! Где семилетнее вино?» — 146), во французском издании толкуется злобешне серьезно: «1. Проклятие раздраженной и раздосадованной госпожи в адрес своих слуг, которые не совершили ни малейшего проступка». И дальше явно надуманное дополнение: «2. Речь идет не о хорошем старом вине, которое семь лет выдерживалось в подвалах, а о вине плохо приготовленном и которое держали в течение семи лет, ничего не сделав для того, что обеспечить его хорошее качество. Мы уже видели, что Халиф багдадский напоил прокисшим вином Балтасара, который также совершенно не имел тонкого вкуса» (183).

Встречаются и ненужные пояснения. Так, например, фразу: «если мы скроем от тебя правду, то как мы скроем ее от бога» (223), французский исследователь считает необходимым специально прокомментировать: это «обычная формула для обозначения того, что собираются говорить всю правду».

Число таких примеров легко умножить.

Из двух ссылок на «Этнографическое обозрение» Лалаяна возьмем первую, более краткую — в пояснении к стихам:

Священник Меликсет пришел
И их крестил на тонире (63).

В примечании разъясняется слово «тонир»: «Тониром называют домашнюю печь, иногда обыкновенную. От древнего культа огня она сохранила священный характер, и в уединенных и отделенных от церквей деревнях именно на тонире еще в конце прошлого столетия справлялись некоторые обряды религиозной жизни, как, например, крещение и т. д. (Лалаян. Этногр. обзор., 1897, т. II, 148 стр.)» (63).

Мы уже упоминали, что французский издатель не указал с необходимой точностью, по какому именно изданию сделан перевод. Между тем свод, как известно, вышел в свое время не только на армянском языке, но и в русском переводе. Проведенное нами выборочное сличение текста французского издания с русским, а также комментарии самого Фейди заставляют предполагать, что перевод на французский язык осуществлялся по русскому изданию, но с постоянным сличением сюжета с армянским оригиналом свода, а также со «Сборником вариантов», изданным в Армении в 1939 г. Поэтому в повествовании встречаются отдельные, очень небольшие отрывки (два — четыре стиха), которых нет в русском переводе. Кроме этих маленьких и очень немногочисленных вставок-дополнений весь остальной текст эпоса соответствует русскому своду.

В сцене на мосту, где Давид разоблачает посланных против него Мсра-Меликом заговорщиков, которые просят у Давида пощады и исповедуются перед ним, по сравнению с русским текстом есть два новых стиха. Французский издатель вставляет их, заключая в квадратные скобки¹, и в примечании на этой же странице объясняет происхождение вставки: «Эти два стиха, засвидетельствованные вариантом № 5 первого тома сборника (речь идет о Сборнике вариантов. — *И. Н.*), отсутствуют в нашем издании» (223).

В разбираемом французском издании они имеются. Значит, под словом «наше» Ф. Фейди имеет в виду либо русское, либо армянское издание. Следующее пояснение уже определеннее указывает, что в основу перевода был положен русский текст свода. К трем строчкам текста: «Тогда Псмайл-Хатун позвала своих конюхов и сказала им: «ведите Жеребенка Джалали, чтобы он покрыл моих кобыл». Конюхи привели Жеребенка Джалали к кобылам» — в сноске на этой же странице находим следующее объяснение: «Эти три стиха также перемещены в армянском тексте» (183). Действительно, в русском тексте эти строки даны несколько ниже и объединены с двумя другими.

Из этого примечания ясно, что французский переводчик внимательно следил за всеми разночтениями между русским и армянскими текстами и старался внести соответствующие уточнения.

¹ «[А другой сказал: «Что касается меня, я араб, я был слугою отца Мсра-Мелика]».

Есть и другие примечания, из которых явствует, что перевод не дается по армянскому тексту, но связан с ним. Так, во французском издании читаем:

Давид семь диких быков убил,
Жан взвалил быков на спину и возвратился в город.

В сноске примечание: «В армянском тексте «шесть» (261).

В другом месте к стиху: «Они зарезали сорок епископов в святилище» — в сноске уточняется: «В оригинальном тексте упоминание о епископах отсутствует» (267). «Семь диких быков», «сорок епископов» — это детали, имеющиеся именно в тексте свода.

Отрывки и эпизоды, взятые из «Сборника вариантов», вынесены в примечания к соответствующим страницам. Так, например, в заключительной главе «Женитьба и конец Мгера» после двуступиия:

Был полдень. Чем больше он заставлял коня двигаться
вперед,
Тем больше конь погружался. И это продолжалось
до вечера...

дается сноска:

«Здесь находится, согласно некоторым вариантам, мольба Мгера к богу, чтобы он оградил Мгера от этого мира.

Вот мольба, которую нам предоставил Сборн. вар. I, стр. 50:

О, Господь Бог!
Проклятие моего отца поразило меня:
Оно вытянуло жилы из почек моих,
Никакого наследника не выпало мне на долю
в этом мире,

И нет больше смерти для меня
До времени пришествия Христа на Суд,
О, Господь Бог!
Я тебя молю,
Чтобы ты сделал так,
Чтобы ты бросил меня в пещеру Ван
До тех пор, пока придет Христос на Суд
И сделал бы так, чтобы пригласили мою душу» (394).

Перевод Фредерика Фейди выполнен, как и в русском варианте, белым ритмизованным стихом, который читается легко и свободно. Лексика текста разговорная, текст не «олитературен». «Мы постарались дать установленному тексту точный перевод, — говорит Ф. Фейди, — насколько это только возможно, сохраняя при этом своеобразие народной речи. Образные выражения и метафоры, которые присутствуют во французском переводе, в основном являются точными кальками народных выражений оригинала. В тех случаях, когда было невозможно сделать точную транспозицию текста, армянские метафоры поясняются в сносках.

Основное отличие между французским переводом и оригиналом сводится только к двум моментам:

1. Мы должны были, во избежание неприятного впечатления от частых повторов одного и того же, нетерпимых в письменном тексте, уменьшить по возможности повторы одних и тех же слов.

2. Армянский текст излагается на разных диалектах стилем очень сжатым, иногда лаконичным, и нам необходимо было передать глубину его содержания в соответствии с нормами нашего языка» (50).

Действительно, переводчик выполнил свою задачу, перевод достаточно точный, но усечение текста («уменьшить... повторы»), даже небольшое, несколько ослабило документальность издания, и самое главное — привело к художественным потерям. Так, например, если в русском тексте мы имеем четверостишие:

Мечом-молнией Мгер махал —
Меч ангелов не задевал,
Мечом-молнией Мгер махал —
Сквозь ангелов — меч пролетал (375),

то во французском переводе оно сведено к первому двустишию:

Mehèr frappait de son épée fulgurante;
Ses coups n'atteignaient pas les anges (394).

Как видно даже из единичного примера, это опущение «тягостного» повтора, о котором говорит Фредерик Фейди, привело к обеднению текста, утрате художественной детали («сквозь ангелов — меч пролетал»).

Могут быть отмечены и другие недочеты французского издания. Но в целом оно дает западному читателю во многом верное представление об армянском народном эпосе «Давид Сасунский».

II

Американское издание «Давида Сасунского»⁵ выполнено поэтом и писателем, профессором английской филологии и знатоком армянского эпического наследия Леоном Сурмеляном, проживающим в США. Представляя Леона Сурмеляна читателю, издательство указывает (цитируем аннотацию, помещенную на обложке): «Леон Сурмелян занимает видное место в армянской литературе как поэт, пишущий на своем родном языке и в то же время он мастер американской прозы. Вот почему стали возможными эти замечательные картины прошлого бурного времени с его огненными мужчинами, огненными женщинами, огненными конями и огненными мечами, написанные волнующей прозой».

⁵ «Daredevils of Sassoun». Allan Swallow, Denver, 1964.

Довольно интересна для нас оценка эпоса «Давид Сасунский»: «Вот одно из великих повествований всех времен, которое одним только возбуждением и красотой может легко выдержать сравнение с эпосом Гомера: повествованию тысячелетней давности суждено стать современной классикой».

Издание состоит из введения, текста эпоса и комментариев. В введении автор излагает свое понимание эпоса и говорит о принципах, положенных в основу издания. Указывается, что рукопись обсуждалась в Институте литературы АН Армянской ССР, и выражается признательность советским специалистам «за критическое чтение рукописи и за многие ценные предложения» (15).

Леон Сурмелян обнаруживает несомненную заинтересованность и информированность в вопросах изучения эпоса вообще и в Советском Союзе в частности. Он видит в эпосе «Давид Сасунский» выдающийся художественный памятник, который пользуется широким признанием. «Сказание было переведено на русский язык к 1881 году. Начиная с того времени слава о сасунских воинах постепенно распространилась в России, и сегодня он читается во всех пятнадцати республиках Советского Союза. А русские, украинцы, белорусы, грузины, азербайджанские турки, узбеки, казахи и другие могут читать эпос на своих языках. В Армянской ССР каждый знает «Давида Сасунского», он является национальным героем. Недавно переводы эпоса были сделаны на китайский и французский языки» (9).

Происхождение эпоса Сурмелян связывает с бурной историей народа в далеком прошлом. Так, ссылаясь на первого собирателя и исследователя армянского фольклора священника Гарегина Сырвандзтяна, он пишет: «Жизнь Давида и его подвиги принадлежат средним векам...» (8). Впрочем, в дальнейшем Сурмелян характеризует содержание эпоса не во всей его полноте; при этом явно «размывается» историческая определенность идеалов эпоса: «Все сказание есть летопись храбрости, домашней добродетели, благочестия и простых чистосердечных отношений Давида с его любимой женщиной, а также с его врагами» (8—9).

В введении Леон Сурмелян останавливается на существующих изданиях армянского народного эпоса и говорит о своей работе над текстом. Американский профессор высоко оценивает заслуги советских ученых в собирании и публикации «Давида Сасунского», особенно выделяя трехтомник текстов, выпущенный в 1936—1951 гг. «Если Гарегин Сырвандзтян спас армянский эпос от забвения, то шестьдесят лет спустя доктор Манук Абегиан из Армянской Академии наук совместно со своими сотрудниками оказал почти столь же ценную услугу. Они собрали почти все эти варианты и опубликовали в трех научных томах в государственном издательстве в Ереване в 1936, 1944, 1951 гг. под общим заглавием «Храбрые Сасунцы» («Сасна Дзурер»). В этих трех томах (третий том является второй частью второго тома), изданных доктором Абе-

гяном совместно с профессором Карпетом Мелик-Оганджяном, насчитывается более 2500 страниц текста» (12).

Говорит Сурмелян и о своде «Давида Сасунского», вобравшем в себя, по его признанию, «большинство важных эпизодов» и предназначенном «для популярного чтения» (13). Он признает, что составители свода «хотели популяризировать это героическое сказание и достигли своей цели» (13). «Сводный текст для популярного чтения был в своем роде первой и в сущности несколько экспериментальной попыткой» (13), — заключает американский автор. Вполне оправданным он находит, например, стремление сделать общепонятным тексты, изложенные на диалектах.

В то же время Сурмелян высказывает критические суждения в адрес свода. В «Давиде Сасунском» «отсутствуют некоторые чрезвычайно важные эпизоды. Раздел, повествующий о Мгере Младшем, например, четвертый цикл или ветвь является фрагментарным и неадекватным. Он не делает чести оригинальным текстам и по объему мог бы быть вдвое больше. Некоторые тонкие тематические обертоны просмотрены. Религиозный мотив заглушен. Много грубых, неловких переходов. Имеются определенные отклонения от оригинального текста, которые, на мой взгляд, представляют сомнительную ценность. Не приняты во внимание значимые элементы повествования. Наблюдается общее принижение поэтического тона и содержания эпоса по сравнению с оригинальными текстами, собранными в трех томах, о которых я упоминал» (14).

Однако суждения Сурмеляна субъективны и непоследовательны. Казалось бы, автор отстаивает преимущество исчерпывающих, документально достоверных изданий эпоса. (Заметим кстати, что эти преимущества вполне ясны и советским эпосоведам. Выпуск — помимо свода — трех томов записей «Давида Сасунского» показывает, что работа по изданию армянского эпоса вовсе не ограничивалась подготовкой свода.) Однако, критикуя свод, Леон Сурмелян противопоставляет ему — в качестве наиболее актуального и даже единственно необходимого (!) — такой принцип работы над текстом, который одновременно резко противостоит документальным изданиям. В введении читаем: «...я верю, что наступило время «исторической» школе уступить место школе художественной. Теперь, когда лингвистические и критические основания выяснены (хотя некоторые проблемы еще остаются), поэты должны взять верх. Обобщающее видение поэта может организовать этот огромный материал в более ясное целое. Выбор и расположение эпизодов, если употребить термин Аристотеля, являются «душой» этой трагедии. И сюжет и язык так тесно связаны между собой, что в каждом из них действует та же чувствительность и то же видение» (13).

К характеристике работы Леона Сурмеляна над текстом мы еще вернемся. А пока необходимо отметить, что выдвигаемый им принцип вытекает из определенного толкования эпоса, на наш

взгляд, более чем спорного. Сурмелян пишет: «Литературные достоинства Сасунской саги превосходят ее значение как исторического или лингвистического документа. Сегодня нужно исследовать поэтику эпоса — как он сделан, как он собран воедино, исследовать расположение частей, искусство создания характеров, диалог, стиль, опознавание и порядок сцен, пропорцию сценического и повествовательного, драматическую непосредственность, точку зрения эпоса или залоговую структуру и т. д.» (13—14).

Нельзя не согласиться с такой очевидностью, как необходимость изучения поэтики эпоса. Но важно учитывать, что анализ поэтики вне связи с историческим и идейным содержанием эпоса не способен раскрыть «Давида Сасунского» во всей полноте. Подход, намечаемый Сурмеляном, является односторонним, так как если эпическое произведение лишить исторической определенности, то это значит лишить его и подлинной художественности. Речь, по-видимому, должна идти не о том, кто кому обязан уступить («историческая школа» художественной или наоборот), но о разумном сочетании различных подходов и всестороннем учете специфики народного эпического повествования. И трудно признать правомерным тенденциозное противопоставление, являющееся для автора опорным: «...литературные достоинства Сасунской саги превосходят ее значение как исторического или лингвистического документа» (13). На деле эти стороны едины и нерасторжимы.

«Сегодня мы не читаем поэм Гомера ради их исторического интереса, хотя он и велик. Мы читаем их потому, что мы наслаждаемся ими, это хорошие сказания. Так и в Сасунской саге мы имеем дело с повествовательной поэмой, которой армяне наслаждались в течение веков» (15), — акцентирует автор. Конечно, нельзя приравнять поэмы Гомера к трудам по истории Греции. Но верно ли считать, что народ веками слушал эпос только ради «литературного» наслаждения? Разве не упускаются при этом из виду все те устремления, которые побудили народ создать этот эпос и бережно хранить его?

Неоднократно выступая против соотнесения эпоса с историей, Сурмелян, как ни странно, практикует его сам, причем порою делает это не лучшим образом. Например, он пишет: «Подобно другим народным эпическим сказаниям у этого эпоса был большой период созревания и развития, а настоящей формы он, вероятно, достиг в двенадцатом столетии, но некоторые части еще старше и уходят в библейские времена. В Санасаре и Балтасаре мы узнаем Сарасара и Адрамелека, а Сеннакериб, король ассирийцев, отождествлен с Халифом багдадским. В варианте Гурбо Валтасар именуется Абамеликом, а в других вариантах Халиф багдадский выступает под именем Сеннакериб или чем-то близким к этому имени:

«И Сеннакериб, король ассирийцев, уезжая, уехал: и возвратился он и поселился в Ниневии.

«И когда он молился своему богу в храме Несрока, Адрамелек

и Сарасар, его сыновья, убили его мечом. И бежали они в землю армян» (Библия, 4-я книга царств, глава 19)» (28).

Как мы видим, упоминание земли армян в Библии в сочетании с отдельным созвучием (Санасара с Сарасаром, Балтасара с Адрамелеком) кажутся американскому издателю достаточными фактами для весьма рискованной исторической идентификации и увязывания эпоса с религиозным источником.

В другом случае Сурмелян отмечает лишь чисто внешнее сходство: «И современный читатель также заметит определенное сходство между армянским Давидом и Давидом библейским, а битва с Мсра-Меликом напоминает нам борьбу Давида с Голиафом» (16).

Не приближают, а удаляют читателя от понимания исторической художественной сущности эпических образов и другие аналогии, как, например: «Эти армянские супермены с их «сумбурными» желаниями могут быть названы битниками средних веков» (18). Нельзя считать удачным и сравнение Давида Сасунского с Робин Гудом.

О тексте, предлагаемом читателю, Леон Сурмелян говорит, что «это первая попытка создать не только английский, но также поэтический вариант Сасунского эпоса в его целостности» (14).

Принцип подготовки текста он раскрывает следующим образом: «Полные повествования относительно немногочисленны и приходится стегать их воедино, чтобы получить полную картину. Это именно то, что я сделал в «Храбрых Сасунцах», заботясь, чтобы не упустить ни единой важной детали или значительного эпизода и в то же время ничего не добавить» (20). В дополнение укажем, что «стыки» между соединенными частями в тексте не обозначены; не называются и конкретные источники каждого из объединяемых повествований.

Перевод является литературным по своему характеру. Выполнен он прозой. Следует признать, что текст Леона Сурмеляна отличается логичностью и последовательностью изложения. В нем нет пропусков и недоговоренности. Читается он легко и с интересом. В этом смысле надо отдать должное работе Леона Сурмеляна, несомненно отразившей в себе его богатый литературно-творческий опыт. Но целостность его текста — искусственная. Это компоновка и «мозаика», осуществленная литератором из текстов (и отдельных деталей!), зафиксированных от разных исполнителей и в разное время. Иначе говоря, издание Леона Сурмеляна, представляя новый опыт свода армянского эпоса, не решает задачи документальной публикации армянских героических сказаний в том «автономном» и аутентичном виде, в каком они бытовали в народе и записаны собирателями.

Отличия текста Леона Сурмеляна от советского сводного издания значительны и разнообразны. Есть небольшая ретушь, когда в общую канву сюжета вплетены небольшие фрагменты. Налицо несовпадения некоторых имен и географических названий. Добав-

лены целые эпизоды, а другие эпизоды и сцены переставлены, и т. д.

Следует отметить, что содержание свода и текста американского издания почти всегда совпадают в начале и в конце глав, а отличия и всевозможные отклонения, замечаемые у Леона Сурмеляна, наблюдаются главным образом в самом повествовании. Дополнения порой откровенно тенденциозны и подобраны так, что акцентируются, например, религиозные моменты в повествовании.

В своде дочь армянского царя Гагика Цовинар ставит перед Халифом условие, чтобы он после свадьбы не входил к ней в спальню целый год, в американском издании — сорок дней. В тексте свода возраст Халифа и Цовинар не указан, в американском говорится, что Халифу — 90 лет, а Цовинар 10—11. В своде Халиф никого конкретно не подозревает, когда узнает, что Цовинар ждет ребенка; в американском — дано уточнение: «...он подозревает монаха. Это был заговор с целью осквернить его династию христианской кровью» (38).

Из свода узнаем, что Халиф багдадский, забыв обещание не ходить войной на армян, вновь собрал войско и заявил Цовинар: «Пойду я войной, соберу свою дань!» — и действительно отправился в поход против армян в Сасун, где вел войну семь лет. В тексте американского издания Халиф (именуемый, кстати, Сеннакерибом) идет воевать не в Сасун против армян, а в Иерусалим против неверных: «Несколько позднее Халиф сказал госпоже Цовинар: «Я собираюсь отнять Иерусалим у неверных». Он собрал свои войска и обеспечил армию всем необходимым для долгой осады. Она сказала: «Долгих лет жизни тебе, мой король, но не ходи войной против христиан». Он сказал: «А почему бы и нет?» Она сказала: «Прошлой ночью я видела сон»... Он сказал: «Эх Цовинар, так ты спишь для себя, а сны видишь для других? Я решил уничтожить неверных. Я сотру их породу с лица земли».

И он собрался и отправился на войну. Халиф Сеннакериб направился в Иерусалим со всеми своими войсками и после семи лет войны разбил христиан» (41—42).

Судя по своду, старшинство троих сыновей Санасара следующее: Верго, Горлач-Ован, Мгер; в тексте, изданном Леоном Сурмеляном: Мгер, Верго, Горлан-Ован.

Если принять к сведению свидетельство Сурмеляна о том, что он «стегал» «разрозненные» части, стремясь «не упустить ни одной важной детали», то следует предположить, что специфические элементы текста американского издания появились отнюдь не только в результате восстановления по оригиналу исконных для данного варианта деталей (которые могли выпасть при составлении свода), но и в итоге внесения их из других вариантов.

Критикуя довоенный свод «Давида Сасунского», Леон Сурмелян считает, как уже отмечалось, что в нем «отсутствуют некоторые чрезвычайно важные эпизоды», в частности «раздел о Мгере Младшем», который «по объему мог бы быть вдвое больше». Между

тем в его собственном издании раздел о Мгере Младшем вдвое больше по объему не стал.

Текст эпоса снабжен примечаниями, которые в отличие от французского издания приведен не постранично, а в конце каждой главы. Общее количество пояснений значительно меньше, чем во французском издании. Автор объясняет, что он стремился сосредоточить внимание читателя целиком на художественной стороне эпоса, а многочисленные ссылки, пояснения, толкования материала могли бы только отвлечь от художественного восприятия текстов. На наш взгляд, описание не вполне оправдано, и в ряде случаев пояснения могли быть, конечно, значительно богаче.

Приводимые объяснения неодинаковы по своему характеру: есть пояснения, едва ли нужные: «*Живой Бог*: в противоположность мертвым или неодушевленным идолам язычников» (54).

Более оправданы объяснения специфических народных выражений, понятий быта, религиозных представлений и т. д. (однако нельзя сказать, что они всегда удачны).

Ряд примечаний относятся к упоминаемым в повествовании событиям. Например, в тексте: «Мсра-Мелик сказал: Давид должен пройти под моим мечом, прежде чем я отпущу его назд в Сасун. Я также являюсь королем Сасуна» (115). В сноске: «В некоторых вариантах есть небольшой эпизод о захвате Сасуна Мсра Меликом. Пока Давид в Египте, Ован находится в плену» (135).

Кроме того, в сносках даются пояснения, толкования национальных, этнографических, социальных и других явлений и понятий. Например, о причине отказа Мгера Младшего стать королем у просящего его народа, мы узнаем из сноски: «Неспособность Мгера иметь своих детей делает для него невозможным стать королем. Этим объясняется его неоднократный отказ стать королем. Как король он должен иметь наследника» (279).

В заключение можно сказать, что, имея несомненное литературное значение, работа Сурмеляна все же во многих отношениях не является достаточно основательной.

III

Исследователи тюркской литературы Пертев Наили Боратав и Луи Базен издали на французском языке киргизский эпос «Эр-Тоштюк»⁶, озаглавив его: «Чудесные приключения под землей и в других местах Эр-Тоштюка, великана степей (Эпопея из цикла «Манас»)».

Издание входит в серию ЮНЕСКО. В программе изданий ЮНЕСКО⁷ указывается, что перевод текста эпоса сделан Перте-

⁶ «Aventures merveilleuses sous terre et ailleurs de Er-Töshütük le géant des steppes. Épopée du cycle de Manas». Gallimard, 1965, 308 p.

⁷ «Programme L'UNESCO de traductions d'autres littératures». L'UNESCO, Paris, 1966, 31 p.

вом Боратавом, а введение и комментарий принадлежат Боратаву и Базену.

В книге имеются: введение, справка о публикуемом памятнике, пояснительные заметки о подготовке текста, текст эпоса, комментарий и библиография.

В сравнительно небольшом введении авторы информируют о бытовании данного эпоса среди многих тюркоязычных народов, приводят сведения историографического характера, дают краткий пересказ сюжетов разных вариантов «Эр-Тоштюк», высказывают ряд теоретических положений по данному эпосу. В пояснительных заметках они объясняют принятые ими к французской графике некоторые условные обозначения для удобства чтения киргизских слов, буквосочетаний, отдельных звуков⁸.

В пояснительных заметках объясняется также способ подачи и комментирования текста. Большой научный комментарий касается не только данного эпоса, но и явлений общетюркского и общевосточного характера. Небольшая библиография включает в основном работы русских и советских авторов, заглавия которых переведены на французский язык.

В основу своего перевода французские издатели положили киргизский оригинал поэтической поэмы «Эр-Тоштюк»⁹. Однако они считают, что киргизское издание не достаточно полно представляет бытующий среди тюркских народов эпос «Эр-Тоштюк». Тем не менее они пишут, что «это одновременно самый распространенный и самый лучший «Эр-Тоштюк» из всех известных вариантов. Он, очевидно, восходит к превосходному преданию» (10). Говоря же об эпическом наследии киргизского народа, французские издатели констатируют, что «киргизы... обладают тем редким преимуществом, что до настоящего времени в полной жизненной силе сохранили устную передачу эпических сказаний, объем и богатство которых в высшей степени замечательны» (9).

Объясняются причины, побудившие исследователей из всех киргизских эпических произведений сделать перевод именно данной эпической поэмы. «Нас побудило к переводу то, что средние размеры поэмы были удобны для публикации. Другим обстоятель-

⁸ Так, например, киргизское «бай» пишется не как предполагаемый французский эквивалент *baille*, но как *bay*: киргизский звук *ə* передается не соответствующим французским буквосочетанием *ei* (как в слове *leur*), а как немецкое *ö* (Umlaut); киргизское *y* транскрибируется немецким *ü* (Umlaut), а не французским *u* (как в слове *but*); киргизский звук *ш* оформляется не посредством французского устойчивого *ch* (как в слове *chat*), но через *sh* (ср. *Töshlük*). Носовые *m*, *n* — всегда звуки согласные и не образуют, как во французском, гласных носовых, и поэтому киргизское имя Элеман пишется не как предполагаемый французский эквивалент *Élémane*, но как *Eleman*; *e* всегда произносится как открытое *e*. Немного французского *e* в тексте нет. И потому киргизское имя Кенжеке читается, как пишется: *Kenjeke*, и др.

⁹ «Эр Тоштүк». Айтуучу С. Каралаев, Кыргызстан мамлекеттик Басмасы. Фрунзе, 1956.

ством, склонившим нас к этому выбору, было то, что из всех киргизских эпических поэм именно «Эр-Тоштюк» была по времени первой поэмой, напечатанной на языке оригинала (издания 1938 г., затем — 1956), первой, во всяком случае, текст которой мы смогли достать» (10).

В связи с тем, что настоящий эпос в разных вариантах бытует у трех тюркских народов: у киргизов — «Эр-Тоштюк»; у казахов — «Эр-Тоштик» («Ир-Тоштюк»); у тюменских татар — «Ир-Тюшлюк», французские издатели в введении дают краткие сведения о публикациях и прозаический пересказ записанных вариантов: «Киргизские варианты — «Поэма, напетая Саякбаем Каралаевым», «Поэма, напетая Джолоем и записанная В. Радловым»; казахские — «Эпическая сказка с признаками стихотворной формы, записанная Диваевым», «Первая сказка, собранная Потаниным»; «Вторая сказка, записанная Потаниным», вариант тюменских татар: «Сказка в прозе, опубликованная В. Радловым».

Составители детально знакомы с источниками, их работа свидетельствует о понимании проблем, возникающих при изучении данного эпоса. «Некоторые киргизские варианты известны в стихах, некоторые в прозе. Казахские варианты и вариант тюменских татар — в прозе (один казахский вариант, однако, сохраняет признаки стиха) стихотворные формы кажутся более древними» (10).

Касааясь прозаических вариантов «Эр-Тоштюка» у киргизов, французские издатели ссылаются на указанное киргизское советское издание: «В своем предисловии к вышеупомянутому изданию «Эр-Тоштюка» (Фрунзе, 1956) Дж. Таштемиров сообщает о существовании двух неопубликованных киргизских вариантов в прозе этого эпоса, недавно записанных из уст эпических сказителей Сурначиева Калчы и Джамгырчиева Джумы; но он не дает их анализа» (13).

Помимо упомянутых трех казахских вариантов авторы французского издания называют другие казахские варианты, также со ссылкой на публикации фольклористов советского Казахстана.

Характеризуя цельность, связность, последовательность событий в каждом из вариантов, они выделяют казахский вариант Диваева: «Этот вариант несомненно является самым связным из всех; он по сравнению с другими позволяет объяснить неясные места киргизского текста, который мы переводим. Вот почему мы провели детальный анализ этого варианта» (16) (заметим, однако, что внимание к выделяемому тексту выразилось лишь в кратком пересказе его содержания). О втором казахском эпическом повествовании, записанном Потаниным, авторы книги пишут, что «этот вариант кажется укороченным в конце». Вариант тюменских татар, по их мнению, «больше других расходится со всеми другими вариантами эпоса как по своему содержанию, так и по географическому распространению» (21). Пересказа киргизского

варианта французские издатели не приводят; они пишут: «Вариант Каралаева полностью представлен в нашем переводе и было бы излишним здесь давать его анализ» (10—11).

Текст, взятый за основу, изредка дополняется небольшими отрывками из другого варианта. Но важно отметить, что в книге обозначается происхождение каждой части повествования: «Одна звездочка указывает, что отрывок, который за ней следует, принадлежит варианту Каралаева (больше 93% нашего перевода)», «Две звездочки указывают, что отрывок, который за ними следует, взят из варианта Джолоя (немногим больше 6%)». Кроме того, «три звездочки предшествуют немногочисленным и коротким фразам, которые переводчик должен был добавлять, заключая их в скобки, для понимания текста» (29). Таким образом, вставки занимают самое небольшое место и всегда оговариваются.

Исследователи считают, что присутствие сносок на каждой странице неудобно для читателя и потому весь комментарий они поместили в конце текста, снабдив его сквозной нумерацией (470 сносок).

Деление эпоса по главам во французском издании не совпадает с делением его в оригинале (в киргизском тексте основного варианта — 43 главы, во французском — 56).

Сличение киргизского и французского текстов показало, что некоторые большие главы оригинала в переводе на французский разделены на две части, причем каждая часть становится самостоятельной главой. Первая сохраняет название киргизского текста, а вторая озаглавлена французскими составителями. Так, глава 28 оригинала «Два зятя перед народом» составила две французских — главу 37: «Два зятя перед народом» и главу 38: «Первое испытание: «Железный чурбан».

Такое дробление текста не всегда оспоримо, так как выделение отдельных больших или нескольких связанных между собою малых эпизодов в самостоятельные главы диктуется логикой их содержания.

По мнению французских составителей, «можно легко представить и другие деления эпоса».

Главы во французском тексте не совпадают с оригиналом не только по количеству, но подчас и по самим заглавиям. Иногда отдельные эпизоды оригинала выделяются в самостоятельные главы в переводе (например, глава 17: «Как Чалкуйрук разговаривал с Тоштюком»). В тех случаях, когда к основному содержанию главы варианта, взятого за основу, даны добавления, название главы видоизменяется. Так, киргизская глава «Тоштюк в Подземельи» стала называться: «Первые встречи Тоштюка в подземном мире».

В главах, состоящих только из записей В. Радлова, название не меняется, например: «Как Тоштюк поехал к Кырым-Хану», «Как Тоштюк поехал к Урум-Хану», «Рождение и смерть Бир-Билека».

Компонуя текст, издатели удалили из него несколько стихов для лучшего по их мнению сочетания последующих событий; перевод удаленного восьмистишья они приводят в комментарии.

Говоря о варианте Каралаева, который взят за основу при составлении связанного французского текста, они пишут: «Он включает (в издании 1956 г.) 12 316 стихов, перевод которых мы даем полностью. Мы изъяли только восемь последних стихов на странице 248, в конце нашей 52 главы, которые мы переводим в сноске. Эти стихи не могут и в самом деле согласовываться с содержанием нашей 53 главы, заимствованной из текста Радлова» (10).

Киргизскому оригиналу свойствен полурифмованный белый стих. Французский перевод эпоса выполнен в прозе.

Сличение киргизского стихотворного текста варианта Каралаева с французским прозаическим текстом показывает, что перевод сделан на достаточно высоком художественном уровне. Стилистические расхождения неизбежны и объясняются различием очень далеких друг от друга языков. Есть также некоторые отклонения в описаниях деталей. Но в целом оба текста равнозначны по содержанию.

Для подтверждения приведем отрывки из обоих текстов, описывающих одни и те же сцены.

Первая глава французского текста эпоса составлена из текстов Радлова и Каралаева. Так случилось потому, что составители сочли неправильным начинать эпос, как это сделано в киргизском издании, сразу с детства героя, минуя его рождение.

И если киргизский текст начинается главой: «Детство Тоштюка», то французский — «Рождением и детством Тоштюка». Самые первые строки, в которых описывается предыстория и рождение героя, взяты из записей Радлова. Затем следует небольшая вставка из текста Каралаева, которую мы приведем в оригинале и в переводе:

Киргизский текст

Ал Кемпирдин баласы
Тогуз айга толуптур.
Тогуз айга толгондо,
Толгоо пайда болуптур.
Төрөлгөндө ал бала,
Тоюна токсон сойду дейт,
Ат чаптырып, той кылып (15).
(Мальчику той старухи
Исполнилось девять месяцев,
Когда девять месяцев исполнилось,
Схватки родовые начались.
Когда родился мальчик,
На пир зарезали девяносто
(голов скота), (говорят),
Конные скачки устроили, пир устроили) (15).

Французский текст

«Et quand neuf mois furent écoulés, la vieille eut des douleurs et accoucha d'un enfant mâle. Lorsque le garçon vint au monde, son père sacrifia quatre-vingt-dix bêtes pour célébrer sa naissance. Il organisa des courses de chevaux et offrit un festin» (33). («И когда прошло девять месяцев, у старухи начались родовые схватки, родила она ребенка мужского пола. Поскольку появился на свет мальчик, его отец принес в жертву девяносто животных, чтобы отпраздновать рождение. Он устроил конные скачки и устроил пиршество») (33).

Далее идет большая вставка из записи Радлова, а затем вновь продолжается текст С. Каралаева, переданный во французском издании также почти дословно.

Киргизский текст

Элемандын эркеси
Мойнуна тумар тактырып,
Кылдаткерге бактырып,
Эртен менеп болгондо
Элүү кара торпокту
Садагага кактырып,
Бирөөнүн козу болду деп,
Калк ырымын кылдырып.
Кермесин кенен кердирип,
Кермедеги тулпардан
Садагага бердирип (15).
(Любимцу Элемана
На шею повесили амулет;
Мудрому наставнику дали на воспитание.
Утром
Пятьдесят черных бычков
В жертву резали,
Чтобы кто-то не сглазил,
Велели совершать народный обряд.
Веревоchnую коновязь сделали еще шире,
Из привязанных к коновязи скакунов
В жертву приносили.) (15).

Французский текст

«Eleman fit suspendre des amulettes au cou de son fils bienaimé. Il le confia aux soins du Maître-Devin. Au matin, il fit sacrifier cinquante taurillons noirs, pour offrir en aumône. Pour détourner le Mauvais-œil, il fit réciter sur lui d'innombrables incantations.

Ses cordées de chevaux étaient longues. Parmi ces longues cordées, il fit choisir le meilleur des coursiers pour le consacrer à son fils» (34). («Элеман повесил амулеты на шею своему любимому сыну. Он его поручил заботам Мудрого Наставника. Утром он велел убить пятьдесят черных молодых быков, чтобы предложить их на пожертвование. Чтобы отвратить дурной глаз, он велел прочитать над ним бесчисленные заклинания.

Веревочные коновязи лошадей были длинными. Из этих длинных коновязей он велел выбрать самого лучшего скакуна, чтобы подарить его своему сыну») (34).

Французский текст первой главы почему-то включает только три четверти киргизского текста этой же главы. Оставшаяся часть киргизской первой главы начинается четвертую главу французского текста.

Вторая и третья главы во французском издании полностью состоят из текста, записанного Радловым, а четвертая — также полностью из текста С. Каралаева, но из разных его глав.

Расчленение первой главы оригинала на две неравные части и присоединение второго отрывка к началу четвертой главы в переводе несколько удивляет, тем более что рассечение оригинала произошло внутри фразы, после запятой.

К и р г и з с к и й т е к с т

«Эр Тоштук тентек экен» — деп,
Калайыкка жайылды.
Жалпы балдар коркушуп,
Бакалалты айылды.
Элемандын Тоштүгү,
Он экиге келгенде,
Урушарга тоо тапнай,
Урушарга жоо тапнай (16).
 («Эр Тоштук оказался драчуном» — (говорят),
В народе распространился слух такой.
Все дети боятся,
С опаской просматривают аил.
Элеманову Тоштюку,
Когда исполнилось двенадцать лет,
Не находил горы, с которой можно было бы столкнуться,
Не находил врага, с которым можно было бы сразиться)
(16).

В этом месте французский текст обрывается и глава заканчивается, в то время как в киргизском издании она имеет продолжение:

К и р г и з с к и й т е к с т

Эртен, менен энтелеп,
Баатыр Тоштук келатса,
Коңулү кетти бөлүнүп,
Уй сааган бир кемпирдин
Жанында эркек баласы
Ойноп турат көрүнүп.
Балага Тоштук басканы,
Көре салып ал бала

Атасын айтып айқырып,
 Энесин айтып бакырып,
 Энесин көздөп качканы.
 Элемандын Тоштүгү
 Баланы кармап алууга,
 Валакетти салууга
 Жакын кирип барганы.
 «Токто, Тоштүк, сөз ук!» — деп,
 Кемпир тосуп калганы (16).
 (Утром поспешая,
 Герой Тоштюк идет,
 Его внимание привлек
 Мальчик, игравший возле старухи,
 Которая доила корову,
 К мальчику подошел Тоштюк.
 Увидев это, мальчик
 С громким криком позвав отца,
 С громким криком позвав мать, закричал,
 И к матери побежал.
 Элеманов Тоштюк,
 Чтобы поймать мальчика,
 Чтобы наделать бед
 Близо к нему подскочил.
 — «Стой, Тоштюк, послушай слово!» — сказав,
 Старуха вышла наперерез) (16).

Французский текст всего отрывка

«Sur toute la terre se répandit la renommée de son courage. Les garçons du campement, de peur, n'osaient quitter leur tente. Töshtük, fils d'Eleman, atteignant sa douzième année, ne pouvait plus trouver nulle montagne à affronter, nul ennemi avec qui se mesurer» (35).

«Un beau matin, comme elle trayait sa vache, une bonne femme vit arriver le Vaillant Töshtük, pleine de fougue. Non loin d'elle, son jeune garçon s'occupait à ses jeux. L'enfant, voyant Töshtük foncer sur lui, cria vers son père, appela sa mère, et s'enfuit vers elle. Töshtük, fils d'Eleman, était déjà sur le garçon, il allait le saisir, le frapper, et plonger la pauvre femme dans le malheur.

— Attends, Töshtük! Écoute-moi! cria-t-elle, en lui barrant la route» (41).
 («По всей земле распространилась молва о его храбрости. Мальчики кочевья боялись покидать свои юрты. Тоштюк, сын Элемана, к двенадцати годам не мог найти ни одной горы, которую бы он не одолел, никакого врага, с которым он мог бы помериться силами. В одно прекрасное утро, когда она доила корову, женщина увидела приближающегося храброго Тоштюка, полного запальчивой отваги. Недалеко от нее играл ее маленький мальчик. Ребенок, увидев Тоштюка, устремившегося к нему, крикнул своему отцу, позвал мать и убежал к ней. Тоштюк, сын Элемана, был уже возле мальчика, готов был схватить его и сразить и тем самым повергнуть бедную женщину в беду.

— Подожди, Тоштюк! Послушай меня! — закричала она, преграждая ему путь») (41).

Соединительные фразы, внесенные составителями, в основном связывают между собою главы. Есть также случаи, когда соединительные предложения (84) и даже целый абзац (116) стоят внутри глав. В данном примере они связывают текст С. Каралаева с записями В. Радлова.

Комментарии к тексту призваны глубже раскрыть духовный мир данного эпоса. Однако часто пояснения относятся не только к быту и мировоззрению киргизов или даже тюрков вообще, но также к эпическому миру других, более древних восточных народов.

Приведем несколько примеров примечаний с сохранением их порядкового номера.

«4. Той — название обрядовой еды у многих тюркских народов. Такие пиршества даются в честь торжественных или радостных случаев (еда поминальная называется *аш*)».

«5. Киргизский обычай (и тюркский вообще) состоял в том, чтобы не давать ребенку имени при его рождении. Одной из причин этого обычая является защита ребенка от «дурного глаза», который больше всего опасен для того ребенка, у которого есть имя (произнесение этого имени в различных обстоятельствах навлекает несчастье): смотри нашу ссылку № 439, а наиболее полно об этом говорится в эпизоде «Бир-Билека» нашей 53 главы».

«21. В эпических повествованиях о прославленных скакунах обычно говорится — *о шести, о семи или о восьми ногах*: выражение следует понимать фигурально. Воображаемая быстрота увеличивается вместе с количеством ног животных».

Известно, какое большое значение в эпосе придается выбору имени героя. Важно, однако, не только имя, но кто, когда и при каких обстоятельствах его дает. Французский комментарий приводит толкование многих женских и мужских имен, а также все, что связано с ритуалом наречения имени. Таково, например, объяснение мужского имени Бокмурун.

«73. Из киргизского *бок* («кал») и *мурун* («нос»). Этот вид уничижительного имени предназначен для борьбы с «дурным глазом» (см. ссылку 5), повсюду нападающим на детей, которых расхваливают (как *Бир — Билека*, глава 53). Поэтому, чтобы избежать несчастья, которое приносит «дурной глаз» ребенку, можно либо не давать имени (как в случае с *Тоштюком*) до прихода Старца, который дает имя, либо давать ему какое-нибудь уничижительное, отталкивающее, как в данном случае».

Мы представили лишь несколько примеров, однако и они показывают, что сам принцип издания эпических произведений с комментариями оправдан.

Обзор вариантов поэмы у разных тюркских народов, упоминание о прозаических вариантах и, наконец, сведение воедино двух разных записей с добавлением соединительных вставок от себя все это в той или иной степени связано с определенным пониманием эпоса.

Теоретические положения зарубежных тюркологов порой довольно противоречивы. Они утверждают, что поэма «Эр-Тоштюк» является не собственно киргизской, а общетюркской. Более того, она не самостоятельное творение народа, но «конгломерат», перделка многочисленных мотивов и эпизодов, взятых из фольклорных глубин киргизов, казахов, их соседей, а также других тюркских народов как в Центральной Азии, так и в Турции. Разрозненные эпизоды, думают они, превратились в эпос лишь благодаря деятельности сказителей и певцов, которые по своему умению и разумению соединили известные им эпизоды, всякий раз добавляя к ним материал собственного воображения.

Таким образом, французские авторы явно преувеличивают роль индивидуального начала в создании разбираемых произведений. Роль певца прежде всего мыслится как роль единоличного творца, создающего эпос на основе «различных источников» и «новых элементов», «извлекаемых из своего собственного воображения» (24).

Отметим и неправильность включения французскими издателями эпоса «Эр-Тоштюк» в цикл «Манаса». Эта поэма не «центрируется», не тяготеет к «Манасу», как пишут авторы, а является самостоятельной и, возможно, более древней, чем «Манас».

Поскольку версии «Эр-Тоштюка» у разных тюркских народов близки между собой, французские авторы говорят о наличии общей схемы эпоса. Замеченные ими значительные сюжетные расхождения в варианте тюменских татар они считают возможными пропусками. Отсутствие поэмы «Эр-Тоштюк» у казанских татар они объясняют тем, что «она могла исчезнуть из их обихода» (24).

«Эр-Тоштюк» принадлежит не одному, а многим тюркским народам, некогда жившим на огромной территории,— полагают авторы, и это, вероятно, справедливо. Но сдвиг ли правы они, когда утверждают, что сложение древних эпизодов в единое повествование произошло поздно, в середине XIX в.

«Все, что можно утверждать, так это то, что легенда о Тоштюке появилась в середине XIX века как общее достояние... народов тюркских языков, которые занимали сплошную географическую зону, включающую Киргизию, Казахстан и Тюменскую область, и что легенда, должно быть, раньше входила в эпическую поэму, развитие которой следовало приблизительно по общей схеме, довольно детальной, которую мы выше воспроизвели. Киргизский эпос «Тоштюк» является ее современным завершающим вариантом» (24).

Здесь налицо противоречие: вначале говорится о том, что легенда предшествовала эпосу, который как бы вышел из этой общетюркской легенды, а затем утверждается, что еще раньше легенда входила в эпос.

Утверждение о том, что «Эр-Тоштюк» — «современная» киргизская поэма — не случайно и основывается на такой мысли авторов: «Несмотря на ее необычный характер, действия в поэме по-

стоянно переносятся в атмосферу повседневной жизни: общество героев чем-то близко напоминает то самое общество, в котором жили киргизы немногим больше сорока лет назад, до великих преобразований советской эпохи. Это прежнее общество старые манасчи, такие как Каралаев, хорошо знали» (25).

Справедливое замечание о великих преобразованиях в жизни тюркских народов в советское время надо отграничить от ошибочного утверждения, будто до самой революции киргизы жили только той жизнью, которая отражена в «Эр-Тоштюке».

Одно противоречие не может не породить другое. Так, например, если «Эр-Тоштюк» — повествование «современное», которое, как пишут издатели, примыкает к самым последним дням дореволюционной эпической жизни киргизов, то каким образом оно «осталось вполне языческим»? Между тем именно таково заключение авторов, исходящих из реального содержания эпоса: «...религиозная идеология ислама лишь поверхностно повлияла на создание эпоса: даже там, где его проявления наиболее очевидны..., они производят впечатление внешней художественной «фанеровки». Таким образом, ссылки на Бога Единого, слугою которого называет себя Тоштюк, или употребление слов «неверный», «неверующий» (*капыр* = арабскому *кафир*), относящихся к отрицательным персонажам, никоим образом не сопровождаются глубокой исламизацией атмосферы эпоса, который в сущности, несмотря на формальные уступки, сделанные религии, остается вполне языческим» (25). В свете этих наблюдений верным был бы только один вывод, что «Эр-Тоштюк» сложился еще до принятия ислама.

Справедливости ради отметим, что авторы французского издания высказывают немало серьезных мыслей и интересных наблюдений. Так, например, заслуживает внимания мысль о привнесении поздними певцами реалистичности в эпос, о сочетании вымысла и «естественной правдивости психологии персонажей» и др. Однако в целом в их концепции ощущается нечеткое понимание и разграничение мифа, легенды и эпоса и даже смешение легенды с эпосом.

Пертев Боратав и Луи Базен дают высокую оценку рассматриваемому эпосу. Но и эта оценка порой отражает противоречивость их теоретических взглядов. «Киргизский эпос «Эр-Тоштюк» в варианте Саякбая Каралаева, так справедливо оцененный самим киргизским народом, пронизан действенным гуманизмом, который придает ему универсальную ценность. В то же самое время своим изображением жизни прежних киргизских кочевников, реке радостной — на охоте и на праздниках, — чем тоскливой — в бескрайних степях и пустынях или среди величия ледяных горных вершин, — он является подлинным памятником тысячелетнего национального предания» (26). Между тем вначале, как мы видели, исследователи утверждали, что «Эр-Тоштюк» — произведение, современное предреволюционной жизни.

В введении затронуты и другие немаловажные проблемы эпоса: соотношение вариантов у различных тюркских народов,

трудности установления ядра эпоса и др. Приводится краткая характеристика главных героев и характеристика стиля поэмы.

Исполнитель эпоса оценивается как «великий актер» и «истинный поэт». Смысл, содержание деятельности сказителя как актера и поэта раскрываются подробно.

В заключение своей теоретической работы Боратав и Базен высоко отзываются о народном сказителе Саякбае Каралаеве. «Мы должны в заключение отдать должное Саякбаю Каралаеву, старому киргизскому манасчи, вариант которого, полный таланта и силы, позволяет нам судить о высокой ценности эпоса «Эр-Тоштюк». Мы считаем, что Саякбай Каралаев вполне заслуживает титула эпического поэта и он несомненно по праву прозван киргизским Гомером» (28).

Оценивая издание в целом, надо сказать, что главное достоинство его — в довольно точном переводе эпоса. Имеющиеся отклонения, как уже отмечалось, неизбежны в силу большой структурной отдаленности языков. Авторы стремились представить читателю эпос прежде всего как подлинный документ художественного творчества: «Чтобы сделать наш перевод более «литературным», мы могли бы выбросить из текста значительную часть, но мы не хотели этого делать, желая прежде всего представить читателю подлинный документ» (27).

Недостатком работы можно считать теоретические противоречия, о которых говорилось выше.

Краткий анализ зарубежных изданий армянского и киргизского эпоса показывает, что их авторы избирают собственные пути представления эпоса читателям.

Успехи различных авторов, как и способы перевода, научный уровень комментирования, принципы издания эпоса неодинаковы. Наибольшей близостью к оригиналу и филологической основательностью отличается издание киргизского эпоса «Эр-Тоштюк» (при всем том, что отчасти это также свод эпического текста). Определенный художественный интерес представляют и переводы Фредерика Фейди и Леона Сурмеляна. Что касается интерпретации эпоса, то она (особенно у Сурмеляна) зачастую является весьма спорной и требует критической оценки.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции	5
Раздел первый	
В. М. Гацак.	7
Б. П. Кирдан.	47
Н. В. Кидайш-Покровская, А. С. Мирбадалева.	64✓
А. И. Чудояков.	97
Раздел второй	
В. М. Гацак.	109
А. И. Алиева.	148
Б. П. Кирдан.	161
И. В. Пухов.	170
С. Н. Кондратьева.	180
В. М. Сидельников.	196
Н. Е. Никипорец.	206

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЭПОСА

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. Ф. Журавлева*
Художник *Л. С. Эрман*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технические редакторы *В. И. Зудина, Р. Г. Грузинова*

Сдано в набор 9/VI 1971. Подписано к печати 7/X-1971 г.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага № 2. Усл. печ. л. Уч.-изд. л. 14,5
Тираж 1.400 экз. А-04152. Тип. зак. 2542. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Наука». Москва К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер. 10

~~4-11-12~~

[100.00]