РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Отделение историко-филологических наук





ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФОЛЬКЛОРУ И МИФОЛОГИИ ВОСТОКА

СЕРИЯ
ОСНОВАНА
в 1969 г.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

С.Ю.Неклюдов,
Е.С.Новик,
Б.Л.Рифтин,
О.Б.Христофорова

К.Райхл

ТЮРКСКИЙ ЭПОС

Традиции, формы, поэтическая структура

Москва
Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
2008

УДК 821.0:398
ББК 82.3(0)
Р18

© 1992 Karl Reichl
Turkic Oral Epic Poetry:
Traditions, Forms, Poetic Structure

Перевод с английского *В. Трейстер*
под редакцией *Д.А. Функа*

Редактор издательства
Л.С. Ефимова

14

Райхл Карл

Тюркский эпос : традиции, формы, поэтическая структура / Карл Райхл ; пер. с англ. В. Трейстер под ред. Д.А. Функа — М. : Вост. лит., 2008. — 383 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока). — ISBN 978-5-02-036358-8 (в пер.)

Книга представляет собой введение в изучение устного эпоса тюркских народов. Она базируется не только на опубликованных и архивных текстах, записанных различными исследователями в XIX–XX вв., но и на богатейших материалах собственных полевых исследований автора в тюркских республиках Средней Азии и в Синьцзяне (Китай). В книге подробно рассматриваются мастерство, варианты повествования и мотивы эпосов, формулы и стиль эпоса, передача традиции и ее вариабельность, а также многие другие проблемы современного эпосоведения.

ISBN 978-5-02-036358-8

© Издание на русском языке.
Издательская фирма
«Восточная литература» РАН, 2008

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Издательской фирмой «Восточная литература» РАН с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью.

Одной из таких работ является предлагаемая монография К. Райхла, посвященная традициям, формам и поэтической структуре тюркского эпоса.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В.Я. Пропп. Морфология сказки. 2-е изд. 1969.

Г.Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б.Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е.А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошияну. Традиционные формулы сказки. 1974.

П.А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). Сост. Е.М. Мелетинский и С.Ю. Неклюдов. 1975.

Е.С. Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С.Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

Е.М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976; 2-е изд., 1995; 3-е изд., 2000; 4-е изд., 2006.

В.Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е.Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г.Л. Пермяков. 1978.

О.М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978; 2-е изд., испр. и доп., 1999.

Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е.М. Мелетинского. 1978.

Б.Л. Рифтин. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

С.Л. Невелева. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.

Е.М. Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.

Б.Н. Путилов. Миф-обряд-песня Новой Гвинеи. 1980.

М.И. Никитина. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.

В. Тэрнер. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.

М. Герхардт. Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.

Е.С. Новик. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984; 2-е изд., испр. и доп., 2004.

С.Ю. Неклюдов. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.

Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г.Л. Пермяков. 1984.

Е.С. Котляр. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.

Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е.М. Мелетинский и С.Ю. Неклюдов. 1985.

Ж. Дюмезиль. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.

Ф.Б. Кёйпер. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.

Н.А. Спешнев. Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.

Е.А. Костюхин. Типы и формы животного эпоса. 1987.

Я.Э. Голосовкер. Логика мифа. 1987.

Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сост. Л.Ш. Рожанский. 1988.

Г.Л. Пермяков. Основы структурной паремиологии. Сост. Г.Л. Капчиц. 1988.

А.М. Дубянский. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 1989.

И.М. Дьяконов. Архаические мифы Востока и Запада. 1990.

Г.А. Ткаченко. Космос, музыка и ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». 1990.

П.Д. Сахаров. Мифологические повествования в санскритских пуранах. 1991.

Н.Р. Лидова. Драма и ритуал в древней Индии. 1992.

Историко-этнографические исследования по фольклору. Сб. статей памяти С.А. Токарева (1899–1985). Сост. В.Я. Петрухин. 1994.

Малые формы фольклора. Сб. статей памяти Г.Л. Пермякова. Сост. Т.Н. Свешникова. 1994.

Л.М. Ермакова. Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики. 1995.

А.Б. Лорд. Сказитель. Пер. с англ. 1995.

М.Э. Матье. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. Сост. А.О. Большаков. 1996.

Б.Н. Путилов. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. 1997.

Алан Дандес. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. Сборник статей. Пер. с англ. 2003.

Е.М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. 2-е изд., испр. 2004.

Шарль Маламуд. Испечь мир. Ритуал и мысль в древней Индии. 2005.

Предисловие к русскому изданию

Будучи впервые в Петербурге — тогда еще Ленинграде — в 1976 г., я купил книгу В.М. Жирмунского «Тюркский героический эпос», которой суждено было оказать большое влияние на мою научную карьеру. В этой книге, опубликованной в 1974 г., были собраны некоторые работы Жирмунского, касающиеся тюркского эпоса. Это был труд специалиста по литературе средних веков и лингвиста, такого же, как я сам, вышедшего за пределы своей области и осознавшего значение устных эпических традиций тюркских народов Средней Азии для сравнительного литературоведения. Позднее я познакомился и с другими работами Жирмунского, посвященными тюркскому эпосу, а также с трудами многих среднеазиатских специалистов, фольклористов и этнографов.

В 1981 г., когда я впервые приехал в Узбекистан в качестве участника германско-советского научного обмена, мне повезло познакомиться в Ташкенте с Турой Мирзаевым, а в Нукусе — с Кабулом Максетовым, двумя выдающимися специалистами в области узбекского и каракалпакского устного эпоса, которые в течение многих лет поддерживали и вдохновляли меня в моих исследованиях. В том же, 1981 г. я встретил талантливого каракалпакского сказителя Жумабая Базарова. За годы нашей дружбы мне удалось записать весь его репертуар; его версия эпоса «Эдиге» была опубликована в 2007 г. Академией наук Финляндии. Жумабай Базаров был последним (в полном смысле этого слова) традиционным каракалпакским *жырау*; он умер в 2006 г.

Я бесконечно благодарен всем сказителям/певцам, с которыми мне довелось встречаться и выступления которых я записывал, а также среднеазиатским филологам и этнографам, направлявшим мой научный поиск. Без их помощи эта книга никогда не была бы написана. Мне следовало бы перечислить здесь имена многих лиц, и я прошу прощения за то, что ограничиваюсь лишь общей благодарностью им всем. Я также признателен Джону Майлзу Фоули, чье предложение участвовать в серии “The Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition” (Серия Альберта Бэйтса Лорда. Труды по исследованию устной тра-

диции) послужило стимулом для написания данной книги. Разумеется, я не смог бы написать ее без поддержки различных грантов, без академических отпусков, предоставленных мне моим университетом, и без приглашений от других университетов. Поэтому я пользуюсь здесь случаем поблагодарить все организации и отдельных людей, чья помощь сделала этот труд возможным, и приношу извинения за то, что не перечисляю их всех по отдельности.

Эта книга была впервые издана в 1992 г. на английском языке издательством Гарланд Паблишинг (Garland Publishing) в Нью-Йорке и Лондоне. Десять лет спустя она вышла в турецком переводе в серии «Türk Dil Kurumu» в Анкаре; перевод ее был осуществлен доктором Метином Экичи из Эгейского университета в Измире. Перевод книги на русский язык — большая честь для меня. Я искренне благодарен Дмитрию Функу за предложение издать мою книгу в России и за поддержку в претворении данной идеи в жизнь. Большой удачей оказался выбор в качестве переводчика Виктории Трейстер; она глубоко вникла в предмет исследования и прекрасно справилась с работой. Я также признателен Елене Богачевской за помощь в подготовке русского издания. Русский перевод книги основан на полностью пересмотренном и исправленном варианте, в котором были учтены все последние (начиная с 1992 г.) исследования и публикации.

И, наконец, я считаю своим долгом выразить глубокую благодарность издателям серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока». Для меня является огромной честью тот факт, что моя книга будет издана в серии, которая началась в 1969 г. книгой В.Я. Проппа «Морфология сказки» и которая включает столь значительное число фундаментальных трудов в области фольклора и мифологии, причем не только Востока.

Бонн, сентябрь 2006 г.

ВВЕДЕНИЕ

Гомера с наслажденьем изучай,
Днем прочитал, а ночью размышляй;
Так, формируя принципы и вкус,
Взойдешь туда, где бьет источник Муз.
Александр Поп. Эссе о критике.

Поэмы Гомера не только оказали глубокое влияние на западноевропейскую литературу от Вергилия до Джеймса Джойса и после него, их длительное изучение также помогло нам лучше понять эпическую и героическую поэзию в целом. Мир *Илиады* и *Одиссеи*, «бескрайний простор... которым многомудрый Гомер правил, как своими владениями» (Китс), стал миром, знакомым западному читателю, служил его (читателя) ориентиром, когда тот впервые приблизился к эпическим традициям, отличным от древнегреческих. Но если знакомство с *Илиадой* и *Одиссеей* может помочь нам понять и интерпретировать западную и незападную эпическую поэзию, то и исследование современных и более ранних традиций устного эпоса может, в свою очередь, пролить свет на сами поэмы Гомера. Тюркский эпос был представлен вниманию специалистов в области сравнительного литературоведения уже в 1885 г., когда В.В. Радлов указал на связь киргизского эпоса с «гомеровским вопросом» в предисловии к 5-му тому своего монументального труда «Образцы народной литературы северных тюркских племен»:

> Мне кажется, что спор об эпическом вопросе привел к таким противоположным мнениям, потому что все стороны не понимали и не могли понять сущность ἀοιδός-а. Греческий аид тот же киргизский певец, как это видно из песен Гомера.
>
> [Радлов 1885: XIX].

Однако ни «аналитики», ни «унитаристы» не поддержали предложение Радлова разрешить свои споры путем глубокого изучения киргизского эпоса. Некоторые филологи–исследователи Гомера, такие как У. фон Вилямовиц-Мёлендорф, совершенно отрицали правомочность сравнения *Илиады* и *Одиссеи* с эпосами, подобными тем, которые были собраны Радловым, но даже тогда, когда такое сравнение проводится, ссылки на материалы Радлова имеют весьма поверхност-

ный характер. Е. Дреруп включил киргизскую эпическую поэзию в свой обзор устного эпоса, М.П. Нильсон также упоминает о нем в рассуждениях о происхождении и распространении эпической поэзии, однако знакомство обоих авторов с текстами, изданными Радловым, не производит впечатления глубокого[1]. Когда в 1930-х годах к решению «гомеровского вопроса» наконец приступили, непосредственно изучая живые традиции устного эпоса, экспедиции западных ученых уже не имели доступа в Среднюю Азию. Милман Пэрри и Альберт Б. Лорд обратились к эпической традиции бывшей Югославии, но они оба отдавали себе отчет в том, насколько тюркский эпос важен для изучения «гомеровского вопроса», что видно из нескольких ссылок на киргизскую и в целом тюркскую эпическую поэзию в их работах[2].

Несмотря на то что материалы, собранные Радловым, были серьезно исследованы некоторыми западными учеными, в особенности Х.М. и Н.К. Чедвик в третьем томе «Развития литературы» [Chadwick 1932–1940] и М. Боуры в его сравнительном анализе героического эпоса [Bowra 1952; русский перевод: Боура 2002], основной объем материала, собранного и изданного в XX в., до сих пор ожидает своего исследователя. В.М. Жирмунский обновил и дополнил библиографическое приложение к репринту обзора тюркского («татарского») эпоса Норы Чедвик, но бóльшая часть текстов и исследований, которые он там перечисляет, удостоились внимания лишь немногочисленных узких специалистов[3]. За некоторыми отрадными исключениями ситуация мало изменилась с того времени, когда А.Н. Веселовский в курсе лекций, прочитанных им в 1881 г., критиковал западных ученых-филологов за незнание подлинников эпической поэзии и проистекающую из этого тенденцию рассматривать средневековый народный эпос исключительно с точки зрения письменной литературы:

> Западные ученые, которые очень мало знакомы с живущей эпической поэзией, невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной. Этим грешит вся критика Нибелунгов и отчасти критика гомеровского эпоса.
>
> [Веселовский 1940: 622].

Тем не менее сегодня все большее число ученых проявляет интерес к устному эпосу. Разнообразие традиций тюркского эпоса, как станет ясно из дальнейшего, и сам объем собранных материалов не позволяют рассмотреть тюркский эпос исчерпывающим образом в одной монографии. Поэтому данная работа может рассматриваться лишь как

введение. Когда я писал эту книгу, я обращался к работам многих ученых-тюркологов и компаративистов; названия всех этих работ западноевропейских, американских, русских и тюркских филологов должным образом приведены в ссылках и библиографии.

Отправной точкой данного исследования и обсуждения тюркского эпоса является убеждение в том, что, выражаясь словами Нильсона, «сравнительное и эмпирическое исследование всего ныне существующего эпоса — это единственный путь, который поможет нам лучше понять истоки и пути развития греческого эпоса»[4], и как специалист в области средневековой литературы я мог бы добавить: и тех средневековых эпических произведений, которые, как принято считать, произошли из «устного источника». Нильсон имел в виду, что Гомеровский эпос и другая поэзия уходят корнями в устную традицию. Однако здесь нами рассматривается не только исторический, но, что еще более важно, эстетический аспект эпической поэзии, так как для того чтобы вполне оценить классический или средневековый эпос, который предположительно появился и достиг расцвета в устной среде, но дошел до наших дней только в письменном виде, совершенно необходимо знать, что отличает произведение устного творчества от произведения письменной литературы. Интерпретация англосаксонского «Беовульфа» как произведения образованного автора, взявшего германскую легенду за основу эпоса, вдохновленного «Энеидой» Вергилия, значительно отличается от восприятия этого же эпоса как произведения сказителя, который сочиняет и исполняет его в контексте устного эпического сказительства подобно тому, как это изображено в самом «Беовульфе», когда сказитель (*scop*) рассказывает историю Финнсбурга (строка 1063 и далее). В Предисловии к «Потерянному раю» К.С. Льюис подчеркивал именно эту «преднамеренность», присутствующую в любом произведении искусства:

> Первое, что необходимо для суждения о любом произведении рук человеческих, от штопора до собора, это знать, что оно собой представляет — для чего оно было предназначено и как им намеревались воспользоваться. После того как на эти вопросы будут получены ответы, трезвенник может прийти к заключению, что штопор был сделан с дурными намерениями, а коммунист может подумать то же о соборе. Но эти выводы приходят позже. Первое, что нужно сделать, это понять, что за предмет находится перед вами: пока вы полагаете, что штопор сделали для того, чтобы открывать консервы, а собор построили для развлечения туристов, вы не можете сказать о них ничего толкового.
>
> [Lewis 1942: 1].

«Преднамеренность» — термин неоднозначный, и, возможно, другой теоретический подход вызовет меньше противоречий. Утверждение Льюиса о том, что произведение мастера — то, что оно есть, в силу того, «как им намеревались воспользоваться», можно выразить на языке структурализма: произведение искусства является таковым не в силу каких-либо присущих ему внутренних качеств, а скорее в силу тех законов, которые регулируют его использование. Следовательно, для того чтобы понять текст, нам необходимо знать, в какой традиции он был создан, и законы, по которым он функционирует, или, прибегая к еще одной теоретической метафоре, код, с помощью которого он передается. В конечном счете в этой книге речь идет именно о коде устного эпоса. Несмотря на то что движущие силы данного исследования тюркского эпоса коренятся в сравнительной и теоретической филологии, характер этой книги является скорее описательным, нежели сравнительным или теоретическим. Эта книга была задумана как описательное исследование тюркского устного эпоса (со ссылками на соседствующие устные традиции), или, выражаясь точнее, некоторых традиций, особенностей и вопросов тюркского эпоса. Параллели с эпическими традициями других народов будут, конечно, очевидны для читателя, мыслящего сравнительными категориями, однако здесь я не стану прослеживать их систематически.

Основное внимание в этой книге уделяется тому, что я обозначу термином «центральные традиции». Под «центральными традициями» тюркского эпоса я подразумеваю эпические традиции узбеков (и уйгуров), казахов, каракалпаков и киргизов. Эти народы занимают географический центр тюркского мира, простирающегося от Балкан до Северо-Восточной Сибири. Именно в странах, населенных этими народами, я проводил свои экспедиции. Объединяя эти традиции под одним заголовком, я вовсе не имею в виду, что они образуют однородную группу, между членами этой группы существуют явные различия, в особенности киргизская традиция занимает в ней специфическое положение. Кроме центральных я коснусь здесь некоторых (эпических) традиций западных и восточных окраин того, что когда-то называлось Западным и Восточным Туркестаном, т.е. эпической поэзии туркмен, азербайджанцев и турок, проживающих в западных и юго-западных регионах Центральной Азии, а также эпоса алтайцев и живущих к востоку от них тувинцев. Изредка я ссылаюсь на другие традиции, значительно более удаленные от центра, такие как якутские в Северной Сибири или башкирские к югу от Урала. Основные сведения об этих и других тюркских народах, их языках и культуре даны в первой главе.

Прежде чем приступить к изложению этих основополагающих сведений о тюркском мире, полезно сделать несколько замечаний общего характера относительно принятой в этой книге терминологии. При обсуждении тюркского эпоса я прибегаю к некоторым оригинальным названиям (на языках соответствующих народов), таким как *дастан* и *бахши*. Значение подобных слов разъясняется при их первом появлении в тексте, но для удобства читателя в конце книги прилагается глоссарий этих терминов.

Несколько слов об использовании терминов «версия» и «вариант»[5]. Различные тексты, исполняемые певцом, считаются исполнениями его варианта. Таким образом, мы можем говорить о варианте певца **А** эпоса «Алпамыш», варианте певца **Б** этого же эпоса и т.п. Родственные варианты могут быть затем объединены в версии. Мы можем провести различие между узбекской версией «Алпамыша», казахской версией этого же эпоса и т.д. Хотя данное различие может помочь нам при обсуждении взаимоотношений различных текстов эпоса, распространенных на обширных территориях (см. главу 10), я не стану здесь ему следовать и буду использовать оба термина (*версия и вариант*) как равнозначные.

Эпосы называются различно в разных тюркских языках. Так, один из самых распространенных эпосов называется по-узбекски «Алпомиш», по-казахски и по-каракалпакски «Алпамыс», в татарском языке его называют «Алпамша», а у алтайцев это «Алып Манаш», В тех случаях, когда речь об этом эпосе будет идти в общем, я буду использовать обычную в русском написании форму «Алпамыш». Если же предметом рассмотрения будет являться та или иная национальная версия этого эпоса, то в тексте будут использованы соответствующие национальные названия (узбекское, казахское и др.). Сказанное относится и к принципам подачи имени героя из чрезвычайно широко распространенного эпического цикла, который в туркменском языке называется «Гөроглы», в узбекском «Гўрўғли», в каракалпакском «Гөруглы», в казахском «Көрұглы», в азербайджанском «Көроғлу», а в турецком «Köroğlu». Здесь в качестве общей формы я использую «Кёроглы».

В этой книге я привожу слова и целые тексты на казахском, узбекском, каракалпакском, киргизском, туркменском, азери (азербайджанском), башкирском, татарском, якутском, алтайском и тувинском языках, используя (для каждого из них) соответствующую официальную кириллицу. Тексты на кириллице даются и на тех языках, которые в постсоветский период перешли на латинский алфавит (например,

узбекский), а также на уйгурском, казахском и киргизском, распространенных в некоторых регионах Китая, в письменности которых применяется арабский алфавит. Для турецких текстов применяется официальный турецкий алфавит, а для текстов на древних тюркских языках я использую латинский алфавит, как это делают русские тюркологи (например, [Стеблева 1976]). Во всех случаях, где авторство перевода с тюркских языков особо не указано или как-либо иначе не оговорено, эти переводы выполнены мною.

Ссылки на источники и литературу даются по образцу первого издания моей книги на английском языке. В тексте и в примечаниях в квадратных скобках указываются фамилия автора, год издания работы и страницы. Полные выходные данные приводятся в библиографии в конце книги. В соответствии с формой оформления ссылок на издания текстов, переводы, сборники статей, словари и энциклопедии, принятой в английском издании книги, здесь ссылки на такого рода работы по ходу изложения и в библиографии даются по имени издателя или переводчика. Например, ссылка на [Ализаде 1941] в Библиографии выглядит так: Ализаде 1941 — Короглу / Изд. подгот. *Х. Ализаде*. Баку, 1941.

[1] См. [Drerup 1920; Nilsson 1933: 184 и сл.].

[2] См. [Parry 1971в (1932): 329, 334; Lord 1960: 281; ср. также Lord 1987a].

[3] [Chadwick, Zhirmunsky 1969]. Краткие обзоры тюркского эпоса см. [Boratav 1964; Hatto 1965; Başgöz 1978a].

[4] [Nilsson 1933: 185].

[5] См. [Жирмунский 1960; Мирзаев 1968: 25–30; Путилов 1988: 137 и сл.].

Глава 1
ТЮРКСКИЕ НАРОДЫ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН И КОНТЕКСТ

Arabī asl, fārsī šekar,
hindī namak, turkī honar.
Арабский — корень, фарси — сахар,
Хинди — соль, турецкий — искусство.

Эти строки, приписываемые одному из величайших среднеазиатских поэтов позднего средневековья Мир Алишеру Навои (1441–1501), отражают не только гордость поэта своим родным языком, но и многоязычный контекст тюркского мира. Сам Алишер Навои писал на языке, послужившем основой для современного узбекского и уйгурского языков, чагатайском, который, подобно турецкому, испытал на себе сильное влияние арабского и фарси. Наличие арабских и персидских элементов во многих тюркских языках можно, конечно, объяснить тем, что большинство говорящих на тюркских языках принадлежат к миру ислама. Но это неверно в отношении всех тюркоязычных народов. Якуты Северной Сибири еще в начале XX в. были в основном шаманистами, караимы в Литве и на Украине исповедуют иудаизм, гагаузы в Болгарии и Молдавии являются христианами, а тувинцы, живущие в Алтайских[1] горах, были до недавнего времени буддистами[2]. Однако все тюркские языки, на которых говорят тюркские народы[3], независимо от их культурного и религиозного окружения, образуют сравнительно однородную, несмотря на влияние других языков, языковую семью с четкими присущими ей чертами. Объем этой книги не позволяет подробно рассмотреть лингвистические структуры, тем не менее в конце данной главы, в разделе, посвященном тюркским языкам, перечисляются наиболее типичные черты тюркских языков.

Начала

Самыми ранними документами на тюркском языке являются рунические надписи, важнейшие из которых были найдены в долинах рек Орхон и Енисей. Эти памятники, наиболее ранние из которых датиру-

ются началом VIII в. н.э., повествуют о воинских подвигах различных тюркских *каганов* (правителей) Второго Тюркского каганата (существовавшего приблизительно с 680 по 740 г.). Надписи были сделаны не только для истории, но и в назидание потомкам; как гласит памятная надпись в честь принца Кюль-тегина: «Глядя на него, знайте (т.е. учитесь), вы, тюркские нынешние начальники и народ!»[4].

История тюркских народов, разумеется, гораздо древнее, чем самые ранние письменные памятники на тюркском языке. Кочевое сообщество, отображенное в записях, уже не похоже на народ, находившийся на первой ступени этногенеза. Ко времени возникновения первых документов на тюркском языке тюркский мир в результате столетий миграции, завоеваний, поражений и ассимиляции уже прошел стадию довольно сложной племенной раздробленности. Этот более ранний этап может быть реконструирован по хроникам и анналам других народов, в особенности по китайской историографии. Тем не менее этническая и языковая идентификация таких народов, как Сюн-ну (восточных гуннов; II век до н.э.), представляет серьезные трудности. Сложно также сказать что бы то ни было определенное об их отношении к западным гуннам или о том, на каком языке говорили воины Аттилы[5]. Весьма соблазнительно предположить, что два певца при дворе Аттилы, которых видел византийский историограф Приск, находившийся там с посольством в 448 г. н.э., исполняли свои песни на тюркском языке. В этом случае его рассказ был бы первым упоминанием тюркской хвалебной поэзии:

> Когда наступил вечер, зажгли факелы и два варвара выступили вперед и, встав перед Аттилой, продекламировали стихи, повествующие о его победах и военных подвигах, которые они сами и сочинили. Пирующие внимательно смотрели на них, некоторые были околдованы стихами, другие же пришли в волнение от воспоминаний о сражениях, в которых они участвовали. Некоторые даже разрыдались, потому что их тела подточила старость и их воинственный пыл поневоле остался неудовлетворенным.
>
> [Chadwick 1932–1940: I, 575–576].

Даже если не соглашаться с мнением германистов, что эти певцы могли быть готами, мы все же не можем быть уверенными в том, что при дворе Аттилы говорили на каком-нибудь из тюркских языков[6].

На каком бы языке ни разговаривали «северные варвары», с незапамятных времен постоянно угрожавшие Китаю, и какими бы ни были генетические связи между тюркскими, монгольскими и тунгусскими языками, нет никаких сомнений в том, что эти народы Северо-Восточной Азии очень близки по происхождению и, соответственно, на ран-

них стадиях общественной формации, когда они были охотниками тайги, их культуры развивались сходными путями. Их культурная близость сохранилась и на более позднем этапе, когда тюрки и монголы кочевали по степным просторам Евразии.

В нашу задачу не входит проследить здесь историю тюркских народов, но, говоря о тюркском эпосе, нужно отдавать себе отчет в том, что он существует не в безвременной пустоте, а тесно связан со сложной и многосторонней историей развития тюркских племен и народов. Между разнообразными типами и формами тюркского эпоса и «исторической глубиной» каждого из них существует определенная взаимосвязь. Среди тюркских народов существуют такие как алтайцы, якуты и тувинцы, чей эпос глубоко пронизан идеями шаманизма и уходит корнями в глубину архаичного мира Северной Азии[7]. Этот тип поэзии должен рассматриваться во взаимосвязи с эпосом других сибирских народов, таких как тунгусские и палеоазиатские народы, включая айнов Северной Японии. На другом конце исторической шкалы находится эпос исламизированных тюрков, турков, узбеков и уйгур, которые испытали на себе сильное влияние персидской и арабской письменности и литературы. В этом случае устная и письменная традиции не всегда могут быть разделены на два независимых направления, их слияние отразилось в некоторых формах и видах устного эпоса. Наиболее распространенным жанром этого типа эпоса является романический эпос; для него характерно смешение стихов и прозы (см. гл. 5).

Мир кочевников

Ядро тюркской эпической поэзии составляют эпические традиции казахов, каракалпаков и киргизов. Именно в их эпосе наиболее полно отображен мир кочевников Средней Азии, мир, в котором жили многие тюркские племена с тех пор, как тюркские народы впервые появились на исторической сцене, и до сравнительно недавнего времени, а в некоторых случаях до наших дней. Этот мир достиг своего расцвета во времена монгольских завоеваний в XIII и XIV вв., в дни наиболее могущественной степной империи[8]. Период, когда тюркские кочевники свободно перемещались по степям Средней Азии, как во времена Золотой Орды (с XIII по XV в.), получил название «героического времени» тюркской эпической поэзии. Однако некоторые эпосы, типичные для этой группы, отражают исторически более поздний период, время племенных войн между западными монголами и тюрками (с XVI по XVIII в.).

Кочевой образ жизни в евразийских степях на много веков старше тюркского мира как такового. Первым подробным описанием жизни кочевого народа Евразии был рассказ Геродота о скифах в четвертой книге его «Истории» (V в. до н.э.). Он характеризует их как «скотоводов» (*νομάδες*), воинственных, с варварскими обычаями всадников. Скифы охотились за головами, приносили лошадей в жертву и пили кислое кобылье молоко[9]. Хотя охота за головами больше не практикуется, кислое кобылье молоко (кумыс) все еще является излюбленным лакомством тюркских народов Средней Азии. Виллем Рубрук, францисканский монах, совершивший путешествие ко двору Мёнке в Каракоруме в 1253–1255 гг., подробно описал процесс изготовления кумыса татарами в южнорусских степях.

> Кумыс (*cosmos*), то есть кобылье молоко, готовится следующим образом: между двумя кольями, воткнутыми в землю, натягивают длинную веревку, около девяти часов к этой веревке привязывают жеребят, которых кобылы собираются кормить. Затем кобылы становятся возле своих жеребят и спокойно позволяют доить себя; если какая-нибудь из них ведет себя слишком уж беспокойно, под нее подводят жеребенка и дают ему немного пососать и опять отнимают его, и место жеребенка занимает тот, кто доит кобылу.
>
> После того как таким образом надаивают много молока, такого же сладкого на вкус, когда оно свежее, как и коровье, его наливают в большую шкуру или мешок из кожи и начинают взбивать специальной палкой с выдолбленным наконечником, большим, как голова взрослого мужчины; когда молоко взбивают частыми ударами, оно начинает пузыриться, как молодое вино, скисать и бродить; так его взбивают до тех пор, пока не отделят от него масло. Потом кумыс пробуют, и когда он становится довольно острым на вкус, его пьют. Когда пьешь его, он пощипывает язык, как уксус; но после того как он выпит, на языке остается вкус миндального молока, а в животе очень приятное ощущение; он даже опьяняет тех, у кого слабая голова. Он действует еще и как сильное мочегонное.
>
> [Dawson 1955: 98–99].

Тот же монах оставил нам живую картину их кочевого образа жизни:

> И так, на третий день после отъезда из Солдайи [в Крыму], мы наткнулись на татар, когда я оказался среди них, мне показалось, что я вошел в (какой-то) другой мир, жизнь и обычаи которого я опишу вам, как умею.
>
> У татар нет городов, и они не собираются их строить. Они поделили между собой Скифию, которая протянулась от Дуная до восхода солнца. Каждый старшина, в зависимости от того, сколько у него людей, знает границы своего пастбища и где кормить свои стада зимой, летом, весной и осенью, потому что зимой они уходят в более теплые места на юге, а летом

возвращаются на более прохладные пастбища на севере. Они перегоняют скот на земли без воды зимой, когда они покрыты снегом, и снег дает им необходимую воду.

Их жилище, в котором они спят, имеет в основании круг из переплетенных прутьев, и все оно сделано из того же материала, эти прутья соединяются, образуя маленькое отверстие наверху, откуда торчит подобие трубы; этот каркас покрывают белым войлоком и довольно часто войлок покрывают еще и известью или белой глиной и порошком из толченых костей, чтобы придать ему сияющую белизну, а иногда его делают черным. Войлок вокруг горловины наверху украшают восхитительными разнообразными рисунками. Перед дверью тоже вешают войлок, украшенный разноцветными узорами; куски цветного войлока нашиваются на войлок другого цвета и получаются [изображения] виноградной лозы, деревьев, птиц и животных.

[Dawson 1955: 93–94].

Это описание могло бы принадлежать и перу великого тюрколога XIX в. В.В. Радлова, который подробно и точно рассказал о путешествии по Центральной Азии и жизни центральноазиатских тюркских народов в отчете о своей этнографической экспедиции[10]. Войлочная юрта все еще служит жилищем для кочевых или полуоседлых тюркских народов Центральной Азии. И ее конструкция, при некоторых региональных особенностях, до сих пор соответствует общей модели, описанной Рубруком[11].

Кочевой образ жизни обусловлен экономической необходимостью, кочевники-скотоводы вынуждены перегонять свои стада на разные пастбища в зависимости от времен года. Этой экономически обусловленной подвижности с давних пор способствовало использование лошадей[12]. Начиная с первого тысячелетия нашей эры мы встречаем всадников в евразийских степях. Насколько важную роль лошади играли в жизни скифов, ясно из рассказа Геродота о том, как приносили в жертву коня, когда умирал кто-нибудь из вождей (IV.72), — обычай, подтвержденный археологическими находками и позднее встречающийся также и в тюркском мире. Скифы и саки оставили нам изображения лошадей и всадников; всемирно известны их великолепные золотые украшения, такие как «летящий конь» из Иссыкского кургана (могильного холма) в юго-восточном Казахстане, датирующегося V–IV вв. до н.э.[13]. «Для киргиза [= казаха], — пишет Радлов, — лошадь является воплощением красоты, жемчужиной животного мира. Он любит своего коня больше, чем жену, и красивая лошадь часто соблазняет честного человека на воровство. Кража коня считается своего рода героическим поступком, в то время как кража любого другого живот-

ного вызывает только презрение. Киргиз очень неохотно позволяет кому-нибудь другому ездить верхом на его коне»[14]. Поэтому не удивительно, что в тюркской эпической поэзии конь играет роль наравне с главным героем и его спутниками (подробнее см. гл. 9, с. 292–294).

Несмотря на важность кочевого образа жизни для культурного и исторического развития тюркских народов, нужно подчеркнуть, что одна из наиболее значительных оседлых цивилизаций в Средней Азии в раннем средневековье также была тюркской, а именно уйгурская. Эта цивилизация процветала в Восточном Туркестане (Таримский бассейн сегодняшней китайской провинции Синьцзян) между VIII и XIV столетиями. Уйгуры, чья знать была в основном сторонниками манихейства, тогда как основное население — буддистами, оставили нам богатое литературное наследие[15]. Среди уйгурских рукописей, дошедших до нас, существует одна, заслуживающая нашего особого внимания — фрагмент эпоса об Огуз-Кагане, датируемый XIII веком (или, возможно, более поздним временем). Другое произведение, происходящее из Таримского бассейна, также очень важно для нас в данном контексте — это словарь тюркского языка, написанный между 1072 и 1078 гг. представителем Караханидской династии Махмудом Кашгарским. Словарь содержит множество примеров из устной поэзии, в том числе и эпической. Мы подробно обсудим эти работы в разделе, посвященном месту тюркского эпоса в историческом контексте (см. гл. 2).

Тюркские народы Средней Азии

Описывая разнообразие тюркского эпоса, мы упомянули некоторые народы и языки. Здесь будет полезно кратко перечислить те народы, об эпических традициях которых пойдет речь далее в этой книге. Основное внимание я уделю эпической поэзии узбеков, каракалпаков, казахов и киргизов. Узбеки проживают преимущественно в Узбекистане, а также частично в Северном Афганистане и Северо-Восточном Китае. Узбекский язык наряду с современным уйгурским принадлежит к центральной группе тюркских языков. Эти два языка развились из тюркского диалекта, на котором говорили и писали при дворе караханидских правителей в XI и XII вв. (Баласагун, Кашгар, Самарканд, Бухара). Современный уйгурский распространен в основном в китайской провинции Синьцзян среди уйгуров, наиболее многочисленного национального меньшинства Восточного Туркестана. Говорившие на этих двух родственных языках веками испытывали на себе влияние

иранских языков (фарси и таджикского); в некоторых районах, таких как Бухара или Северный Афганистан, тюркско-иранское двуязычие обычно. Несмотря на то что носители узбекского и уйгурского языков являются типичными городскими жителями Средней Азии и гордятся своим богатым литературным наследием, тем не менее устная эпическая поэзия культивируется и среди узбеков, и среди современных уйгуров Восточного Туркестана. Серьезное собирательство узбекского эпоса началось лишь в 20-х годах XX столетия, и, к удивлению многих, оно выявило процветающую устную эпическую традицию среди кочующих и полуоседлых узбеков, так называемых узбеков-кипчаков.

Начиная с XI в. тюркские кипчаки кочевали по огромным степным пространствам между Каспийским и Аральским морями, территории, названной по их имени Дешт-и Кипчак, Кипчакские степи. В средневековых русских источниках кипчаки именуются половцами; именно против них повел князь Игорь Святославич свой закончившийся неудачей поход, описанный в знаменитом «Слове о полку Игореве». В XIII в. Батый, внук Чингис-хана, распространил власть монголов на территории, занимаемые кипчаками, а также на Восточную Европу, основав кипчакское ханство, империю Золотой Орды со столицей Сарай на Волге. Фактически кипчакский язык был языком Золотой Орды, языком-основой для современных татарского, казахского и каракалпакского языков, а также некоторых других языков малых тюркских народов[16]. В конце XIV в. кипчакское ханство пало под ударами Тимура и в конечном счете распалось на несколько малых ханств. Казанское и Астраханское ханства просуществовали до середины XVI столетия, а Крымское — до XVIII в.

К востоку от этих земель Тимур основал вторую Монгольскую империю со столицей в Самарканде, которая, однако, распалась в 1405 г., вскоре после его смерти. На землях к востоку от Амударьи во второй половине XV в. возникла новая сила — государство узбеков во главе с Мухаммедом Шейбани. Результатом узбекского правления в Мавераннахре (араб. «земля за рекой») стало образование трех тюркских ханств: Хивинского (древний Хорезм), Бухарского и Кокандского. Эти три ханства благополучно просуществовали вплоть до XIX в., пока в конечном счете не вошли в состав Российской империи.

Основы успеха Мухаммеда Шейбани, подчинившего Мавераннахр узбекскому владычеству, были заложены еще его дедом Абулхайром, который пытался подчинить себе Тимуридов в первой половине XV в.

Однако эти попытки натолкнулись на противодействие внутренней оппозиции узбекской власти. Роды, отколовшиеся от Абулхайра, назывались казахами; когда узбеки под предводительством Мухаммеда Шейбани заняли Мавераннахр, эти казахские роды стали властителями степей к северу от Сырдарьи. Они образовали три орды, или ханства, — Великую Орду (Ұлұ жүз), Среднюю Орду (Орта жүз) и Малую Орду (Киши жүз). В начале XVII в. казахи были вовлечены в жестокую и кровопролитную войну с монгольскими ойратами или калмыками, которые вторглись на их территорию к северу от Аральского и Каспийского морей. Монголы еще долгие годы представляли для казахов серьезную угрозу. XVII и первая половина XVIII столетия прошли в непрерывных войнах между казахами и монгольскими завоевателями, основавшими мощное государство кочевников в Джунгарских степях[17]. С конца XVIII в. казахи постепенно оказались под российским и китайским правлением. В наши дни казахи проживают на обширных территориях между Каспийским морем и Тянь-Шаньскими горами, в основном в Казахстане, но также и в Китае, в провинции Синьцзян, где они являются второй по численности тюркоязычной диаспорой, многие члены которой до сих пор ведут кочевой образ жизни[18].

Подобно казахам, каракалпаки (тюрк. *qara qalpaq* «черная шапка») входили в состав Золотой Орды. Считается, что каракалпаки произошли от *черных клобуков*, впервые упомянутых в русских летописях XII в. и принадлежавших к группе огузо-печенегских тюрков, но позднее они были «окипчачены» путем включения в состав Золотой Орды[19]. Начиная с XV в. они мигрировали на восток; их присутствие в Средней Азии было впервые засвидетельствовано в XVII в. Приблизительно с середины XVIII столетия они населяют район нижнего течения Амударьи к югу от Аральского моря. Подчиненные первоначально Хивинскому ханству, после его падения в 1873 г. они вошли в состав Российской империи. В наши дни каракалпаки проживают в основном в Каракалпакии (Узбекистан). Несмотря на то что кочевой уклад изжил себя, многие черты мира кочевников еще встречаются в каракалпакском обществе, одна из них — их традиционный племенной уклад. Каракалпаки делятся на две ветви (*арыс* — букв. «оглобли, между которыми лошадь впряжена в повозку»), Кунграт (Қоңырат) и Четырнадцать племен (Он төрт урыў). Первая подразделяется на роды Щўллик и Жаўынғыр, вторая — на Китай, Кипчак (Қыпшақ), Кенегес и Мангит (Маңғыт)[20].

Наиболее известными своим устным эпическим творчеством среди тюркских народов являются, пожалуй, киргизы. Этот народ проживает преимущественно в районе Тянь-Шаньских и Памирских гор по обеим сторонам границы между Кыргызстаном, Китаем и Афганистаном[21]. Подобно казахам, киргизы и в наши дни сохранили следы привычного им кочевого образа жизни. Их эпическая поэзия приобрела известность благодаря переводам Радлова, в особенности его обсуждению «Гомеровского вопроса» со ссылками на импровизаторское искусство киргизского сказителя. История киргизского народа очень запутанна. Народ, носивший имя «киргизы», встречается в верховьях Енисея уже в IX столетии. В 840 г. объединенные киргизские племена одержали победу над уйгурами, которые в те дни населяли территорию современной Монголии, и оттеснили их в Таримский бассейн. Однако связь между киргизами IX в. и предками современных киргизов далеко не ясна, и доказать, что современные киргизы произошли от енисейских киргизов, представляется невозможным. К XIII в. киргизские роды переместились в район Тянь-Шаня и вошли в состав империи Чагатая. Во время ойратских (монгольских) набегов в XVII столетии некоторые киргизские роды в поисках спасения мигрировали в Восточный Туркестан. В XVIII и XIX вв. киргизы были подчинены последовательно маньчжурам, ханам Коканда и Российской империи. Сегодня большинство киргизов проживает в Кыргызстане; в Синьцзяне проживает около 165 000 киргизов, большинство из них — в префектуре Кызыл-Су к западу от Кашгара[22].

В языковом отношении киргизы тесно связаны с проживающими в Алтайских горах южными алтайцами, чей эпос также широко представлен в записях. Именно Алтай предположительно является тем местом, откуда произошли тюркские народы, поэтому вряд ли является совпадением тот факт, что именно алтайские тюрки сохранили наиболее архаичные черты этих народов, в особенности шаманские верования и практики. Это верно также и в отношении других тюркских групп, живущих на Алтае и вокруг него, таких как хакасы, тувинцы и тофалары.

При обсуждении традиций того, что я в общих чертах обозначил здесь как центральное ядро тюркского эпоса, станет ясно, что границы этого центрального ядра размыты как к востоку, когда мы движемся от исламизированных тюрков к шаманскому миру алтайцев и тувинцев, так и к юго-западу, при перемещении от среднеазиатских кочевников к оседлым тюркам Закавказья и Анатолии. Тюркские народы на юго-западе тюркского языкового пространства являются потомками

огузов, которые начиная с X в. постепенно мигрировали из Средней Азии, откуда они произошли, на юго-запад. В 1071 г. огузское племя сельджуков разбило византийскую армию вблизи Малазгерда в Восточной Анатолии, положив начало турецкому завоеванию Малой Азии. В то время как анатолийские и балканские тюрки, а также азербайджанцы Закавказья и Северо-Западного Ирана породили преимущественно оседлые ближневосточные цивилизации, туркмены Северо-Восточного Ирана и Туркменистана, также являющиеся потомками огузов, сохранили кочевой образ жизни вплоть до XX столетия. Устные эпические традиции процветают у всех этих юго-западных тюркских народов; более того, до наших дней дошел чрезвычайно важный огузский эпос, сохранившийся в двух рукописях XVI в. (но сам датируемый значительно более ранним временем), — «Книга моего деда Коркута» (см. гл. 2).

Прежде чем закончить этот вынужденно краткий и схематичный обзор истории тюркских народов, необходимо упомянуть по меньшей мере еще один тюркоязычный народ — якутов, проживающих в Северной Сибири. По-видимому, они первоначально населяли территории, прилегающие к оз. Байкал, откуда переместились на север, оказавшись таким образом в тесном соседстве с тунгусоязычными эвенками и эвенами и палеоазиатами — чукчами и коряками. Точно определить период, когда эта миграция произошла, сложно, так как не существует никаких исторических свидетельств истории якутского народа, предшествующей началу русского завоевания Сибири в первой половине XVII в. Вследствие удаленности ареала их проживания и суровости климата якуты, как и алтайцы, сохранили некоторые архаичные обряды и традиции, которые нашли отражение в их эпосе. И хотя объем этой книги не позволяет подробно рассмотреть якутский эпос, нам не обойтись без ссылок на якутские сказания-*олонхо* при обсуждении архаичных слоев эпоса тюркских народов Средней Азии.

Тюркские языки

В книге, посвященной поэзии и поэтической композиции, будет, пожалуй, уместно привести некоторые сведения о языке оригинала и его структуре. С точки зрения типологии самой характерной чертой всех тюркских языков является агглютинация. Грамматические категории, такие как число, падеж, в том числе и притяжательный, время или наклонение, выражаются посредством четко различимых аффиксов, присоединяемых последовательно к основе слова. Рассмотрим в

качестве примера русское словосочетание «в моих руках». В русской фразе множественное число существительного (вместе с предложным падежом) выражено окончанием *-ах*, в то время как значение местоположения и притяжательность выражены свободными морфемами, предлогом *в* и притяжательным местоимением *моих*. В тюркских языках все эти грамматические категории выражаются через аффиксы, присоединяемые к основе слова, т.е. к лексеме, переводимой на русский как *рука*. Таким образом, в турецком мы имеем: kollarımda, где

kol-	lar-	ım-	da
рука-	афф. мн. ч.	афф. притяжательности 1-го л. ед. ч.	афф. местного падежа

(Ср. узб. *қол-лар-им-да*, каз. *қол-лар-ым-да* или тув. *хол-дар-ым-да*.) Приведем еще один пример: в предложении «Я не пришел» отрицание выражается свободной морфемой (*не*), прошедшее время — сложным морфологическим процессом (супплетивная форма с суффиксом *-л*), лицо — личным местоимением *я*. В турецком, так же как и в других тюркских языках, соответствующее предложение состоит всего из одного слова с четко различимыми аффиксами:

gel-	me-	di-	m
приходить	отрицание	прошедшее время	1-е л. ед. ч.

(Ср. узб. *кел-ме-дим*, каз. *кел-ме-дім* или тув. *кел-бе-дим*.)

В этих формах проявляется еще одна черта, общая для большинства тюркских языков, — сингармонизм. В основе сингармонизма лежит процесс ассимиляции: различные аффиксы видоизменяются, с тем чтобы соответствовать качеству корневой гласной. Таким образом, суффикс множественного числа в турецком языке может быть *-lar* или *-ler*, в зависимости от того, присоединяется ли он к основе с велярной или палатальной гласной: *kol-lar*, «руки», от *kol* с велярной гласной, но *it-ler*, «собаки», от *it* с палатальной гласной. Сингармонизм наблюдается также и в других языках, монгольском и венгерском; он придает языку певучесть и производит на слушателя своеобразное акустическое впечатление.

Сингармонизм — всего лишь одна из многих черт, характерных как для тюркских, так и для монгольских языков (таких как халха-монгольский, калмыцкий, бурятский и др.). Морфологическая и синтаксическая структуры тюркских и монгольских языков также имеют много общего; более того, многие лексические единицы присутствуют в словарных составах обеих языковых семей, и не во всех случаях можно

утверждать, что эти слова были заимствованы одним языком из другого. Возможно, что тюркские языки являются родственными монгольским и, следовательно, тунгусо-маньчжурским языкам (нанайскому, эвенкийскому, эвенскому и др.), распространенным на крайних восточных территориях Северной Азии. Если данное утверждение верно, то тюркские языки с двумя другими языковыми семьями происходят из общего источника — протоалтайского языка. Однако мнения лингвистов по этому вопросу расходятся, критики «алтайской гипотезы» утверждают, что сходство между языками могло возникнуть в результате длительных контактов и перемешивания, процесса, который, по-видимому, уже имел многовековую историю ко времени первого упоминания тюркских (или предположительно тюркских) племен в китайских источниках. Сравнительная лингвистика, которая добилась выдающихся успехов в реконструкции протоиндоевропейского языка, приносит в случае с алтайскими языками гораздо менее надежные результаты. Основная причина такого положения кроется в возрасте документов, имеющихся в распоряжении исследователей: тогда как в случае с индоевропейскими языками мы располагаем памятниками, написанными на таких языках, как греческий или хеттский, еще во втором тысячелетии до нашей эры, наиболее ранние тексты на древнетюркском языке датируются лишь 700 г. н.э.[23].

Из-за всех этих неопределенностей до сих пор не существует общепринятой классификации тюркских языков. Для наших целей будет достаточно охарактеризовать здесь семью тюркских языков в самых общих чертах. Сравнительно изолированным от других тюркских языков и считающимся отдельной ветвью является чувашский язык (его часто определяют как булгарский, по названию тюркских волжских булгар VIII–XIV вв.). На чувашском языке говорят жители Республики Чувашия, расположенной на Волге к востоку от Казани. Другим языком, в отношении которого часто предполагают, что он отделился от общего ствола тюркских языков еще в давние времена, является якутский, распространенный на обширных территориях Северной Сибири, в особенности в Республике Саха (Якутия). Кроме этих двух языков (и их диалектов) и некоторых других языков, чья принадлежность к какой бы то ни было группе представляется спорной (например, саларский в Китае или халаджский в Иране), остальные тюркские языки обычно подразделяются на четыре географически соседствующие группы: юго-западную, северо-западную, центральную и восточную. Основными языками юго-западной группы являются языки османской Турции: турецкий, на котором говорят жители Турции от Анатолии до

Балкан, азербайджанский, распространенный в Северо-Западном Иране и Азербайджане, туркменский, язык Северо-Западного Афганистана и Туркменистана; языками юго-западной группы являются также: гагаузский, на котором говорят гагаузы в Молдавии; различные иранотюркские языки (или диалекты), такие как айналу или кашкай и первоначально, вероятно, также саларский, на котором говорят в Китае (главным образом в провинции Ганьсу).

Северо-западная группа тюркских языков включает татарский и башкирский языки, преимущественно распространенные соответственно в республиках Татарстан и Башкортостан на Волге, язык крымских татар, караимский, некоторые малые тюркские языки, на которых говорят на Кавказе (карачаево-балкарский, ногайский и др.), а также казахский, каракалпакский и кипчако-узбекский. В центральную группу входят узбекский и современный уйгурский языки (и их диалекты). И наконец, восточная группа включает киргизский язык и тюркские языки, распространенные на Алтае. Много споров возникает относительно дальнейшей классификации последней группы. Киргизский часто отделяют от других языков восточной группы. К.Х. Менгес утверждает, что киргизский вместе с казахским, каракалпакским, ногайским и кипчак-узбекским языками принадлежит к «арало-каспийской группе» тюркских языков. «Алтайские» — общий термин для двух различных групп языков или диалектов (различие между этими двумя терминами является предметом споров), который объединяет южноалтайские тюркские диалекты (собственно алтайский, теленгитский, телеутский) и северноалтайские тюркские диалекты (туба, кумандинский и челканский). Кроме того, в восточную группу тюркских языков входят шорский, хакасский, чулымский, тофаларский и тувинский; в нее также иногда включают язык желтых уйгуров, распространенный в основном в китайской провинции Ганьсу[24].

Возможно, будет полезно привести в конце данной главы упрощенную схематическую классификацию тюркских языков, перечисленных выше:

Группа	Язык
I. Булгарская	Чувашский
II. Юго-западная (Огузская)	Турецкий Азербайджанский Туркменский Гагаузский
III. Северо-западная (Кипчакская)	Татарский Башкирский Караимский Крымскотатарский Карачаево-балкарский Ногайский Кипчако-узбекский Казахский Каракалпакский
IV. Центральная (Чагатайская)	Узбекский Уйгурский
V. Восточная	Якутский Алтайский Хакасский Шорский Чулымский Тофаларский Тувинский Язык желтых уйгуров Киргизский

[1] <Автор использует термин «Алтайские горы» в широком смысле. Подавляющее большинство тувинцев живет на Саянах. — Примеч. ред.>

[2] <Применительно к религиозной ситуации в Туве можно говорить о том, что буддизм и шаманизм, так же как, впрочем, и православие, соседствовали здесь в течение нескольких последних столетий. — Примеч. ред.>

[3] Выражение «тюркские народы» мы используем как сокращенное вместо «тюркоязычные народы».

[4] Цит. по [Малов 1951: 35]. О датировке рунических надписей см. [Кононов 1980: 14, 19–20].

[5] Несмотря на обилие литературы, посвященной ранней истории тюркских народов, многие вопросы остались невыясненными. Подробное исследование древнетюркской империи (VI–VIII вв.) [Кляшторный 1964] и [Гумилев 1967]; классическая работа о кочевых империях Евразии от скифов до монголов — [Grousset 1952]; обзор истории тюрков в Средней Азии см. [Spuler 1966; Menges 1968: 16–55; Hambly et al. 1969; Kwanten 1979; Sinor 1990; Soucek 2000; Кляшторный, Султанов 2004]; более раннее исследование истории тюркских народов — [Barthold 1962]. О сюн-ну см. [Sinor 1990: 118–149]; о языке гуннов см. [Benzing 1959]. Древняя история различных средне-

азиатских народов подробно рассмотрена также в трудах ученых из среднеазиатских республик (Узбекистан, Казахстан, Кыргызстан и др.).

[6] Об идентификации двух варваров-бардов при дворе Аттилы как готов см. [Chadwick 1932–1940: I,576; Heusler 1943: 113–114]; об их идентификации как тюрков см. [Жирмунский, Зарифов 1947: 8]; ср. также [Hatto 1965: 115].

[7] Краткое описание этого мира см. [Johansen 1959]; более подробный обзор см. [Fitzhugh, Crowell 1988 и Basilov, Zirin 1989].

[8] См. [Grousset 1952].

[9] История, IV.2; IV.64 и сл.; IV.72; см. также [Godley 1920–1925: II, 200/201; 260/261 и сл.; 270/271 и сл.].

[10] См. [Радлов 1893].

[11] Описание казахской юрты см. [Radloff 1893: I, 457 и сл.]; о казахской юрте см. также [Муканов 1979]; о каракалпакской юрте см. [Жданко, Камалов 1980: 27–57]; о киргизской юрте см. [Dor 1975]; о различных конструкциях юрт у кочевых тюрков см. также [Basilov, Zirin 1989: 97–101]. Исторический обзор см. [Вайнштейн 1976].

[12] Подробное описание кочевого образа жизни тувинцев см. [Vajnštejn 1980, особенно с. 83 и сл.].

[13] См. [Basilov, Zirin 1989: 33]; об изображении животных степными народами см. также в приложении к [Grousset 1952: 623–637].

[14] [Radloff 1893: I, 441].

[15] О древнетюркской литературе см. [Gabain 1964]; о древнетюркском эпосе см. гл. 2.

[16] Точное происхождение этих тюркских языков, их отношение друг к другу, а также к другим тюркским языкам дискуссионно; см. также о тюркских языках ниже.

[17] Об истории Джунгарии см. [Златкин 1983: 59 и сл.].

[18] Об истории казахов см. [Olcott 1987; Кляшторный, Султанов 1992].

[19] См. [Menges 1947: 5; Муминов и др. 1974: I, 89–10]; о новейшей истории каракалпаков см. [Тәжибаев и др. 2003].

[20] См. [Жданко 1950; Насыров 1983: 60 и сл.].

[21] В результате гражданской войны в Афганистане киргизы покинули эти территории и поселились вблизи озера Ван в Турции; о киргизах в Памирских горах см. [Dor, Naumann 1978].

[22] О происхождении и культурной истории киргизов см. [Абрамзон 1990].

[23] Общую информацию о тюркских языках см. [Deny et al. 1959–1964 Bd 1; Gabain et al. 1963: 1–204; Баскаков и др. 1966; Menges 1968; Comrie 1981: 39 сл.; Тенишев и др. 1996; Johanson, Csato 1998]. О тюркских языках Китая см. [Йолболди, Қасим 1987]. «Алтайская гипотеза», постулат общего происхождения тюркских, монгольских и тунгусо-маньчжурских языков, выдвинутая некоторыми лингвистами, пока не нашла общего одобрения среди тюркологов. Н. Поппе заканчивает обсуждение «Алтайской теории» [Poppe 1965: 125–156] словами: «В завершение мы могли бы заметить, что генетическая близость между алтайскими языками, может быть, и не была доказана так несомненно, как полагают некоторые ученые-лингвисты, но в то же время никто еще не выдвинул в опровержение этой теории таких доводов, которые были бы приемлемыми с точки зрения лингвистики» [Poppe 1965: 156]. Предложение других ученых, таких как Г.Й. Рамстедт или Р.А. Миллер, включить в алтайскую группу еще и корейский и японский языки было встречено скептически; см. [Miller 1971].

[24] Данная классификация является значительно упрощенным изложением сложного и противоречивого положения дел. Генеалогическая классификация тюркских языков

очень подробно рассматривается в книге [Баскаков 1969: 210–354]. В известном обзоре тюркских языков [Deny et al. 1959–1964: I] они подразделяются на следующие пять групп: южнотюркские языки (= юго-западная группа), западнотюркские (= северо-западная группа, за исключением казахского, каракалпакского, ногайского, кипчако-узбекского языков), центральнотюркские (= казахский, каракалпакский, ногайский, кипчако-узбекский и киргизский языки), восточнотюркские (= узбекский, современный уйгурский, язык желтых уйгуров, саларский) и севернотюркские (алтайско-тюркские, хакасский, чулымский, шорский, тувинский, карагасский и якутский); чувашский язык рассматривается как отдельный. Ср. также [Comrie 1981: 42–47].

Глава 2
ТЮРКСКИЙ ЭПОС: НАИБОЛЕЕ РАННИЕ ИСТОЧНИКИ

Огуз Каган

Kenä künlärdän bir kün Aj-qaγannuŋ közü jaryp bodady,
erkäk oγul toγurdy.
Ošul oγulnuŋ öŋlügi čyraγy kök erdi,
aγyzy ataš qyzyl erdi,
közläri al,
sačlary, qašlary qara erdilär erdi.
Jaqšy näpsikilärdän körüklügräk erdi.
Ošul oγul anasynyŋ kögüzündün oγuzny ičip
mundun artyγraq ičmädi.
Jig et, aš, sürmä tilädi,
tili(gä) kelä bašladï.
Qyryq kündün soŋ bedüklädi,
jürüdi,
ojnady.
Adaγy ud adaγy däg,
belläri böri belläri däg,
jaγry kiš yaγry däg,
kögüzi aduγ kögüzü däg erdi.
Bedäninüŋ qamaγy tüg tülüklüg erdi.
Jylqylar kütäjä turur erdi,
atlarγa minä turur erdi,
kik av avlaja turur erdi;
künlärdän soŋ, kečälärdän soŋ j(i)git boldy[1].

В один из дней озарились глаза Ай-Каган,
и она родила сына.
Лицо ребенка было голубым,
рот — огненно-красным,
глаза — алыми,
а волосы и брови черные были.
Он был красивее добрых духов.
Из груди своей матери этот ребенок вкусил молоко
и больше не пил.

Мяса сырого, пищи, вина хотел...
и заговорил.
Через сорок дней он вырос,
ходил
и играл.
Ноги его стали подобны ногам быка,
поясница — пояснице волка,
плечи подобны плечам соболя, а
грудь — груди медведя.
Все тело его было покрыто густыми волосами.
Он пас табуны,
взбирался на лошадей,
охотился на кийиков.
И [много] дней и ночей спустя стал юношей.

Это первые строки текста древнеуйгурской рукописи, ныне хранящейся в Национальной библиотеке в Париже (MS Supplément Turc 1001). Ее название: «Сказание об Огуз Кагане», или «Книга Огуза» (Огуз-нāме). Она является одним из наиболее древних образцов целого ряда текстов в основном исторического характера, которые повествуют о происхождении тюркских племен, и в частности огузов. Текст заключает в себе лингвистические, филологические, исторические и литературные проблемы, некоторые уже разрешены исследователями — издателями, переводчиками и комментаторами[2], однако другие, такие как датировка текста, его языковая и племенная принадлежность, а также его поэтическая форма, остаются неразрешенными. По мнению А.М. Щербака, парижская рукопись является копией, снятой в XV в. с текста, который был создан на рубеже XIII и XIV вв. предположительно на турфанском языке[3].

Легенда повествует о рождении, фантастическом детстве, героических деяниях и воинских подвигах Огуз Кагана (или Огуз Хана), героя, давшего имя племени огузов.

Однажды ночью, возвращаясь с удачной охоты, Огуз Каган встречает прекрасную девушку и влюбляется в нее с первого взгляда. Она рожает ему трех сыновей: Кюн (Солнце), Ай (Луна) и Юлтуз (Звезда). Во время другой охоты Огуз Каган встречает другую красавицу, чары которой покоряют его. Она тоже рожает ему трех сыновей по имени Кёк (Небо), Таг (Гора) и Тэнгиз (Море). На пиру, который длится сорок дней и сорок ночей, Огуз Каган провозглашает себя ханом и объявляет о своем решении выступить в поход, с тем чтобы завоевать мир:

«Men senlärgä boldum qaγan,
alalyŋ ja taqy qalqan,
tamγa bizgä bolsun bujan,
kök böri bolsunγyl uran;
temür djydalar bol orman;
av yerdä jürüsün qulan,
taqy taluy taqy mürän;
kün tuγ bolγyl kök quryqan»,
deb dedi.

«Я стал вашим каганом,
возьмем-ка луки и щиты,
тамгою пусть будет нам „благодать“,
„сивый волк“ пусть будет ураном;
будь железными копьями лес;
в заповедных местах пусть бродят куланы,
[текут] моря и реки;
будь знаменем [нашим], солнце, небо — шатром» —
так он сказал[4].

Огуз Каган со своими воинами покоряют окрестных ханов и подчиняют их народы своей власти. Во время этих походов во главе его войска бежит серый волк, он дает Огуз Кагану советы. В ряде приключений различные приближенные Огуз Кагана и воины из его свиты совершают тот или иной подвиг, чем заслуживают себе различные прозвища. Так, например, когда бек (вельможа) приводит назад с заснеженной горы убежавшего коня Огуз Кагана и возвращается весь в снегу, он получает от Огуз Кагана прозвище Карлук (*Qarluq* от *qar* — «снег») и назначается местным правителем. Подобным образом получают имена и другие воины и целые народы (например, Кипчак, Калач). В финале легенды Огуз Каган разделяет государство между сыновьями. Его советник увидел сон: золотой лук был натянут от восхода до заката и три серебряные стрелы летели на север. Огуз Каган посылает своих старших сыновей на восток, где они находят золотой лук, а троих младших на запад, откуда они возвращаются с тремя серебряными стрелами. На «прощальном» пиру Огуз Каган отрекается от престола и передает управление страной сыновьям, старшие братья сидят справа от отца; они называются Бузуки — «Сломанные» из-за золотого лука, разломанного на части и разделенного между ними. Трое младших братьев сидят слева от отца; они носят имя Юч Ок — «Три стрелы» в память о стрелах, найденных ими.

Огуз-нāме, несомненно, является этиологической легендой, попыткой объяснить происхождение тюркских племен (карлуков, кипчаков и др.), в особенности племени огузов и его родства с другими тюркскими племенами, а также их последовательное племенное разделе-

ние. Огузский эпос «Деде Коркут» отражает сходное разделение на Юч Ок и Боз Ок (вместо Бузук «истребляющие стрелы»)[5]. Легенда об Огуз Кагане была включена также в исторические книги об огузах, в частности во «Всеобщую историю» («Džami' at-tawārīx») персидского историка Рашид ад-Дина (ум. в 1318 г.) и «Родословную туркмен» («Šedžere-i terakime»), написанную хивинским ханом Абул Гази (1603–1664), а в более поздний период османская историография проследила родословную основного турецкого племени, начиная от Кюна, старшего сына Огуз Кагана[6].

Данный текст можно трактовать как легендарную историю огузов, но также и как произведение художественной литературы. Легенда написана в прозе, тем не менее в тексте часто встречаются аллитерация, синтаксический параллелизм, приводящий к созданию рифм и ассонансов, а также четкий ритмический рисунок. Примеры параллельных структур встречаются во введении, приведенном выше, в описании героя в строках с 3-й по 6-ю, в последовательности глаголов в строках с 12-й по 14-ю, в синтаксической конструкции строк с 20-й по 22-ю и в повторе наречия в строке 23[7]. К этим поэтическим выразительным средствам можно было бы добавить аллитерацию, например в строке 1 или 16, и сравнение внешнего вида героя и его силы с теми же качествами диких животных в строках с 15-й по 18-ю, тоже очевидно подчиненных принципу параллелизма:

Adaγy ud adaγy däg,
belläri böri belläri däg,
jaγry kiš yaγry däg,
kögüzi aduγ kögüzü däg erdi.

Ноги его стали подобны ногам быка,
поясница — пояснице волка,
плечи подобны плечам соболя,
грудь — груди медведя.

Параллелизм приводит к созданию полных и неполных рифм, что еще более очевидно во втором из цитируемых отрывков — обращении Огуз Кагана к воинам. Фактически этот фрагмент обладает четко выраженным ритмом; каждая строка состоит из восьми слогов, соответствуя, таким образом, широко распространенному ритмическому рисунку тюркской эпической поэзии. Не углубляясь в стилистический анализ, я просто отмечу здесь, что «Огуз-наме» с точки зрения стиля и метрики является четко структурированным текстом с едва различимым переходом от прозы к ритмической прозе и стихам. Как станет

ясно из седьмой главы, где вопросы стихотворного метра и ритма будут обсуждаться более полно, между формой «Книги Огуза» и тюркским устным эпосом существует тесная связь.

Содержание легенды тесно связано также с более поздней тюркской эпической поэзией, например мотив рано развившейся силы героя, представленный в первых строках[8]. Этот мотив (вместе с другими близкими ему) так широко распространен — от греческого Геракла до западноафриканского Озиди, от ирландского Кухулина до центральноафриканского Мвиндо, — что его присутствие и в тюркском эпосе вряд ли может кого-нибудь удивить[9]. Достаточно одного примера; он взят из киргизского эпоса «Эр Тоштюк» в версии, записанной Радловым:

Байбиченин жак жеткенде,
Бир еркек бала тууду.
Жаңа тууган бу бала
Эки конбой эне деди,
Алты конбой ата деди.
Илеман кой жайганда,
Жаңа тууган бу бала,
Жүрмөлөп турду ордунан,
Атасына келди де:
«Э атам, атам», деди,
«Үйгө кайтып жат», деди,
«Мен бу койду кайтарайн».
[Радлов 1885: 527].

Когда подошло время *байбиче* (старшей жены),
Она родила мальчика.
Новорожденный ребенок
Сказал «мать» на третий день,
Сказал «отец» на седьмой день.
Когда Илеман пас овец,
Новорожденный ребенок
Выбрался из колыбели,
Пришел к отцу и сказал:
«О, отец мой, отец мой,
Возвращайся домой, ложись (отдыхать),
Я буду пасти овец (вместо тебя)».

Таким образом, хотя легенда об Огуз Кагане, безусловно, не является эпосом как таковым, а скорее мифологической историей огузов, нет никаких сомнений в том, что как в ее форме, так и в содержании ощущается несомненное влияние эпического стиля и, следовательно,

«Огуз-наме» представляет собой ценнейший памятник исторического развития тюркского эпоса. Какой бы ни была его точная датировка, «Огуз-наме» ни в коем случае не является древнейшим из дошедших до наших дней свидетельств зарождения эпической поэзии в среде тюркских народов Средней Азии. Рунические надписи из долин Орхона и Енисея (VIII в.) не только прославляют подвиги правителей, в память о которых они были созданы, но и являют собой зачатки ритмической прозы, что дало основание некоторым тюркологам увидеть в них истоки тюркской поэзии[10]. Читая эти тексты, трудно поверить, что они были созданы вне живой традиции хвалебной и эпической поэзии. Памятный камень в честь Кюль-тегина повествует о битве за господство среди тюркских племен, храбрости принца Кюль-тегина и его подвигах:

Bir jylqa biš joly süŋüšdümüz.
Aŋilk Toγu balyqda süŋüšdümüz.
Kül tigin Azman aqyγ binip
Oplayu tägdi.
Alty ärig sančdy,
Sü tägišindä jitinč ärig qylyčlady.
Ikinti Qušlaγaqda,
Ädiz birlä süŋüšdümüz.
Kül tigin az jaγïzïn binip
Oplayu tägip
Bir ärig sančdy.
Toquz ärig ägirä toqydy.
Ädiz bodun anda ölti.

В один год мы сражались пять раз.
В самом начале (в первый раз) мы сразились при городе Тогу.
Кюль-тегин, сев верхом на белого [коня] Азмана,
Бросился в атаку.
Шесть мужей (воинов) он заколол [копьем],
Седьмого мужа (воина) он в схватке зарубил [мечом].
Во второй [раз] при Кушлагаке
Мы сразились с эдизами.
Кюль-тегин, сев верхом на бурого азского коня,
Бросившись в атаку,
Одного мужа (воина) заколол [копьем],
Девять мужей (воинов) поразил, окружив.
Народ эдизов там погиб[11].

Рассказ продолжается в той же манере, пять раз Кюль-тегин одерживает победу, каждый раз садясь на коня и уничтожая врагов. В язы-

ке данных надписей на камне очевидно прослеживаются повторы, параллельные структуры и формулы. Это не просто «священный» язык официального воззвания, высеченного на камне; многочисленные эпитеты, относящиеся к лошадям, нюансы описания сражений (*süŋüš-* «сражаться», *täg-* «броситься в атаку», *sanč-* «заколоть», *qïlïčla-* «зарубить мечом», *ägir-* «окружить», *toqï-* «поразить») придают фрагменту несомненно эпическое звучание, в котором угадываются черты более поздней эпической и хвалебной поэзии.

Диван лугат ат-Тюрк

Первые неоспоримые примеры героической поэзии содержатся в «Диван лугат ат-Тюрк», составленном в 1073 г. Махмудом Кашгарским. Это словарь среднетюркского языка и тех его диалектов, которые были ему известны. Лексикографические комментарии он перемежал цитатами из народной поэзии. Такие отрывки неоднократно объединялись в одно издание различными специалистами, но наиболее выдающаяся работа подобного рода была проделана К. Брокельманом. Он перевел и издал эти стихи, сгруппировав их под заголовками: «Погребальные песни», «Героические песни», «Застольные и охотничьи песни», «Жалобы», «Хвалебные песни», «Бранные песни», «Любовные песни», «Поэзия о природе», «Спор между летом и зимой» и «Афористическая поэзия»[12]. По поводу числа героических песен не существует единого мнения, так как некоторые строфы можно расположить по-разному: как самостоятельные стихотворения либо как части других поэм. Для того чтобы проиллюстрировать тип героической поэзии, современной Махмуду Кашгарскому, я приведу здесь одну из самых коротких героических песен, озаглавленную Брокельманом «Битва с уйгурами», не останавливаясь на том, следует ли включить в состав этого стихотворения какие-либо другие строфы из «Дивана»:

Bäčkäm urub atlaqa
Ujγur daqy Tatlaqa,
Oγry, yawuz ytlaqa,
Qušlar kibi učtymyz.

Aγdy qyzyl bajraq,
Toγdy qara topraq,
Yätšü kälib Oγraq,
Toqšyb anyŋ käčtimiz.

Qudruq qatyγ tügdümiz,

Täŋrig ögüš ökdümiz,
Kämšib atyγ täkdimiz,
Aldab jana qačtymyz.

Kimi ičrä oldurub
Yla suwïn käčtimiz,
Ujγur taba bašlanyb
Myŋlaq älin ačtymyz.

Kälŋizläjü aqtïmïz,
Kändlär üzä čyqtymyz,
Furxan äwin jyqtymyz,
Burxan üzä syčtymyz.

Tünlä bilä bastymyz,
Tägmä jaŋaq pustymyz,
Käsmälärin kästimiz,
Myŋlaq ärän byčtymyz.

Укрепив на конях бунчуки,
На уйгуров и татов,
На воров [и] скверных собак
Мы полетели, как птицы.

Взметнулось красное знамя,
Поднялся черный прах.
Подоспело [племя] оград.
Сражаясь с ним, мы задержались.

Мы крепко подвязали [коням] хвосты,
Многократно восславили бога,
Погнав коней, мы настигли [их].
Обманув [их], мы снова бежали.

Сев в лодки,
Мы переправились через реку Ыла.
Направившись в сторону уйгуров,
Мы завладели страной Мынглак.

Мы хлынули [на них], как поток,
Мы появились у городов,
Мы разрушили буддийские храмы,
Мы нагадили на идолов.

Мы напали [на них] ночью,
Мы устроили засады со всех сторон.
Мы обрезали им чубы.
Мы вырезали мужей Мынглака[13].

В этих строках описываются сражения между небуддийским тюркским племенем и буддийскими уйгурами, ограками и народом предположительно иранского происхождения, носившим имя «таты»[14]. Исторический контекст стихотворения не до конца ясен. Согласно Махмуду Кашгарскому, его герои были исламизированными тюрками, следует отметить, однако, что для обозначения «Бога» в стихотворении использовано еще древнетюркское слово «тенгри» (*täŋri*, стих 10). Возможно также, хотя Махмуд Кашгарский ничего об этом не говорит, что тюрки, одержавшие в стихотворении победу, были карлуками[15], тюркским племенем, сражавшимся на стороне арабов, когда те разбили китайцев на реке Талас в 751 г. Для того чтобы достигнуть земли уйгуров, тюркам-мусульманам пришлось переправиться через реку Ыла, наиболее вероятно современную Или. Это означает, что уйгуры уже мигрировали к юго-западу от долины Орхона, после того как их империя была разгромлена киргизами в 840 г. О народе оград, который, по утверждению Махмуда Кашгарского, обитал близ реки Ыла, известно мало, и еще меньше — о стране Мынглак, где, согласно стихотворению, жили уйгуры. Поскольку уйгуры были обращены в ислам в X в. (не без отчаянного сопротивления со стороны коренных буддистов), датировка стихотворения временем позднее X в. представляется сомнительной. Наиболее вероятно, что стихотворение было написано в IX в., но из-за отсутствия надежных исторических источников точную дату его создания определить невозможно.

Анализируя структуру стихотворения, мы заметим, что это, по существу, хвалебные стихи. Поэт полностью отождествляет себя с победившей стороной и превозносит воинские подвиги своих соотечественников. Тем не менее в стихотворении преобладает описательная манера: в нем излагается последовательность событий (нас не должно здесь заботить, в правильной ли последовательности располагали строфы стихотворения издатели), и различные элементы этой последовательности подробно и точно описаны, а не просто вскользь упомянуты, как это типично для хвалебной поэзии. Нам рассказывают, что бунчуки (военные эмблемы) были укреплены на конях, что было поднято красное знамя, что коням крепко подвязали хвосты: мы становимся свидетелями военных походов, которые воспеваются в стихах. Как станет ясно из дальнейшего, некоторые образы этого стихотворения (например, герои, поднимающие знамена и летящие на своих конях, как птицы) принадлежат к общему поэтическому набору тюркского устного эпоса. С точки зрения размера короткие строки из семи или восьми слогов также типичны для среднеазиатского тюркского устного эпоса,

в то время как разбивка стихотворения на четырехстрочные строфы — более позднее нововведение, вряд ли характерное для древнейшего слоя эпического стихосложения (см. также гл. 7). Таким образом, нет сомнений в том, что некоторые стихи, которыми Махмуд Кашгарский расцветил свой «Диван», были взяты им из героических песен, во многом существенно сходных с тюркским устным эпосом, записанным много столетий спустя. Эти цитаты лишний раз подтверждают популярность героической поэзии среди тюркоязычных племен Средней Азии в ранний период их истории.

Книга моего деда Коркута

До наших дней дошли также разнообразные исторические свидетельства о тюркском эпосе, однако сами произведения, к сожалению, не сохранились[16]. Первый полностью сформировавшийся эпос на тюркском языке содержится в двух рукописях XVI в., донесших до нас «Книгу моего деда Коркута» (Kitab-i Dede Qorqut)[17]. Как и «Огузнаме», рукописи посвящены ранней истории огузов, но в отличие от сказания об Огуз Кагане, написанного в прозе, временами приближающейся к метрической размеренности ритмической прозы, цикл сказаний Деде Коркута написан прозой с включением стихотворных строк. Эта форма типична для эпических традиций многих тюркских народов и будет нами детально рассмотрена далее. На данном этапе я просто отмечу, что в мое понятие „эпической поэзии“ входит как стихотворный эпос, так и прозаметрический эпос, т.е. эпос, состоящий из стихов и прозы. Более подробно различия между отдельными жанрами эпической поэзии с точки зрения как формы, так и содержания будут обсуждаться в пятой главе.

Несмотря на то что рукописи «Книги моего деда Коркута» датируются XVI столетием, можно привести свидетельства в пользу того, что сами сказания появились еще в то время, когда огузы населяли низовья Сырдарьи, т.е. в период между IX и XI вв.[18]. Поскольку большинство из двенадцати сказаний «Книги моего деда Коркута» во многом служат примером типичных черт эпической поэзии, анализ которых и является целью данной книги, я подробно рассмотрю одно из них в этой главе.

Во вступлении к циклу сказаний вводится образ Деде Коркута, или Коркут Ата, певца и прорицателя (*ozan, biliçi*) огузов, которому приписывается множество мудрых изречений, поговорок, правил и глубокое знание женской природы[19]. Деде Коркут принимает активное уча-

стие во многих эпизодах как мудрец и советник, но прежде всего как сказитель, сочиняющий сказания и передающий их последующим поколениям:

Dedem Qorqut boj bojlady, soj sojlady, bu Oγuz-nāmeji düzdi, qošdy, böyle didi[20].

Дед мой Коркут сложил песнь, сказал слово; эту Огуз-наме он сложил, он составил. Так он сказал...

Это традиционная формула, встречающаяся в конце многих сказаний. Впервые мы сталкиваемся с ней в конце первого из них, в «Сказании о Богач-хане, сыне Дерсе-хана». Вот его краткое содержание:

Однажды хан Байындыр, верховный правитель огузов, решил устроить пир, для которого он приказал разбить три шатра: белый шатер для тех из гостей, у кого есть сын, красный шатер для тех, у кого есть дочь, и черный шатер для тех гостей, у кого нет ни сына, ни дочери. В то время как тем из огузских вельмож, у кого есть дети, оказывают почести, бездетные подвергаются унижению: они должны сидеть в черном шатре на черном войлоке, и им должны подавать мясо черного барана. Когда бездетный Дерсе-хан сталкивается с таким обращением, он покидает пир и, возвратившись к своей жене, изливает на нее свой гнев и горе. Его жена предлагает ему накормить голодных, одеть нагих, заплатить долги за тех, кто ими обременен, и устроить великий пир для знати внутренних и внешних огузов. Таким образом Дерсе-хан заслужит всеобщую похвалу и, может быть, Бог исполнит его желание и даст им дитя. Так оно и происходит: Бог дарит им сына, который вырастает и становится сильным юношей.

Когда их сыну исполняется пятнадцать лет, он, играя в кости с тремя другими мальчиками, случайно оказывается на ристалище, где свирепый бык должен драться с верблюдом. Быка выводят на арену и отпускают, а мальчикам приказывают бежать, но, вместо того чтобы послушаться, сын Дерсе-хана бесстрашно вступает в единоборство с животным и убивает его. Когда Деде Коркута призывают, чтобы он дал мальчику имя, он возносит ему хвалу и дает ему имя «Богач» (производное от *buγa* «бык»). Он также предлагает сделать мальчика беком и дать ему престол. Когда так и было сделано, это вызвало зависть среди сорока джигитов его отца. Замышляя гибель юноши, они клевещут на него отцу. Они легко убеждают его в злодеяниях сына и хитростью заставляют Дерсе-хана поразить сына стрелой во время охоты.

Богач смертельно ранен, но еще жив. После того как охотники ускакали, юноше является Хызр, мусульманский святой, он трижды касается его раны и предвещает, что Богач излечится с помощью лекарства, состоящего из горного цветка и молока его матери. Мать Богача, заподозрив неладное, когда Дерсе-хан вернулся с охоты без него, отправляется на поиски сына в

сопровождении сорока дев. Она находит его опасно раненным и, узнав о том, какое лекарство может его спасти, сдавливает свои груди, чтобы добыть из них молоко. Однако молоко не течет, только с третьей попытки, когда она бьет себя в грудь, появляется молоко, смешанное с кровью. Лекарство приготовлено, и Богач спасен. Поправившись, он живет вдали от дома, скрываясь от отца.

Сорок джигитов Дерсе-хана, прослышав о том, что Богач жив и здоров, понимают, что им не миновать наказания за свое предательство, когда правда раскроется. Они решают предвосхитить события, захватывают Дерсе-хана и уводят его, с тем чтобы передать в руки неверных. Когда жена Дерсе-хана узнает об этом, она посылает сына спасти отца. Богач, послушный слову матери, преследует предателей со своими сорока джигитами и нагоняет их. Дерсе-хан видит приближающегося Богача, но не узнает его, ему становится жалко юношу, он просит дать ему его кобзу (лютню) и поет песню, в которой он умоляет своего спасителя спасать свою собственную жизнь и повернуть назад. Однако его песня не останавливает Богача, он подает сигнал своим спутникам, которые до этого момента находились в укрытии, вместе с ними нападает на злодеев и освобождает отца. Когда весть о подвиге Богача доходит до Байындыр-хана, он жалует юноше бекство (титул) и престол.

В заключении Деде Коркут связывает эти приключения с историей огузов, оплакивает ушедших героев былого и призывает многочисленные благословения на хана, называя его «хан мой» (*ханым*).

Этот рассказ занимает около восемнадцати страниц в издании Эргина; чтобы прочитать его вслух, требуется менее получаса, немного больше, если стихи не декламируют, а поют, из чего можно заключить, что повествование ведется в ровном, довольно быстром темпе, при этом рассказчик редко вдается в подробности и почти не отступает от темы. Сказание написано живым, сжатым языком, ясными синтаксическими структурами без вычурного многословия, что понятно уже из самых первых строк:

Bir gün Qam Ган oγly Xan Bajyndyr jirinden turmyš-idi. Šāmī günlügi jir jüzine dikdürmiš-idi. Ala sajvany gök jüzine ašanmyš-idi. Biŋ jirde ipek xalyčasy döšenmiš-idi. Xanlar xany Xan Bajyndyr jylda bir kerre toj idüp Oγuz biglerin qonuqlar-idi. Gine toy idüp atdan ajγyr deveden buγra qojundan qoč qyrdurmuš-idi.

[Ergin 1958–1963: I, 77–78].

Однажды сын Кам-Гана хан Байындыр встал со своего места, велел поставить свой сирийский зонтик, велел поднять до небес пеструю палатку, велел разложить в тысяче мест шелковые ковры. Хан ханов, хан Байындыр, раз в году устраивал пир и угощал беков-огузов. Вот он снова устроил пир, велел зарезать лучших коней-жеребцов, верблюдов и баранов…[21].

Поучительно будет взглянуть на данный фрагмент более пристально. По правилам порядка слов глагол в тюркских языках находится в конце предложения. А поскольку в тюркских языках морфемы присоединяются друг к другу путем агглютинации, это приводит к тому, что в описательных текстах, подобных приведенному выше фрагменту, различные предложения могут заканчиваться одной и той же морфемой. В отрывке, который мы рассматриваем, содержатся корневые морфемы следующих глаголов: *tur-* «вставать»; *dik-* «ставить»; *aš-* «подниматься»; *döše-* «расстилать»; *qon-* «устраивать»; *qyr-* «ломать, убивать». Некоторые из этих морфем употреблены в производных формах понудительного залога (*dikdür-* «приказать поставить», *qyrdur-* «приказать убить»), страдательного залога (*dӧšen-* «быть разостланным»), с усилительной морфемой (*ašan-* «подниматься до небес»)[22] и в более сложных образованиях (от *qon-* «устраивать» образуется *qonuq* «гость», а от него, в свою очередь, глагол *qonuqla-* «оказывать гостеприимство, принимать гостей»). Все эти глаголы имеют окончание прошедшего времени (*-idi*), и почти все они, за исключением одного, употреблены в форме субъективной модальности (*-miš*); в результате глагольная форма *turmiš-idi* переводится буквально как «говорят, что он встал». В глагольной форме *qonuqlar-idi* использована морфема аориста *-r*, которая выражает привычное действие и переводится с помощью несовершенного вида «принимал гостей». Кроме того, в тексте дважды встречается неличная форма — деепричастие с суффиксом *-p*: *toj idüp* «устроив пир».

Я подробно остановился на лингвистическом анализе первых предложений сказания для того, чтобы подчеркнуть то, что не всегда удается передать при переводе, а именно тенденцию тюркской «эпической прозы» к самоорганизации в параллельные синтаксические конструкции. Мерное течение отрывка размечено глагольными аффиксами, занимающими финальную позицию в каждом предложении. В силу своего фонетического сходства эти аффиксы делят текст на четко различимые отрезки и производят на слушателя эффект, сходный с впечатлением от рифмы в стихах. Вездесущий синтаксический параллелизм характерен не только для приведенного здесь фрагмента, но и для всего текста в целом. Обратите внимание на параллельные структуры второго и третьего предложений:

Šāmī günlügi | jir jüzine | dikdürmiš-idi. |
Свой сирийский зонтик | на лице земли | велел поставить. |

Ala sajvanï | gök jüzine | ašanmyš-idi. |
Свой пестрый шатер | до лица неба | велел поднять. |

Явлением, тесно связанным с параллелизмом, является «окаменение». Выражение *atdan ajγyr, deveden buγra, qoyundan koč qyrdur-* «велеть зарезать из лошадей жеребца, из верблюдов верблюда-производителя, из овец барана» из последнего предложения приведенного отрывка встречается дважды в первом и еще пять раз в других сказаниях. Оно встречается в том же виде и в казахской сказке «Дудар Кыз»[23]:

Үйіне келди, жылқыдан айғыр алды, сиырдан буқа алды, қойдан қошқар алды, ешкіден теке алды.

[Радлов 1870: 310].

Он вошел в дом; из лошадей он взял жеребца, из коров он взял быка, из овец он взял барана, из коз он взял козла.

В сказании о Богач-хане Байындыр-хан повелевает далее поставить три шатра и усадить в них гостей в соответствии с тем, есть ли у них сын, дочь или вовсе нет детей. Когда в рассказ вводится образ бездетного Дерсе-хана, стиль повествования переключается с прозы на стихи:

Meger Dirse Xan dirler-idi bir bigüŋ oγly qyzy joγ-idi. Sojlamyš, görelüm xanum ne sojlamyš:

Salqum salqum taŋ jilleri esdüginde,
Saqallu bozač turγay sajraduqda,
Saqaly uzun Tat eri baŋladuqda,
Bidevi atlar issini görüp oqraduqda,
Aqlu qaralu sečilen čaγda,
Göksi gözel qaba taγlara gün degende,
Big jigitler džĭlasunlar birbirine qojulan čaγda,

alar sabah Dirse Xan qalqubany jirinden örü turup qyrq jigidin bojyna alup Bajyndyr Xanuŋ sohbetine gelür-idi.

[Ergin 1958–1963: I, 78].

Был один бек, по имени Дерсе-хан, у которого не было ни сына, ни дочери. Так он сказал, посмотрим, хан мой, что он говорил:

В тот час, когда холодные утренние ветры повеяли,
Когда бородатый серый жаворонок запел,
Когда длиннобородый перс воззвал к молитве,
Когда бедуинские кони, увидев хозяина, заржали,
Когда отделился свет от тьмы;
В тот час, когда на крутых горах с прекрасным склоном взошло солнце,
Когда молодцы-беки и джигиты боролись друг с другом,

рано утром Дерсе-хан поднялся и встал со своего места, присоединил к себе своих сорок джигитов, пришел на пир Байындыр-хана.

[Нысанбаев и др. 1999: 360].

Данный стихотворный отрывок вводится как прямая речь, но из продолжения рассказа в прозе становится ясно, что прямой речью эти стихи не являются. Этот же отрывок встречается в сказании еще раз позднее, когда Дерсе-хан с сыном отправляется на охоту[24]. Приведенные строки, несомненно, представляют собой некое подобие утренней песни, лирической интерлюдии, с помощью ряда ярких образов (песня жаворонка, ржание коней, призыв к молитве, солнце, освещающее горные склоны) пробуждающей в воображении картину раннего утра. Каждый раз, когда это описание встречается в тексте, красота природы, свежесть утра служат фоном для злополучных и даже трагических событий: унижение Дерсе-хана при дворе Байындыр-хана, а позднее ранение Богача, чуть было не стоившее ему жизни. Данный отрывок необычен тем, что он не является (как большинство стихотворных фрагментов) монологом или диалогом, прямой речью одного из главных героев, но его лирический тон вполне соответствует стилю тюркской эпической поэзии. Еще одним лирическим отступлением в повествовании является обращение Дерсе-хана к жене в стихах. В нем он подробно описывает ее красоту в манере, знакомой читателю как из средневековой европейской, так и из восточной лирической поэзии:

Berü gelgil, bašum baxty, ivüm taxty,
Ivden čyqup joryjanda selvi bojlum,
Topuγynda sarmašanda qara sačlum,
Qurylu yaya beŋzer čatma qašlum,
Qoša bādem syγmajan tar aγyzlum,
Güz almasyna beŋzer al yaŋaqlum,
Qavunum, viregïm, düvlegüm,
Görür misin neler oldy.
[Evgin 1958–1963: I, 79].

Приди сюда, счастье моей головы, опора моего жилища;
Ростом подобная прекрасно выросшему кипарису,
Ты, чьи черные волосы обвиваются вокруг лодыжек,
Чьи соединенные брови подобны натянутому луку,
Чьи уста тесны для пары миндалей,
Чьи алые щеки подобны осенним яблокам,
Моя сахарная дыня, моя медовая дыня[25], моя зеленая дыня,
Знаешь ли ты, что случилось?
[Нысанбаев и др. 1999: 360–361].

Среди других поэтических жанров, представленных в сказании о Богаче, присутствуют хвалебное стихотворение, произнесенное Деде Коркутом, когда он дает мальчику имя после его первого подвига, и

плач матери Богача, когда она видит, что ее муж возвращается с охоты без сына. Последнее стихотворение, которое, как и утренняя песня, не является «прямой речью» персонажа, развивает тему *Ubi sunt*: «Где они, герои былого?» или, выражаясь словами Вийона: «Увы, где прошлогодний снег?»

В первом сказании цикла «Деде Коркут» (согласно редакции Эргина) насчитывается одиннадцать стихотворных отрывков, включающих от 6 до 35 строк каждый[26]. Строки в этих стихах имеют нерегулярную длину, но тем не менее тяготеют к числу 7–8 или 11–12 слогов в строке. Стихи написаны силлабическим метром, а не количественным, характерным для классической арабской, персидской, турецкой и чагатайской поэзии[27]. Рифмы также имеют нерегулярный характер, часто вместо рифм мы сталкиваемся с ассонансами, а там, где рифмы полные, они в основном являются грамматическими, т.е. создаются одинаковыми окончаниями. Кроме двух, упомянутых нами, остальные поэтические фрагменты из первого сказания являются прямой речью кого-либо из героев. Эти реплики обычно предваряются глаголом говорения (как, например, *soyla-* «говорить, декламировать») и естественным образом должны были исполняться как песни. Такой вывод можно сделать, не только исходя из описания того, как в самом сказании Деде Коркут поет, аккомпанируя себе на лютне (*qopuz*), но и из манеры исполнения современных сказителей (подробнее см. гл. 4).

Сказание исполняется в манере устного рассказа: рассказчик или певец обращается непосредственно к слушателям. Формула «посмотрим, хан мой, что он говорил», как та, что вводит утреннюю песню, неизменно предваряет поэтические реплики — прямую речь героев. Эта формула до сих пор существует в современной традиции тюркского эпоса. Я приведу здесь всего лишь один пример из турецкого, туркменского и азербайджанского вариантов эпического цикла «Кёроглу»:

> Köroğlu Ayvaza teselli etmek için aldı sazını, bakalım ne söyledi...
>
> Чтобы утешить Аваза, взял Кёроглу свой *саз* (лютню). Посмотрим, что он говорил...
>
> (тур. [Радлов 1899: 5]).

> ...бир бәш келеме сөз айдар герек, гөр-бак, нәме диййәр...
>
> ...нужно сказать несколько (букв.: одно, пять) слов. Посмотрим, что он сказал...
>
> (туркм. [Каррыев 1983: 42]).

...сонра лә'нәт шејтана дејиб, алды сазы; гөрәк нә деди...

Прокляв дьявола, он взял свой *саз*. Посмотрим, что он говорил...
(азерб. [Təhmасиб 1959: 40]).

Поэтические отрывки в «Книге моего деда Коркута» строго подчинены определенной схеме как в отношении выбора лексики, так и в отношении их структуры[28]. Особенно бросается в глаза, что два или более стихотворных фрагмента обычно перекликаются друг с другом. Так, например, когда мать Богача проклинает текущие воды горы Казилик, растущие на ней травы, бегущих ланей, львов и тигров, возлагая на них вину за смертельную рану сына, Богач в своем ответе перечисляет их всех в том же порядке и уверяет мать в их невиновности. Или когда Дерсе-хан предлагает сыну взять все, что он захочет из своего имущества: лошадей, овец, верблюдов, шатры, дев и аксакалов (седобородых старцев), — Богач отказывается от них в том же точно порядке[29]. В обеих репликах Богача кульминацией его речи являются слова об отце, в первом случае как о преступнике, во втором — как о человеке, которого, несмотря на все произошедшее, он решил спасти.

Взаимоотношения между отцом и сыном, противопоставление отцовского вероломства и сыновней готовности к самопожертвованию являются основной темой сказания, заключенной в рамки традиционного эпического повествования[30]. Именно благодаря традиционности этой модели, в которой повествование состоит из мотивов, «Сказание о Богач-хане, сыне Дерсе-хана» связано как с тюркским эпосом в целом, так и с эпическими традициями вне тюркского мира. Сказание начинается с мотива бездетных супругов и последующего чудесного зачатия героя. Чудесное зачатие (и рождение) героя является одним из наиболее распространенных мотивов героической поэзии[31]. Вместе с мотивом бездетных супругов он является чрезвычайно продуктивным, и именно с этих двух тем традиционно начинается устное повествование турецких ашугов (певцов-сказителей).

Следующий важный момент сказания — первый подвиг главного героя и последующая церемония, во время которой ему дается имя. Здесь мы вновь видим один из самых распространенных сюжетных элементов тюркского эпоса. Обычно имя главному герою дает дервиш или старец, *аксакал*, чье присутствие напоминает о священной природе ритуала и восходит еще к доисламским верованиям. В «Книге моего деда Коркута» есть сюжет, параллельный истории о Богаче в «Сказании о Бамсы Бейреке», где молодой герой получает имя от Деде

Коркута при подобных обстоятельствах, т.е. только после совершения первого подвига[32].

Здесь напрашивается сравнение с древнеирландской сагой о Кухулине в том виде, как она изложена в «Похищении быка из Куальнге». В то время, когда армия Ульстера под предводительством Кухулина приближается к месту, где она должна прийти в столкновение с войском Коннахта, Фергюс рассказывает королю Коннахта Айлилю и королеве Медб, кто такой Кухулин и как он получил свое имя. У кузнеца Кулана была свирепая собака, которую он однажды вечером отпустил с привязи, не зная, что мальчик Кухулин (в то время носивший еще имя Сетана) собирается к нему в гости. Когда мальчик приблизился к дому Кулана, пес учуял его

> ...и всю округу огласил своим лаем... Нечем было мальчику защищаться, и тогда с такой силой метнул он свой шар прямо в открытую пасть собаки, что прошиб ее насквозь, выворотив кишки. Потом ухватил он ее за лапы и ударом о камень разорвал в клочья, устлавшие землю.
>
> [Михайлова, Шкунаев, 1985: 156].

Все возрадовались мужеству отрока, а друид Катбад выступил вперед и спросил у мальчика:

> «...отчего бы теперь не носить тебе имя Кухулин?»
> ...
> Согласился мальчик взять это имя, да так с тех пор и пристало оно к нему после расправы с псом кузнеца Кулана.
>
> [Михайлова, Шкунаев 1985: 158].

Интересно отметить, что и в кельтской традиции обряд выбора имени также исполняет человек, причастный к религии.

Причиной конфликта в «Сказании о Богач-хане» служат зависть и клевета, но в конце побеждают отвага и любовь: любовь матери к сыну, которая помогает ей чудом исцелить смертельно раненного сына с помощью молока из ее груди, и любовь сына к отцу. Здесь мы вновь наблюдаем один из наиболее распространенных мотивов народной сказки, романического и героического эпоса. Клевета — продуктивный прием для завязки повествования, что подтверждается большим числом типов народных сказок с использованием этого приема, таких как собранные под общим названием «Оклеветанная жена»[33]. Воскресение умершего (здесь лишь смертельно раненного) героя указывает на шаманские составляющие тюркского эпоса, которые мы обсудим позднее (см. гл. 3). Этот мотив типичен для алтайских эпических ска-

заний, а также монгольского эпоса, эпических традиций, тесно связанных с шаманистическим миром[34].

С точки зрения сюжета «Сказание о Богач-хане» является историей о спасении: одно из действующих лиц попадает в плен или в рабство, откуда его затем освобождает главный герой. Эта сюжетная модель неоднократно встречается в «Книге моего деда Коркута» (см. сказания № 2, 3, 4, 7, 10, 11) с вариациями в теме взаимоотношений между отцом и сыном (Уруз и Казан). Сюжетная модель спасения и возвращения из плена широко распространена в устном творчестве разных народов и не является характерной исключительно для тюркского эпоса; я вернусь к рассмотрению этой сюжетной модели позднее во время обсуждения эпоса «Алпамыш» и цикла «Кёроглы» (см. гл. 6 и 10).

Прежде чем закончить наше краткое рассмотрение «Книги моего деда Коркута», необходимо упомянуть еще одно сказание этого цикла, а именно «Сказание о Басате и Депе-Гёзе» (№ 8). Именно этот текст впервые привлек внимание западных филологов к огузскому эпосу, так как он — совершенно несомненно и недвусмысленно — является версией эпизода об Одиссее и Полифеме из Гомеровской «Одиссеи» (Песнь девятая). Востоковед Х.Ф. Диц был первым, кто в 1815 г. обратил внимание на сходство между двумя произведениями, затем в 1857 г. Вильгельм Гримм посвятил этой теме большое эссе[35]. В нем Гримм выдвинул гипотезу, что и Гомер, и огузский сказитель почерпнули сюжет из одного общего источника, подкрепляя свое утверждение многочисленными цитатами из народных сказок. Сегодня список его примеров можно значительно дополнить новыми, но проблема отношения гомеровской версии сюжета к сказанию из «Книги моего деда Коркута» все еще остается для нас загадкой[36]. В настоящем же контексте первостепенное значение имеет тот факт, что данный эпизод является связующим звеном (хотя бы типологического порядка) между «Книгой моего деда Коркута», наиболее ранним полностью сформировавшимся тюркским эпическим циклом, и эпическими традициями других языков и культур.

* * *

«Книга моего деда Коркута» содержит запись устного эпического цикла. В XIV–XV вв. эти записи подверглись значительным изменениям при попытках приспособить их к реалиям мира Османской империи, но тем не менее в них все еще просматривается изначальная среднеазиатская основа. Очищая сказания из «Книги моего деда Кор-

кута» от всех позднейших наслоений, оставленных на них последующими веками, мы, выражаясь фигурально, перемещаемся из Восточной Анатолии к низовьям Сырдарьи и из XIV–XV вв. назад, в IX–X вв.

Затем в процессе записи устного эпоса последовал длительный перерыв, и следующие письменные свидетельства о среднеазиатском тюркском устном эпосе относятся уже к XIX столетию. До нас, впрочем, дошли великолепные образцы письменной эпической поэзии того времени: от «Кутадгу билиг» (Мудрость счастья), подобия «Зерцала принцев», написанной одиннадцатисложными двустишиями Юсуфом из Баласагуна в XI в., до романического эпоса Навои (1441–1501) или Фузули (ум. в 1555 г.), которые оказали большое влияние на жанр романического эпоса Средней Азии. Но устный эпос Средней Азии становится доступен для нас только с появлением этнографов и лингвистов, взявших на себя труд записать то, что они услышали.

Одной из немногих сохранившихся рукописей, датируемых временем ранее XIX в., является собрание песен из эпического цикла «Кёроглы» (см. гл. 6 и 10). Кроме того, существует целый жанр народной письменной литературы, посвященный подвигам воинов ислама (*газы*), получивший на турецком языке соответствующее название *газават-наме* (от араб. *газават* «набеги, священные войны» и перс. *наме* «книга»). Эти народные романы, посвященные подвигам таких героев, как Саид Баттал или Малик Данишменд, передавались из поколения в поколение письменно, но предназначались для исполнения перед публикой. Это очевидно не только из того, что их стиль очень близок к стилю устного героического и романического эпоса, но и из манеры их исполнения, которая также отражает народные традиции: *газават-наме* часто декламировали перед широкой аудиторией профессиональные рассказчики — *меддахи* или *кысса-ханы*[37].

Однако серьезное собирание устного эпоса началось только в XIX в. такими учеными, как венгр Армин (Герман) Вамбери (1832–1913), который путешествовал по Средней Азии под видом дервиша; казахский аристократ и этнограф Чокан Валиханов (1811–1865); востоковед, башкир по национальности, Абубекир Ахмеддженович Диваев (1855–1933); русский путешественник и географ Григорий Николаевич Потанин (1835–1920) и, наиболее значительная фигура в этом ряду, тюрколог Василий Васильевич Радлов (1837–1918)[38]. Продолжением их работы в XX в. стали обширные записи эпоса, осуществленные в среднеазиатских и сибирских регионах бывшего Советского Союза, а с недавнего времени также и в Китае. В настоящее время собрано так много материала, в особенности в таких традициях, как

киргизская, что его уже трудно классифицировать. Издана только небольшая часть собранного и не всегда в научных изданиях. Но, несмотря на ограниченность нашего кругозора на данном этапе, неоспоримым представляется тот факт, что тюркский устный эпос, как записанный в XIX в., так и современный, уходит корнями в такие ранние формы тюркского «эпоса», как те, что мы рассмотрели в этой главе. Эта преемственность станет еще более очевидной из последующего рассмотрения некоторых из этих эпических произведений и эпических традиций в последующих главах книги.

[1] Текст и перевод воспроизводятся по изданию: [Щербак 1959: 22–23], с незначительными изменениями в пунктуации, см. [Bang, Rachmati 1932: 686].

[2] См. [Radloff 1891: X–XIII (перевод), 232–244 (текст); Pelliot 1930; Bang, Rachmati 1932; Щербак 1959]; современные уйгурские и казахские издания и переводы основаны на издании Щербака; см. [Генг и др. 1980; Генг и др. 1986].

[3] См. [Щербак 1959: 101–107]. А. фон Габен обсуждает данный текст в контексте древнеуйгурской литературы и подчеркивает его архаический характер; см. [Gabain 1964: 218 и сл.]; ср. также с [Hatto 1965: 115 и сл.].

[4] [Щербак 1959: 32–33; Bang, Rachmati 1932: 690], см. также примеч. 1.

[5] Вместо Юч Ок «Книга моего деда Коркута» дает также имя Ич Огуз (Внутренние Огузы), вместо Боз Ок — Таш Огуз (Внешние Огузы); см., в частности, последнее сказание «О том, как Внутренние Огузы восстали против Внешних Огузов и как был убит Бейрек»; см. [Lewis 1974: 210, примеч. 134; Rossi 1952: 16 и сл.].

[6] О разделении государства хана огузов между его сыновьями во «Всеобщей истории» Рашид ад-Дина см. [Шукюрова 1987: 61 и сл.; Jahn 1969: 43]; см. также иллюстрацию 17 в [Jahn 1969]; ср. соответствующий отрывок из «Родословной Туркмен»: [Кононов 1958: 48]. Об османской историографии в этом контексте см. [Lewis 1974: 211, примеч. 140].

[7] См. [Gabain 1964: 219].

[8] См. [*Motif* F611.3.2]; *Motif* относится к *Motif-Index of Folk Literature*; см. [Thompson 1955–1958].

[9] См. [Боура 2002: 126 и сл.]; об этой теме в казахской эпической поэзии см. [Winner 1958: 52]; в татарском эпосе [Урманчеев 1980а: 45–57]; в тюркском и монгольском эпосах в целом [Липец 1984: 41–52]. Боура [Боура 2002: 129–130] приводит пример из Радловского текста «Манаса». Этот мотив активно обсуждается в контексте тюркского эпоса в [Жирмунский 1960: 195–197].

[10] Это утверждение отстаивается в особенности И.В. Стеблевой, см. [Стеблева 1976: 8 и сл.]. Тем не менее ее точка зрения, высказанная в начале 1960-х годов, была подвергнута критике; см. [Жирмунский 1974 [1968]: 675]. А. фон Габен выдвинула гипотезу, что одна из рунических надписей (Хойто Тамир; VIII в.) представляет собой древнейшую героическую поэму на тюркском языке; но сама надпись настолько фрагментарна, и дешифровка ее представляется столь проблематичной, что такая интерпретация может рассматриваться лишь как предположение. См. [Gabain 1953: 550–553].

[11] Текст взят из [Gabain 1974: 279], но организован по образцу: [Стеблева 1976: 187]; перевод ср. также с [Стеблева 1976: 78]. Текст и перевод немного различаются в книге Текина, см. [Tekin 1968: 236, 270].

[12] См. [Brockelmann 1923; 1924].

[13] См. [Brockelmann 1923: 10–11] и перевод [Стеблева 1976: 133]. И.В. Стеблева расположила строфы Брокельмановского текста в следующем порядке: 5–6–3–1–2–4; см. [Стеблева 1976: 206–207 (текст) и 133–135 (обсуждение и перевод)]. Я следую порядку Стеблевой.

[14] Словом «тат» обычно называют представителей нетюркских национальностей, живущих среди тюркских народов, в частности иранцев (персов, таджиков и др.). В «Диван лугат ат-Тюрк» оно обычно обозначает персов, но может также относиться и к уйгурам. См. [Minorsky 1936: 698; Муталлибов 1960: I, 490].

[15] О карлуках и обращении тюркских народов в ислам см. [Spuler 1966: 168–176]; о карлуках в «Диване» см. [Муталлибов 1960: I, 498].

[16] См. [Gabain 1964: 216].

[17] Научными изданиями «Книги моего деда Коркута» являются [Ergin 1958–1963] и [Rossi 1952]; см. также следующие исследования: [Gökyay 1973, Жирмунский 1974 [1962], Короглы 1976] и особенно энциклопедический сборник [Нысанбаев и др. 1999]. О сравнительном анализе мотивов «Книги Деде Коркута» см. [Ruben 1944: 193–283].

[18] О датировке см. [Boratav 1982–1983; Rossi 1952: 27–54; Жирмунский 1962; Жирмунский 1974 [1962]: 523 и сл.; Короглы 1976: 157 и сл.].

[19] Об образе Деде Коркута и легендах о нем см. [Жирмунский 1974 [1962]: 532 и сл.]; о термине *ozan* см. ниже, в гл. 3.

[20] [Ergin 1958–1963: I, 94]; я упорядочил текст Эргина для того, чтобы привести его в соответствие с принятой здесь системой транскрипции.

[21] Перевод Бартольда (с исправлениями): [Нысанбаев и др. 1999: 360].

[22] О функции морфемы *-n-* как в *ašan-* см. [Ergin 1958-63: II, 443–444].

[23] Это было замечено Льюисом в [Lewis 1974: 195].

[24] См. [Нысанбаев и др. 1999: 362].

[25] Перевод *virek* как «медовая дыня» см. [Lewis 1974: 28; Ergin 1958–1963: II, 314].

[26] В отношении некоторых фрагментов не всегда можно однозначно определить, написаны ли они в стихах или в прозе. Льюис [Lewis 1974] насчитывает в данном тексте 13 стихотворных отрывков. В рукописи стихи ничем не отличаются от прозы, за одним-единственным исключением, см. [Rossi 1952: 88].

[27] См. [Gandjeï 1957: 154 и сл.; Rossi 1952: 87–91; Жирмунский 1974 [1962]: 618; Короглы 1976: 189–198]. О стихотворном метре тюркского устного эпоса см. гл. 7.

[28] О поэтической форме «Книги моего деда Коркута» см. [Zhirmunsky 1985 [1965]: 333–340; Жирмунский 1974 [1962]: 615–629; Короглы 1976: 187–204].

[29] См. [Нысанбаев и др. 1999: 365].

[30] О сравнительном анализе «Книги моего деда Коркута» см. [Короглы 1975].

[31] См. *Motif* D1925.3 *Бесплодие, побежденное молитвой*, *Motif* T548.1 *Ребенок, рожденный в ответ на молитву*. См. далее, в гл. 6.

[32] См. [Нысанбаев и др. 1999: 375]. Другие параллели из тюркского и монгольского эпоса были собраны В.М. Жирмунским в его работе об Алпамыше: [Жирмунский 1960: 183 и сл.].

[33] См., например: AaTh 887, 712, 881, 706, 894; ср. [Андреев 1929: 887 (Терпеливая жена), 706 (Безручка)]; ср. *Motif* K2110.1 *Оклеветанная жена*. Для анализа народных сказок и средневековых романов ср. [Schlauch 1927; Frenzel 1980: 52–70].

[34] Ср. *Motif* E105 *Оживление с помощью трав*, *Motif* E113 *Оживление кровью*. О мотиве использования материнского молока при исцелении героя см. параллели из киргизского и алтайского эпоса, приведенные в [Жирмунский 1974 [1962]: 604, примеч. 21]. О теме воскрешения героя в монгольском эпосе см. [Heissig 1981].

[35] См. [Grimm 1857].

[36] См. [Mundy 1956; Короглы 1974]; о параллелях в тюркском эпосе см. также [Жирмунский 1960: 66, сноска 12; Турсунов 1975].

[37] Об этом жанре см. [Fleischer 1888; Levend 1956; Mélikoff 1960: I, 41–52; Köksal 1984]. О *меддахах* и *кысса-ханах* см. гл. 3; об арабском народном романе см. также [Ибрагимов 1984].

[38] См. обзор Жирмунского в [Chadwick, Zhirmunsky 1969: 271 и сл.].

Глава 3
СКАЗИТЕЛЬ: ШАМАН, ПЕВЕЦ, ПОЭТ

Эпический сказитель и шаман

> ...Юрта полна народу, пылает костер. В наступающей тишине кто-то произносит: *Шыяан ам.* С неизменного *шыяан ам,* которое можно перевести «так вот», «теперь», «далее», начинает и сказитель. Прикрыв глаза и покачиваясь в такт мелодии исполняемого сказа, он повествует о древних могучих богатырях и их героических деяниях.
>
> [Гребнев 1960: 8].

Этот рассказ вызывает в воображении традиционную обстановку, в которой героический эпос исполняется среди тувинцев, но эта картина типична и для других тюркских народов: люди собираются вечером в юрте, они пришли послушать певца, чьи сказания они могут слушать всю ночь напролет. Когда устанавливается тишина, певец начинает свой рассказ, он декламирует, говорит нараспев или поет в манере, свойственной каждой традиции, он завладевает вниманием слушателей и завораживает их своим рассказом. Далее в своем рассказе об исполнении эпоса Л.В. Гребнев упоминает поверье, бытовавшее среди тувинцев, согласно которому сказителя нужно было слушать внимательно, так как тот, кто заснул во время исполнения эпоса и не дослушал его до конца, мог умереть преждевременно. Роль певца, безусловно, не сводится к простому развлечению слушателей, а его рассказ не просто занимательная история — воздействие сказителя на аудиторию вполне реально, он владеет духовной силой, которая наделяет его властью над слушателями.

В архаичных культурах Северо-Восточной Азии между сказителем и шаманом, мастером устного рассказа и человеком, обладающим чудесной целительной силой, существует тесная связь, а следы шаманизма можно обнаружить во всех традициях тюркского устного эпоса. Взаимосвязь между шаманом и сказителем наиболее очевидна у тех тюркских этнических групп, где шаманизм практиковался вплоть до недавнего времени, т.е. у якутов и различных тюркских групп Алтая. Фигуры певца и шамана в этих традициях четко различаются, но мно-

гое указывает на то, что первоначально они были одним целым, как среди некоторых тунгусских и палеоазиатских народов. Исполнителями эпоса у нивхов, одного из палеоазиатских народов, известного ранее под именем «гиляки», были в основном шаманы или потомки шаманов:

> Гиляцкий сказочник — исключительная натура, настоящий избранник богов. Недаром сказочниками чаще всего являются шаманы или их наследники. О знаменитых гиляцких шаманах обыкновенно, наряду со всевозможными сверхъестественными подвигами, рассказывают, что они проводили целые дни в беспрерывном рассказывании сказок и распевании импровизированных поэм.
>
> [Штернберг 1908: XI].

Близость между шаманом и певцом подчеркивается и в рассказе о кетском (это еще один палеоазиатский народ) шамане Дупдуллане Камоски. Когда его попросили исполнить героическое сказание, он через какое-то время после начала рассказа стал раскачиваться из стороны в сторону, входя в состояние транса, и вместо героической поэмы запел шаманские заклинания[1].

Шаман — многообразная фигура, его внешний вид и функции варьируют от культуры к культуре. Разнообразные формы шаманизма встречаются во многих частях света, однако шаманизм как религиозное явление наиболее типичен для Северо-Восточной Азии:

> На всей огромной территории Средней и Северной Азии магико-религиозная жизнь общества сосредоточивается вокруг шамана. Это, конечно, не значит, что он является единственным, кто имеет доступ к сакральному, или же что он взял на себя контроль за всей религиозной деятельностью. Во многих племенах наряду с шаманом существует также жрец-жертвоприноситель, не считая того, что каждый глава семьи является также главой домашнего культа. Тем не менее шаман остается центральной фигурой, поскольку во всей этой сфере, где экстатическое переживание является в высшей степени религиозным, шаман и только шаман является безусловным мастером экстаза. Потому первым и, возможно, наименее рискованным определением этого сложного явления будет формула: *шаманизм — это техника экстаза.*
>
> [Элиаде 1998: 18].

Именно посредством техники экстаза шаман выполняет свои функции: он общается с богами, душами умерших, духами и другими сверхъестественными существами (его помощниками) и от них черпает силу для совершения сверхъестественных деяний. Он обладает целительской силой, пророческим даром, ему открыты небеса и подземное

царство, и он может действовать так же, как психопомпа, провожая души умерших в загробный мир[2]. Одним из самых замечательных аспектов шаманизма для того, кто изучает эпическую поэзию, является момент инициации шамана посредством болезни и видений. Эти видения перекликаются с теми, которые во многих традициях выпадают на долю эпического певца в момент осознания им своего призвания:

> Имеющий [предназначение] стать шаманом еще в отрочестве хворает душевной болезнью в продолжение двух, трех лет, иногда болеют и до шести лет.
>
> Перед тем как стать ему шаманом, он видит во сне — «сверху и снизу» собираются души умерших шаманов и ставших злыми духами (юёрдэр) и рассекают его тело. Его кровь, черную от ударов шаманского бубна, разбрасывают «по всем корням и источникам болезней»...
>
> Как рассказывают, (в это время) шаман в течение трех суток засыпает и лежит как мертвый. За все это время он ничего не ест и не пьет.
>
> [Ксенофонтов 1928: 13].

Сравните этот рассказ с тем, что был записан со слов киргизского певца Джаныбая Коджекова:

> Однажды я отправился в Кочкор и по дороге уснул. Вдруг вижу во сне — едут три всадника с пиками, на конце которых горят огни. Один из них пронзил меня пикой. И понес на ней. Пика прошла через меня, а конец ее, как и раньше, продолжал гореть огнем. Всадники сказали мне, что такое наказание мне присуждено за то, что я не продолжаю дело отцов.
>
> Потом всадники стали готовить пищу. Я обратился к ним с вопросом: «Вы ведь чудо, а не действительные люди». На это один из них ответил: «Я Семетей, а это Кюльчоро и Канчоро (герои эпоса)». Я хотел было съесть приготовленную ими пищу, но ее тут же съел Канчоро, из-за чего между ним и Кюльчоро завязалась драка. Наконец, Канчоро принес мне новую еду — это было просо. Он всыпал мне зерна в рот, и я проглотил их. Зерна были джомоками-сказаниями. Он много их всыпал в меня.
>
> Очнулся я у себя дома больной. Болел долго. После выздоровления я уходил в горы и там начал сам для себя рассказывать «Манас», а через некоторое время сказывал его уже при большом стечении народа. Так я стал манасчи [певец–исполнитель «Манаса»].
>
> [Кыдырбаева 1984: 113–114].

В этом рассказе любопытно то, что будущему эпическому певцу являются во сне герои эпоса, о которых ему предстоит петь, так же как будущему шаману являются души умерших шаманов. В обоих случаях избраннику предстоит продолжать дело предшественников, и для обоих посвящение сопряжено с болезнью и физическими страданиями.

Мучения и болезнь, описанные в рассказе Коджекова, несомненно, связаны с осознанием им своего призвания и сходны с тем, что приходится переносить будущему шаману[3]:

> ...Любые экстатические переживания, которые определяют призвание будущего шамана, несут в себе традиционную схему церемонии посвящения: страдание, смерть, воскрешение. С этой точки зрения всякая «болезнь-призвание» играет роль инициации, поскольку страдания, вызванные ею, соответствуют испытаниям посвящения, психическая изоляция «больного избранника» эквивалентна изоляции и одиночеству во время церемонии посвящения, а приближение смерти, ощущаемое больным (агония, потеря сознания и т.п.), напоминает символическую смерть, которая входит в большинство инициаций.
>
> [Элиаде 1998: 39].

В инициационных видениях эпических певцов болезнь и физические страдания присутствуют редко. Более распространенными образами этих снов и видений являются сверхъестественные существа, такие как *чилтаны* (сорок святых), либо сами герои эпоса. Киргизский певец Чоюке вспоминает следующее видение:

> Однажды летом, возвращаясь с работ домой, на перевале Кызыл-Кыя я стреножил своего коня, а сам лег на траву и заснул. Во сне я будто еду по перевалу Кызыл-Кыя, а навстречу мне вышел старик и повел за собой. Наконец мы очутились возле табунов коней. Пройдя сквозь табун, мы подошли к большой юрте, куда и вошли. Там лежал на постели человек с очень грозным видом, я поздоровался, но он не ответил. Недалеко от убранной стопками постели стоял сосуд с кумысом. Старик, который привел меня в юрту, подошел к сосуду и налил мне кумыса. Я выпил залпом. «Вот этот человек называется Манасом, запомни»,— сказал он.
>
> Потом он вывел меня из юрты и повел к другой. Там сидел красивый, белолицый, большеглазый человек, с виду тоже очень грозный, и там я выпил кумыса, а старик назвал имя этого человека — Алмамбет. Таким образом этот старик завел меня в 40 юрт, и в каждой я выпил по чашке кумыса. Когда я проснулся, был уже вечер. Вот с тех пор и стал сказывать эпос.
>
> [Кыдырбаева 1984: 113].

Фигура старика или *аксакала* («белая борода»), несомненно, является здесь неким сверхъестественным помощником и проводником и перекликается со сходными фигурами в шаманских снах-инициациях. В традициях исламизированных тюркских народов, таких как киргизы, *аксакал* в снах и видениях обычно идентифицируется с исламским святым Хызыром; он регулярно фигурирует в народных сказках в

мотиве бездетных супругов и дает им яблочное зернышко или какое-нибудь другое волшебное средство для продолжения рода[4]. Сны и видения, открывающие певцу его призвание, также описаны в азербайджанской и турецкой традициях[5]:

> Ашык Расул из Табриза рассказывает, что он увидел во сне, как к нему подошел человек, он держал в руках маленький «саз» [щипковый инструмент]. Этот человек спросил Расула, умеет ли он играть на сазе. Расул тотчас же взял саз в руки и заиграл на нем. Когда он проснулся, он попробовал играть на сазе, и у него это действительно получилось с первой же попытки.
>
> [Albright 1976: 221–222].

Наиболее известным инициационным видением в западной средневековой литературе является рассказ Беде о нортумберлендском поэте Кэдмоне. В. Жирмунский сравнивает рассказ Беде с видениями тюркских и монгольских певцов и связывает эти видения с откровениями будущих шаманов[6].

Но инициационные видения это только один из многих элементов, объединяющих шамана с эпическим певцом. Из дальнейшего обсуждения (см. гл. 4) станет ясно, что манера исполнения эпических поэм или героических сказаний также указывает на их шаманские истоки. Некоторые инструменты, на которых певцы аккомпанируют себе, также связаны с шаманизмом. Каракалпакский *кобыз* или монгольский *морин-хуур* с лошадиной головой вместо завитка на конце грифа недвусмысленно напоминают об экстатическом путешествии шамана в отдаленные, недоступные обыкновенному смертному места (ниже см. также описание казахского *баксы*).

Эпические сказания тюркских народов, в особенности живущих на Алтае, также обнаруживают многочисленные следы шаманизма; некоторые из них мы рассмотрим далее при обсуждении самих произведений. Здесь же я бы хотел остановиться на еще одном признаке тесной связи между эпическим певцом и шаманом — названиях исполнителя эпоса в различных тюркских языках.

Термины для обозначения певца

У якутов исполнитель эпоса называется *олонхосут* («сказитель олонхо»). Этот термин (*nomen agentis*) — производное от *олонхо*, «эпическая поэма», слова, по всей вероятности, родственного туркменскому и казахскому *өлең* «песня»[7]. Такое же соответствие наблюдается и в других тюркских языках: названием певца является слово,

производное от слова, обозначающего песню, поэму, сказку, былину, сказание и т.д. Таким образом, например, на уйгурском языке исполнитель *дастана* называется *дастанчи* или *кошакчи* (от *кошак* «песня»); термин *дастанчи* существует также и в узбекском языке. Певец–исполнитель киргизского героического эпоса «Манас» называется *манасчы*; но это название существует в киргизском языке только со времен Октябрьской революции, до этого исполнитель героической поэзии в целом назывался *джомокчу* (*жомокчу*), от *джомок* (*жомок*) «героический эпос». Каракалпакские певцы, исполняющие *жыр* («героический эпос», «песня»), называются *жырау*[8]. Слово *жырау* встречается также в казахском языке, а сходное, производное от древнетюркского *йыр/ыр*, — в киргизском (*ырчы*). Алтайский эпический певец называется *кайчы*, от *кай-* «петь (в определенной манере)» (см. ниже)[9].

Две из приведенных здесь словообразовательных основ требуют дополнительного комментария. Киргизский *джомок* перекликается со многими тюркскими словами, имеющими следующие значения: «сказка», «притча», «речь» и «загадка». Это дает нам достаточные основания постулировать этимологическую связь с монгольским словом *домог* «легенда», от *дом* «волшебство»; это значение монгольского слова *дом* зафиксировано в турецком языке: *юм* (yum/yom) «счастливое предзнаменование»[10]. Сходное сочетание значений, имеющих отношение к деятельности как шамана, так и певца, присуще тунгусскому глаголу *нимна* «рассказывать истории, знахарствовать»[11]. Следы сочетания этих же значений присутствуют и в чувашском слове *юмах* «сказка», «легенда», которое, как и другое слово в чувашском языке (*юмăç*, «знахарь»), образовано от *юм* «волшебство»[12]. Все это указывает на тесную связь между шаманом и певцом на раннем этапе исторического развития тюркских (и в более общем смысле алтайских) народов.

Еще одним словом, которое приводит нас к тому же заключению, является алтайское название певца — *кайчи*. Это слово может быть истолковано как «рассказчик героического эпоса, исполняющий его в характерной гортанной манере, которая называется *кай*, под аккомпанемент двухструнного щипкового инструмента, *топшуура*»[13]. Характерными чертами исполнения эпической поэзии у некоторых тюркских народов являются горловое пение и напряженный голос, что присуще эпическим традициям алтайцев, тувинцев, узбеков, каракалпаков, туркменов и других. Такое исполнение часто связывают с шаманским происхождением эпической песни (см. далее). Глагол *кай-* представляется интересным в этом отношении. На языке желтых уйгуров

(тюркском языке, распространенном в китайских провинциях Ганьсу и Цинхай) *кай* имеет значение «колдовство; дух шамана»[14]. Это, по-видимому, старое значение слова, так как его можно связать с чагатайским *кай* «предзнаменование, судьба, рок» и *кай сал-* «наводить порчу»[15]. Едва ли покажется беспочвенным теоретизированием установление связи между шаманом, одержимым духом, вызывающим его болезнь, и поэтом, охваченным божественным озарением; как мы могли убедиться, инициационные видения также подтверждают это положение[16].

Однако не все названия исполнителя эпоса указывают на его связь с шаманизмом. Некоторые из таких терминов относятся к словесному и поэтическому искусству рассказчика и певца и этимологически с шаманизмом не связаны. Казахский певец, исполнитель устного эпоса, обычно называется *акыном*, словом, заимствованным из фарси (от *ахун* «оратор; учитель; проповедник»)[17]. Это слово также существует в киргизском языке, где оно обозначает как поэта-импровизатора, так и поэта вообще[18]. У узбеков знаменитые певцы-импровизаторы, исполнители *дастанов*, носят почетный титул *шаир* — общий термин для поэта в узбекском языке (от араб. *шаир*)[19]. По-татарски певец, исполнитель эпоса, называется *чәчән*, а по-башкирски — *сәсән*[20]. Это слово встречается и в других тюркских языках; его основное значение — «красноречивый», а когда оно употребляется как существительное — «оратор»[21]. В огузской «Книге моего деда Коркута» певец, исполняющий эпические сказания, называется *озан* (*ozan*), слово, возможно, образованное от того же корня, что и туркменское *уз* «мастер»[22].

Гораздо более примечательным представляется узбекское название певца *бахши*. Это слово встречается в древнетюркском (древнеуйгурском) языке, где обозначает ученого и учителя, в особенности буддийского наставника. То же значение имеет и монгольское слово *багши*, и тунгусское *пакси*; все эти слова очевидным образом связаны между собой[23]. Их наиболее вероятной этимологией является древнекитайское слово *пак-ши* (в современном китайском *бо-ши*) — «мастер, учитель»[24]. Слово *бахши* наиболее интересно для нас с той точки зрения, что в тех современных тюркских языках, где оно сохранилось, оно имеет два значения. В узбекском, туркменском и каракалпакском термин *бахши* (и его фонетические варианты) обозначает исполнителя устного эпоса, в каракалпакском это слово имеет более узкое значение, обозначая певца определенного типа (см. ниже). В киргизском и казахском, однако, *бахшы/баксы* означает «шаман, колдун, чародей, знахарь». Еще раз названия певца и шамана оказываются связаны друг

с другом. И хотя ни один из современных узбекских *бахши* не сочетает искусство пения с искусством врачевания, певцы старшего поколения в 1940 г. еще помнили (и рассказывали) о таких случаях, когда в старые времена певец был одновременно и шаманом[25]. С другой стороны, казахские и киргизские *бахшы* являются шаманами или, скорее, «западной» вариацией сибирского шамана, а именно знахарями, практикующими методы народной медицины[26].

В завершение этого краткого обзора я рассмотрю название эпического певца в азербайджанской и турецкой традициях — *ашык* (тур. *aşık*). Это слово является производным от арабского *ишк* «любовь» и означает влюбленного, и еще точнее — человека, который стал бродячим музыкантом из-за несчастной любви. *Ашык* исполняет не только эпическую, но и лирическую поэзию; фактически многие *ашыки*, такие как знаменитый слепой турецкий певец Вейсел (1894–1973), исполняют только лирическую поэзию. *Ашык* аккомпанирует себе на щипковом инструменте, который по-турецки обычно называется *саз*, отсюда происходит еще одно название для этого певца — *саз шаири* (*saz şairi*)[27]. Заговорив об *ашыке*, мы оставили позади архаичный мир сибирских шаманов и певцов и вступили в более современный мир народных развлечений. Важно иметь в виду, что термин «певец–исполнитель тюркского устного эпоса» относится ко многим типам певцов. Далее в этой главе мы рассмотрим некоторые из них более подробно[28].

Каракалпакские *жырау* и *баксы*

После обзора наиболее распространенных названий эпических певцов в тюркских языках рассмотрим некоторые из них и соответствующие им традиции более подробно. Я начну с каракалпакских певцов, так как во многих отношениях они находятся в центре пересечения многих традиций и стилей. В Каракалпакии существует два типа певцов: *жырау* и *баксы*. Они различаются, с одной стороны, по музыкальным инструментам, на которых они себе аккомпанируют, а с другой — по типу эпоса, который они исполняют, и по манере исполнения. *Жырау* аккомпанирует себе на *кобызе*, скрипке со струнами, сделанными из конского волоса, тогда как *баксы* играет на *дутаре*, двухструнном инструменте, похожем на лютню. В общих чертах можно сказать, что *жырау* специализируется на эпической поэзии героического направления, а *баксы* — на романических эпосах. Однако между героическим и романическим эпосом не существует четкой границы, поэтому репертуары *жырау* и *баксы* частично совпадают[29].

Жумабай-жырау Базаров — один из тех *жырау*, выступления которых мне удалось записать во время экспедиций. Он родился в Шуманайском районе Каракалпакии в 1927 г., там же семь лет учился в школе. Еще мальчиком он мечтал стать *жырау*, и ему повезло попасть в ученики к знаменитому каракалпакскому певцу Есемурат-жырау Нуравуллаеву, у которого он учился в течение трех лет в Кунграде. В 1981 г., когда я встретился со сказителем первый раз, у самого Жумабая-жырау было два ученика, в возрасте 12-ти и 23-х лет, один из них был его сыном[30]. Его учитель Есемурат-жырау родился в 1893 г., он был одним из основных связующих звеньев между современными *жырау* и певцами XIX в. и более раннего времени[31]. Отец Есемурата сам был *жырау* (его звали Нурабулла), от него Есемурат и усвоил эпические поэмы «Коблан», «Шарьяр», «Эдиге» и «Шора». Сначала он слушал их дома, до тех пор пока ему не исполнилось шестнадцать лет, а затем поступил к своему отцу в ученики еще на шестнадцать лет, в течение которых постоянно сопровождал отца в его странствиях. С 1933 по 1936 г. Есемурат-жырау работал в колхозе, а начиная с 1939 г. — в колхозном театре. В 1939 г. о Есемурате впервые узнали за пределами Каракалпакии, когда он с большим успехом выступал на фестивалях народной музыки в Ташкенте и Москве. После войны у него было несколько учеников, в том числе и его сын Ажимурат. Есемурат славился превосходной игрой на *кобзе*, некоторые мелодии в его исполнении были записаны на пленку. Его версия эпоса «Коблан» была записана в 1939 г. и впервые вышла в печати с некоторыми сокращениями в 1959 г., а его же версия эпоса «Алпамыс», опубликованная в 1960 г., является наиболее полной из всех известных вариантов этого эпоса: в то время как наибольшая узбекская версия содержит 14 тыс. стихов, версия Есемурата состоит из 18 тыс. стихов. Его варианты других эпических произведений, таких как «Шора», «Шарьяр» и «Эдиге», были записаны в исполнении его учеников. Есемурат-жырау умер в 1979 г.

Отец Есемурат-жырау, Нурабулла, родился в 1862 и умер в 1927 г.[32]. Многие *дастаны* в том виде, в котором они известны сегодня, впервые прозвучали в его исполнении. Нурабуллу отличало постоянное стремление расширить репертуар. Он перенял эпические поэмы «Коблан» и «Эдиге» сначала от Турымбет-жырау, а позднее расширил свои знания этих произведений, находясь на обучении у Казакбай-жырау в Бухаре. В репертуаре Казакбай-жырау были также поэмы «Алпамыс», «Шарьяр» и «Шора»; к тому времени Нурабулла, еще до того как он отправился в Бухару, уже усвоил «Алпамыс» от Палеке-жырау, а

«Шарьяр» от Ерман-жырау. Нурабулла принадлежал к «школе» *жырау*, о которой говорят, что она восходит к сказителю времени правления хана Тохтамыша в Ногайской Орде (XIV в.) Соппаслы Сыпыржырау[33]. Однако «генеалогию» этой «школы» невозможно проследить далее чем до XVIII столетия. Мы с уверенностью можем утверждать только то, что все каракалпакские *жырау*, произведения которых были записаны (в их собственном исполнении или в исполнении их учеников), подразделяются на две группы: «школа Соппаслы Сыпыражырау» и «школа Жиен Тагай-улы». Сказители первой группы связаны в основном с «нижними» каракалпаками (проживающими в сегодняшней Каракалпакии) и имеют много общего с эпической традицией хорезмских узбеков, туркменов и казахов в отношении языка, манеры исполнения и репертуара. Вторая группа сказителей ведет свою историю от *жырау* середины XVIII столетия Жиена Тагай-улы. Ее составляют в основном «верхние» каракалпаки, проживающие за пределами Каракалпакии в некоторых регионах Узбекистана (в Ферганской долине, в Бухарском районе)[34].

Как и *жырау*, каракалпакские *баксы* также подразделяются на две «школы». Ученики Мусы-баксы (1836–1907) исполняют *дастаны* на каракалпакском, в то время как певцы «школы Сюеу-баксы» используют хорезмский диалект узбекского языка и вообще имеют много общего с хорезмской традицией узбекской эпической поэзии[35]. Многие известные каракалпакские *баксы* были женщинами, например Хурлиман (1861–1906), Канигуль (1900–1928). Одним из известнейших представителей первой «школы» был Генжебай-баксы, выступления которого мне повезло слышать и записать в 1983 и 1990 гг.[36]. Генжебай Тилеумуратов родился в 1929 г.; его главным учителем был его отец, известный певец Тилеумурат-баксы Атамурат-улы (ум. в 1950 г.). В свою очередь, учителем (*устаз*) Тилеумурата-баксы был Арзы-баксы, у него Тилеумурат-баксы учился восемь лет. За это время Тилеумурат-баксы выучил *дастаны*: «Юсуп и Ахмет», «Саятхан и Хамра», «Гериб-ашик», «Хўрлика и Хамра», а также главы «Безирген» и «Кырмандели» из цикла «Кёроглулы». Тилеумурат-баксы также усвоил некоторые эпические поэмы от казахских сказителей. Эти *дастаны* он передал своим ученикам и сыну. Генжебай начал играть на *дутаре*, когда ему было семь или восемь лет от роду; в возрасте двенадцати лет он уже выучил *дастаны* «Юсуп и Ахмет», «Кырмандели» и «Саятхан и Хамра». Жизненный путь Генжебая во многих отношениях типичен для профессионального певца, которому приходится выживать в современном мире. До 1944 г. он учился в школе в

своей деревне, где закончил восемь классов. С 1950 по 1954 г. он учился в педагогическом институте в городе Нукусе и с 1956 по 1960 г. работал учителем в средней школе. Он также сотрудничал с различными журналами, работал для театра и Каракалпакского отделения Академии наук Узбекистана, а с 1977 г. — на Нукусском радио и телевидении. Генжебай Тилеумуратов был довольно известной фигурой в современной Каракалпакии, умер он в 1999 г.

Узбекский *бахши*

Говоря о каракалпакских *жырау* и *баксы*, я прибегнул к термину «школа». Это слово здесь не подразумевает учебного заведения, где ученики посещают занятия, но скорее символизирует взаимоотношения между различными сказителями, которые образуют цепочку передачи эпических поэм от одного певца к другому, от учителя к ученику. Развивая идею «школы певцов», специалисты ссылаются, в частности, на узбекскую традицию устного эпоса. В конце *дастана* «Авазнинг арази» («Оскорбленный Аваз») из цикла «Кёроглы» узбекский *бахши* Бекмурад Джорабай-оглы (1878–1956) живо описывает «школу», к которой он принадлежит:

Бу йўл билан айтиб ўтган Авазни
Қорақалпоқда Холмуроддай шоирди.
Холмурод бахшидан бу йўл қолганди,
Чанкут бахши ундан таълим олганди.
Гўрўғли, Авазхон айтиб тайрифин.
Доим кўпнинг ўртасига солганди.
Авазхонни бошқалар ҳам айтади,
Кўписининг айтган сўзи ёлғонди.
Сабаби шул кўпи устод кўрмаган,
Шуйтиб айт деб, устод таълим бермаган.
Оти Аваз бўлган билан сўзининг
Кўп сўзлари монандига келмаган.
Чанкутнинг шогирди Қурбон шоирнинг
Овозаси кўп жойларга ёйилди.
Қозоқ, қорақалпоқ, туркман, ўзбек,
Яна тожиклар ҳам унга қойилди.
Нурота райони туғилган жойим,
Шоирликка бўлди ёшликдан раъйим,
Бошқа ишдан буни мен кўп суярдим,
Шоирликни кўриб ўзимга қойим.
Ихлос қилиб юрар эдим ёшимдан,
Камбағаллик, меҳнат кетмай бошимдан,

Қурбон шоир айтганини кўрганда,
Тонг отганча кетмас эдим қошиндан.
Бу достонлар неча айтиб ўтилган,
Кўп айтиб улар машқига етилган.
Тинглаганман Қурбон шоир сўзини,
Айтган сўзлари кўнглима битилган.
[Зарифов 1965: 122].

Так Халмурад-шаир исполнял «Аваз»
На каракалпакском языке.
Так завещал Халмурад-бахши;
Чанкут-бахши выучился этому *дастану* от него.
Он рассказывал «Горогли» и «Авазхан»
Многим людям.
Другие тоже рассказывают «Авазхан»,
Но те слова, что говорят многие (певцы) — ложь.
Причина в том, что у многих (певцов) нет учителя (*устад*);
Нет учителя, который бы сказал им: «Рассказывай это так!»
Хотя они ведут рассказ об Авазе,
Многое в нем не соответствует сказанию.
Слава Курбан-шаира, ученика Чанкута,
Прогремела повсюду.
Казахи, каракалпаки, туркмены, узбеки,
И даже таджики восхищались его искусством.
Я родился в Нуратском районе
И с детства мечтал стать *шаиром*.
Я любил эту профессию больше всего на свете,
Считая профессию *шаира* подходящей мне.
С юных лет я был предан ей,
Живя в бедности, не занимаясь никаким трудом,
Слушая, что говорил Курбан-шаир,
Я не отходил от него до самого рассвета.
Эти *дастаны* были рассказаны много раз,
Их исполняли так часто, что они обрели совершенную форму.
Я слушал слова Курбан-шаира;
Слова, которые он говорил, записаны в моем сердце.

Бекмурад Джорабай-оглы, родом из деревни Котир Нуратского района, принадлежал к «нуратской школе» в южном Узбекистане (в Самаркандской области)[37]. Его учителем был Курбан-шаир (умер в 1930 г.) из кишлака Мазар. Как указывает Бекмурад, учителем Курбан-шаира был Чанкут-бахши, чьим учителем, в свою очередь, был Халмурад-бахши. Подобно Чанкуту-бахши, Халмурад-бахши был каракалпакским *жырау*. В приведенном отрывке Бекмурад утверждает,

что Курбан-шаир исполнял *дастаны* перед казахской, каракалпакской, узбекской и таджикской аудиторией, подчеркивая тем самым тесные связи между различными традициями. О самом Бекмураде мы знаем от многих (в том числе от одного из его учеников), что он исполнял *дастаны* на узбекском, казахском и каракалпакском языках. Он также выступал перед таджикскими слушателями; один из его учеников был таджиком и исполнял импровизации (*термы*) как на узбекском, так и на таджикском языках[38]. Каракалпакское влияние на «нуратскую школу» представляется весьма значительным; нам известно, что каракалпакский *жырау* Нурабулла, о котором уже шла речь ранее, тоже бывал в Нурате[39].

Обучение прежде всего заключается в том, что учитель и ученик часто бывают вместе, при этом ученик должен внимательно слушать слова учителя, не отходя от него до самого рассвета (см. строки 23–24). Эти встречи имеют не случайный, а вполне официальный характер. Певец-учитель (*устаз*) обычно брал ученика (*шагирда*) к себе в дом на два или три года, обучал его *дастанам* и манере их исполнения, а ученик должен был помогать учителю обычно в качестве работника. Постепенно ученику разрешалось исполнять импровизированные песни (*термы*) или части *дастанов* вместе с учителем, закончить *дастан* или исполнять эпос по очереди с учителем. В конце срока обучения ученик должен был выступить перед аудиторией знатоков. Если выступление было успешным, учитель дарил ученику новую одежду и *халат*, а иногда и *домбру* или *дутар* и желал ему удачи в будущей деятельности[40].

Репертуар узбекского *бахши* обычно включает от пяти до десяти *дастанов*, но талантливые *бахши* прошлого могли исполнять и до тридцати-сорока *дастанов*. Однако репертуар некоторых сказителей значительно превышал даже это число. Среди узбеков Южного Таджикистана (узбеки-лакаи) цикл «Кёроглы» насчитывает 32, а в некоторых районах 64 раздела; однако неизвестно, чтобы какой-нибудь певец мог исполнить весь цикл целиком[41]. Исключительно обширным был репертуар сказителя Полкан-шаира (1874–1941), он знал около семидесяти *дастанов*, самый длинный из которых, «Киран-хан», содержит не менее 20 тыс. стихотворных строк. Не все *дастаны*, которые он исполнял, были записаны; в списке *дастанов*, записанных от Полкан-шаира, Зубайда Хусаинова перечисляет только 27 текстов[42].

Кроме «нуратской школы», выделяются еще несколько «школ *бахши*» (*бахшилик мактаби*, *дастанчилик мактаби*). Наиболее известным сказителем «булунгурской школы» (в Самаркандской области)

был Фазыл Юлдаш-оглы (1872–1955), чья версия «Алпамыша» по праву славится. Фазыл и другие представители этой «школы» в особенности развивали героическое направление узбекского эпоса. Фазыл был одним из десяти учеников сказителя Юлдаша Муллы Мурада, который, в свою очередь, являлся учеником знаменитого певца второй половины XVIII столетия Мухаммад-шаира Юлдашбульбуля[43].

Еще одна значительная «школа *башхи*» находится в Коргане (в Бухарской области). Рассказывают, что в этой маленькой деревне в середине XIX в. проживали семь семей, в которых было более двадцати певцов. Наиболее выдающимися представителями этой «школы» являлись певцы Эргаш Джуманбульбуль-оглы (1868–1937) и Мухаммадкул Джанмурад-оглы Полкан (1874–1941). Эргаш оставил нам длинную поэму, перемежающуюся прозаическими фрагментами, в которой он описал свою жизнь («Таржимай ҳол», Автобиография). Его отец Джуманбульбуль также был известным певцом:

Киччи улининг Жуманбулбулдир оти,
Ўз вақтида шоирларнинг устоди,
Ҳар қандай тўй бўлса, катта йиқинда,
Ҳамма элга писанд бўлган абёти.
[Зарифов, 1971: 8].

Его (Муллы Халмурада, деда Эргаша) младшего сына звали
Джуманбульбуль (соловей Джуман).
В свое время он был мастером среди *шаиров*.
На любом празднике, в большом собрании,
Все любили слушать его стихи.

Далее Эргаш описывает мастерство своего отца:

Бир тош йўлга борар эди довуши,
Олдида гапиролмасди бир киши,
Довуши соз эди қулоққа майин,
Довушига мувофиқ соз чертиши.
Йигирма хил оҳанг билан сўз айтиб,
Йигирма хил нағма, дўмбира чертиб,
Хоҳ катта, хоҳ кичик эшитса,
Ҳар қандай одамни балқитиб, эритиб.

Шуйтиб ўткан кўзга дунёни илмай,
Топканин сарф қилган, сира мол қилмай,
Шоирлигин, чечанлигин билдириб,
Бир дамда йиглатиб, бир дам кулдириб,
Шуйтиб ўтган у замони Булбулнинг,

Ҳаммани ўзига қойил қилдириб.
[Зарифов 1971: 9].

Его голос разносился на расстояние *таша* (около 8 км);
Никто не мог возвысить свой голос перед ним.
Его голос был мягким и гармоничным (для слуха);
Голосу соответствовали звуки его *домбры*.

Он пел на двадцать (различных) мотивов,
На двадцать различных мелодий играла его *домбра*.
Были ли его слушатели взрослыми или детьми,
Он пленял и восхищал каждого.

Так он жил, не обращая внимания на мир,
Он промотал все, что нажил, не скопил никакого имущества.
Он прославил свое искусство *шаира*, свое мастерство.
Он заставлял людей то плакать, то смеяться.
Так он жил во время Бульбуля,
Он вызывал всеобщее восхищение.

У отца Эргаша было три сына и две дочери, Эргаш был самым младшим в семье. Его отец совершенно определенно выразил свое желание в отношении того, какую профессию его дети должны или, скорее, не должны были избрать:

Бизга васияти: — Шоир бўлма деб,
Қўлингга дўмбира, дутор олма деб,
Мен сендан розиман, болам, ҳар вақтда,
Зинҳор менинг касбим сира қилма,— деб...
[Зарифов 1971: 11].

Он велел нам: «Не становись *шаиром,*
Не бери в руки *домбры*, *дутара* не бери!
Я всегда буду доволен тобой, дитя моё,
Только не берись за мое ремесло!»

Но, несмотря на отцовские увещевания, Эргаш стал певцом и, более того, одним из самых искусных узбекских сказителей прошлого столетия. Эргаш, в отличие от большинства сказителей прошлого, был грамотным, чем и объясняется то, что многие из его *дастанов* были записаны им самим. Как и у других певцов, часть репертуара Эргаша составляли *термы*; около двадцати из них были записаны[44]. Произведения эпической поэзии, записанные от Эргаша, различаются по длине и стилю. В их число входит восемь традиционных *дастанов*. Пять из них принадлежат к циклу «Кёроглы»[45], один является *дастаном* о любви («Кунтугмыш»), и еще два — героико-романическими *даста-*

нами («Алибек и Балибек», «Якка Ахмад»)[46]. В дополнение к этим произведениям, сохранились отрывочные записи других *дастанов*, а также его вариант казахского любовного эпоса «Кыз Жибек» (записанный самим певцом). Эргаш сочинил также обязательную в те времена хвалебную поэму о Ленине («Ўрток Ленин», «Товарищ Ленин»).

Узбекский фольклорист Хади Зарифов составил подробную генеалогию «курганской школы». Согласно его исследованиям, Джуманбульбуль, отец Эргаша, был учеником Боран-шаира (Кичик Бўрон «Маленький Боран»), который, в свою очередь, был в обучении у певца, носившего то же имя, Боран-бахши (Катта Бўрон «Большой Боран»). Эти певцы входят в сложную родословную, включающую более пятидесяти имен и восходящую в конечном итоге к певцу XVII–XVIII вв. Ядгару-бахши[47]. Рассматривая генеалогию Зарифова с ее сплошными и пунктирными линиями, то единичными, то многочисленными ответвлениями, невольно задаешься вопросом, действительно ли так легко, как предполагал Зарифов, проследить и отразить в схеме все прямые взаимоотношения учителя и ученика и случайные влияния одного певца на творчество других. Идея «сказительской школы» была, к слову сказать, подвергнута критике в особенности из-за того, что певцы, представители различных школ, часто контактируют друг с другом и с носителями других традиций тюркского эпоса. Мы уже наблюдали, какое влияние оказали каракалпакские певцы на «нуратскую школу»; подобным же образом туркменские *бахши* повлияли на «школу» в Нарпае, в особенности на наиболее талантливого ее представителя Ислама Назар-оглы (1874–1953)[48]. Однако у «школ» нашлись и защитники. Т. Мирзаев отстаивал понятие «сказительской школы»; он утверждал, что искусство сказителя является частью традиции и в основном передается от одного сказителя другому в контексте отношений между учителем и учеником, несмотря на то что многочисленные влияния могут усложнить данную картину, а что касается некоторых певцов или даже отдельных традиций, то на формирование репертуара *бахши* могут повлиять также рукописи и печатные издания[49].

Передача текстов на письме характерна для «хорезмской школы», известной повышенным вниманием к музыкальной стороне исполнительского искусства[50]. Другими известными «школами» в Узбекистане являются: «камайская школа» (в Кашкадарьинской области); «шерабадская школа» на юге Узбекистана, чье влияние распространилось и на Южный Таджикистан; «пискентская школа», самым знаменитым представителем которой был Берди-бахши, и эпическая традиция уз-

беков-лакайцев в Южном Таджикистане[51]. Я вернусь к некоторым из этих «школ» при обсуждении репертуара, манеры исполнения, вопроса о «воссоздании в процессе исполнения» и проблемы письменной контаминации в традиции тюркской эпической поэзии (см. гл. 8). Мы также еще вернемся к некоторым сказителям, упомянутым в этой главе, когда будем рассматривать их произведения более подробно.

Казахский *акын*

Название одного из типов каракалпакского сказителя, *жырау*, существует также и в казахском языке. Так называют некоторых казахских сказителей прошлого, таких как Бухар-жырау (1693–1789), живший при дворе хана Аблая (1711–1781). Люди, подобные Бухар-жырау, являлись не только поэтами, они были вовлечены также в политику как комментаторы текущих событий и советники хана. В новейшие времена термин *жырау* относится к исполнителю именно героического эпоса и употребляется на территории лишь некоторых районов, в основном в Актюбинске, Кызыл-Орде и западных областях Казахстана[52]. Наиболее распространенным названием исполнителя эпоса у казахов является *акын*[53]. Как и другие названия, уже рассмотренные здесь, оно допускает двоякое толкование. В то время как в широком смысле *акын* обозначает поэта вообще и таким образом является общеупотребительным словом для «поэта» в казахском языке, применительно к устному творчеству оно приобретает более узкий смысл и обозначает певца-импровизатора. Термин «импровизация» встречается в литературе, посвященной тюркскому устному эпосу, начиная со времени Валиханова и Радлова, и обозначает различные понятия. По отношению к эпической поэзии он противопоставляется «заучиванию» и подчеркивает тот факт, что сказитель не просто выучивает поэму или текст наизусть. Деятельность и исполнительскую манеру певца можно вкратце охарактеризовать одним из двух утверждений, которые я здесь приведу, или ими обоими: 1) певец способен сочинить «новый» эпос (или главу эпического цикла); 2) он способен на то, что Перри и Лорд назвали «воссоздание в процессе исполнения», т.е. творчески приспосабливать текст эпоса к запросам аудитории. Мы еще будем обсуждать понятие «импровизации» в гл. 8, и чтобы не предвосхищать событий, я просто приведу здесь короткий отрывок из книги Е. Исмаилова о казахских сказителях, из которого становится ясно, насколько исполнительская манера казахского *акына* зависит от его слушателей:

В 1942 г. в Алма-Ате нам посчастливилось слушать эпос о сорока батырах из уст знаменитого сказителя Мурына-жырау (1860–1952), а также присутствовать при исполнении Нурпеисом Байганиным песен и поэм на темы Великой Отечественной войны. Оказывается, Мурын-жырау не всегда мог петь с одинаковым воодушевлением. Утром и днем он поет очень вяло и неохотно, делая большие пропуски в тексте. Вечером, когда соберется большое количество любителей эпоса, которые не только слушают, но и сопровождают его исполнение одобрительными возгласами, Мурын-жырау ту же поэму поет с пафосом, с массой красивых и художественных деталей. Но если нет такой располагающей обстановки и вечером, то он пел вяло, ссылаясь на головную боль и жалуясь на свою плохую память, а иногда и совсем отказывался петь. На вопрос: почему он поэму о батырах не может петь днем так же хорошо, как вечером, — Мурын-жырау ответил, что раньше батырлар жыры (песни о батырах) он исполнял только на вечерних гуляньях и сборищах. Это вполне закономерно, ибо только вечером и на праздниках акын мог располагать большой аудиторией слушателей, когда они освобождались от своих дневных работ.

[Исмаилов 1957: 32][54].

Приведенные мной выше характеристики представляют казахского *акына* немного поверхностно, в действительности его образ как исполнителя-«импровизатора» — явление гораздо более сложное. На время оставив в стороне вопрос, что именно подразумевается под сочинением новой эпической поэмы, а также что́ означает «воссоздание в процессе исполнения» в контексте тюркского эпоса, читателю необходимо уяснить, что «импровизация» имеет еще одно значение применительно к казахскому певцу и к представителям и других тюркских традиций. Узбекский *бахши* исполняет не только *дастаны*, но и *терма*, импровизированные песни. То же верно и в отношении каракалпакского *баксы* и *жырау*, так же как и казахских *жырау* и *акына*.

Далее мы рассмотрим некоторые жанры, связанные с исполнением эпоса, более подробно, здесь же я упомяну только один жанр казахской устной поэзии, а именно *айтыс*. *Айтыс* (производное от *айт-* «разговаривать») означает состязание певцов, явление, подобное тому, которое на древнепровансальском называлось *tenso*. Существует много разновидностей *айтыса*, такие как *айтыс* между девушкой и юношей (*қыз бен жигит айтысы*), религиозный *айтыс* (*дин айтысы*), *айтыс*-загадка (*жумбақ айтысы*), *айтыс* между *акынами* (*ақындар айтысы*)[55]. Пожалуй, не ошибусь, если скажу, что *айтыс* является излюбленным жанром казахской устной поэзии.

Когда осенью 1989 г. мне самому довелось услышать выступления казахских певцов, они исполняли в основном *айтысы*. Синьцзянское

отделение Китайской академии общественных наук при поддержке провинции Или пригласило четырех певцов — двух профессиональных сказителей-мужчин и двух женщин[56] — сопровождать меня к озеру Сайрам, где мне предстояло прожить некоторое время на стойбище казахских кочевников. Певцы исполняли песни собственного сочинения, например автобиографические поэмы; песни, унаследованные ими из устной традиции, такие как *айтысы* между двумя певцами XIX в.[57]; а также песни, сочиненные для особых случаев. Именно последние вовлекают в певческое состязание не только присутствующих певцов, но и слушателей. Как только мы прибыли к месту назначения и нас усадили в юрте, профессиональные певцы достали *домбры* и запели шуточную песню, в которой они подтрунивали над тем, что хозяева слишком долго готовили угощение для нас. Эти нападки не только вызвали смех среди собравшихся в юрте, но и побудили двух женщин из слушателей ответить на них своей песней, и остроумная пикировка между женщинами и профессиональными певцами продолжалась довольно долго. Слушатели часто вступали в импровизированное состязание с профессиональными певцами и по другим поводам, хотя заранее было известно, что их шансы победить профессионалов в таком соревновании очень невелики. Один человек все же лелеял надежду, что его сыну когда-нибудь удастся одержать верх над певцами; его сын был тогда еще совсем ребенком, но отец уже смастерил для него маленькую *домбру*! Подобные состязания могут длиться сутками; в таком случае певцы не прекращают петь, в основном в манере *айтыс*, всю ночь напролет до рассвета[58].

Характеристика *акына* как певца-«импровизатора» подразумевает, что он способен исполнять импровизированные песни, подобные *терме*[59], а также вступать в состязание певцов в манере *айтыс*. В идеале понятие «импровизации» также включает в себя способность к «воссозданию в процессе исполнения эпоса» и даже к сочинению новых эпических поэм. Однако на практике идеал встречается далеко не всегда. Нам, конечно, хотелось бы провести четкую грань между акыном-«импровизатором» и просто певцами-исполнителями, такими как *жыршы* и *оленши* (*өлеңші*)[60], тем не менее это не всегда возможно, так как обе эти роли иногда могут исполняться одним и тем же певцом:

> Следует заметить, что не всякого, выступающего с домброй перед слушателями, можно назвать акыном — создателем новых произведений. Среди них были и жыршы, и оленши, т.е. только певцы-исполнители. Но

некоторые акыны совмещали в себе оба эти понятия, т.е. были акынами-импровизаторами и жыршы-исполнителями.

[Исмаилов 1957: 27].

Далее Исмаилов перечисляет некоторых из таких певцов и среди них прославленного *акына* Джамбула Джабаева (1846–1945)[61]. Джамбул занимает особое место в казахской литературе XX в.; он оказал глубокое влияние на других казахских исполнителей и поэтов. Джамбул родился в 1846 г. в Семиречье (казахское название: Жетису — Семь Рек), районе на юге Казахстана, недалеко от границы с Киргизией, в семье бедняков. Его родителям приходилось батрачить, чтобы заработать на жизнь. Интерес к пению пробудился в мальчике с ранних лет и получил дальнейшее развитие, когда ему посчастливилось попасть в ученики к Сюйинбаю Аронову, знаменитому *акыну* того времени (1827–1895). Джамбул приобрел известность, участвуя в публичных состязаниях певцов, в которых он неизменно выходил победителем. После революции он был одним из горячих сторонников Советской власти, многие его поэмы воспевают достижения социализма, прославляют вождей революционного движения и освещают темы, актуальные для жизни советского общества. В 1938 г. Джамбул был избран депутатом Верховного Совета Казахской ССР. В годы Великой Отечественной войны Джамбул сочинил несколько поэм на патриотические темы, как, например, поэму, посвященную защитникам блокадного Ленинграда. Он умер 22 июня 1945 г., немного не дожив до своего столетнего юбилея.

В списке произведений Джамбула Джабаева есть две большие поэмы, сложенные в стиле героического эпоса. Одна из них, «Өтеген-батыр» (Герой Утеген), была записана в 1937 г.[62]. Поэма повествует об исходе казахов из Семиречья под предводительством Утегена. Спасаясь от нужды, войны и притеснений, казахи покидают эту землю и отправляются в долгое и трудное странствие. Несколько раз путь им преграждают чудовища, которых побеждает Утеген. В конце изнурительного путешествия они приходят в землю Жидели Байсын, где Утеген умирает. Но его мечта увидеть казахский народ свободным осуществилась только при Советской власти, и Джамбул заканчивает свою поэму длинным панегириком Сталину, «герою героев»! Несмотря на чужеродную политическую вставку в финале, поэма как таковая традиционна. Джамбул перенял ее от Сюйинбая, который, в свою очередь, усвоил ее от своего деда Кюсепа, считающегося автором «Өтеген-батыра». Сюжет поэмы связан с другими казахскими эпическими

поэмами (как, например, «Өракты-батыр») и восходит к XVIII столетию, времени жизни реального Утегена (род. в 1699 г.).

Вторая эпическая поэма Джамбула, «Суранши-батыр» (Герой Суранши), еще более очевидным образом основана на реальной истории казахского народа. Суранши Акимбеков (1816–1865) принимал участие в кампании российских войск против Кокандского ханства. Сюйинбай, учитель Джамбула, был современником и другом Суранши. Он был одним из первых поэтов, который прославил подвиги Суранши после его смерти. Нет никаких сомнений в том, что воодушевление, с которым Джамбул исполнял поэму о борьбе Суранши против хана Коканда Кудияра, прославляя его бесстрашное сопротивление феодальным притеснениям, он унаследовал от своего учителя, хотя сейчас сложно точно определить, насколько соответствовало то, что пел о Суранши-батыре Сюйинбай, эпосу Джамбула[63].

Здесь, я думаю, будет уместно кратко прокомментировать использование эпической поэзии в политических целях. Большинство среднеазиатских тюркских народов жили в условиях советской власти более полувека, а так как согласно марксистской теории все произведения литературы, письменной или устной, являются частью общественной надстройки, поэту приходится каким-то образом отражать в своем творчестве общественные ценности, чтобы быть этим обществом услышанным. В Советском Союзе был создан целый ряд устных эпических произведений, в которых современные авторам сюжеты трактовались с точки зрения марксизма-ленинизма, например былина о Ленине Марфы Крюковой или *дастан* «Очил-дав» Фазыла Юлдашоглы о героической борьбе Красной Армии с *басмачами* (1918–1923)[64]. Несмотря на то что «обновление» всякой традиции само по себе традиционно, произведения героического эпоса о победах коммунизма не стали важной частью традиции. В наши дни льстивая хвала Сталину вызывает смущение (в лучшем случае) у поклонников таланта Джамбула, несмотря на почтение, которым окружено имя певца в современном Казахстане. Когда политические темы затрагиваются в поэзии, то обычно им посвящается не эпическая или героическая поэма, а скорее более короткое стихотворение, и именно в этом жанре обычно прославлялись коммунистическая партия и ее лидеры. В этой книге мы не станем обсуждать политически ангажированные произведения, подобные некоторым поэмам Джамбула.

Нельзя сказать, чтобы сегодня общество не предъявляло требований к современному поэту. В наши дни почти ни один казахский сказитель в Синьцзяне не в состоянии заработать себе на жизнь своим

искусством. Один *акын*, выступление которого мне удалось записать в Синьцзяне в 1989 г., работал в Урумчи менеджером в компании, торгующей фруктами. Этот певец, Шерияздан Солтанбай-улы, родился 20 декабря 1934 г. в ауле Абитан в Алтайском районе провинции Синьцзян, он принадлежит к роду Тёртувыл (*Төртуыл*) племени найман. Он родился в бедной семье и уже в семь лет увлекся эпической поэзией. Шерияздан утверждает, что знает около пятнадцати *хыссасов*[65], многие из них были опубликованы журналом «Мура» (*Мұра*) и в многотомном собрании казахского эпоса[66]. Прежде Шерияздан регулярно выступал перед публикой и бывало пел всю ночь напролет, но голос его, к сожалению, начал слабеть, и сейчас Шерияздан полагает, что интерес к его пению, по крайней мере в Урумчи, практически исчез.

Другой *акын*, которого мне довелось записать в Синьцзяне в том же, 1989 г., Муслимбек Саркытбай-улы, был своего рода исключением из правил, так как ему все еще удавалось зарабатывать себе на жизнь своим ремеслом. Он заведует Домом культуры Нылкыйского района, организует народные праздники и фестивали народного искусства и руководит обучением молодых певцов. Муслимбек родился осенью 1946 г. (точная дата неизвестна). Он уроженец *аула* Чонгжы Нылкыйского района провинции Или и принадлежит к роду Джангбыршы племени каракерей, которое, в свою очередь, входит в состав племенной группы найман. Муслимбек начал всерьез обучаться пению в возрасте двенадцати лет. Его первыми учителями были родители, которые сами были певцами. Его отец Саркытбай был знаменитым *акыном*, в особенности известным исполнением эпических поэм; он умер в 1981 г. в возрасте восьмидесяти пяти лет[67].

Как уже говорилось выше в этой главе, слово *акын* является общим названием для «поэта» не только в казахском, но и в киргизском языке. В казахском оно также имеет значение певец-«импровизатор», преимущественно исполняющий импровизированные *терме* и другие подобные им лирические произведения. Исполнитель эпоса называется *манасчы* или, если основной частью его репертуара является «Семетей» (одна из глав цикла «Манас»), *семетейчи*. Более ранним названием, которое мы уже обсуждали здесь, было *жомокчу*. Киргизское название *ырчы* соответствует казахскому термину *жыршы*, который относится к певцу-«исполнителю», а не к создателю новых произведений. К.К. Юдахин в своем словаре толкует это слово следующим образом: «народный певец; рапсод (исполнитель отрывков богатырского эпоса, обычно заученных)»[68]. Высказывание Исмаилова о «чистоте» типов исполнителей казахского эпоса (см. выше) в такой же мере вер-

но и по отношению к киргизским певцам. В то время как некоторых певцов однозначно можно разделить на «импровизаторов» или простых «исполнителей», других не так просто отнести к той или иной категории, так как они совмещают в себе черты обоих типов.

Киргизский *манасчы*

Хотя запись киргизского эпоса началась еще в XIX в., собиратели обратили на него серьезное внимание лишь в XX столетии. Количество материала, записанного от киргизских певцов, по словам специалистов, составляет уже более двух миллионов стихов[69]. Два сказителя особенно прославились исполнением «Манаса»: Сагымбай Орозбаков (1867–1930) и Саякбай Каралаев (1894–1971). Вариант Сагымбая содержит более 180 тыс. строк, он был издан в четырех томах[70]. Вариант Саякбая — наиболее объемный из всех известных в Киргизии. Он содержит 500 553 стиха и повествует о Манасе, его сыне Семетее и его внуке Сейтеке[71]. Полное его издание в настоящее время готовится к печати в Кыргызстане[72].

Киргизские певцы XIX и XX вв. подразделяются на четыре группы по географическому признаку: 1) сказители из долины Чуй; 2) певцы Иссык-Кульского района; 3) певцы Тянь-Шаня и 4) сказители Южной Киргизии[73]. Эти группы имеют много общего со «сказительскими школами», которые мы обсуждали в связи с эпическими традициями Узбекистана и Каракалпакии. Согласно данной классификации, Саякбай Каралаев принадлежит к сказителям Иссык-Кульского района, в то время как Сагымбай Орозбаков относится к группе певцов Тянь-Шаня[74].

Сагымбай, старший из двух певцов, родился в 1867 г. в Кабырге, на северном берегу Иссык-Куля[75]. Его отец был знаменитым музыкантом, он играл на *сурнае* (разновидность гобоя). Сагымбай начал исполнять эпос «Манас», когда ему было пятнадцать или шестнадцать лет. По имеющимся у нас сведениям, его учителями были Чонгбаш Нармантай и ученик Нармантая — Тыныбек (1846–1902). Сагымбаю было пятьдесят пять лет, когда ученые начали записывать его вариант «Манаса»:

> Запись текстов «Манаса» от Сагымбая была начата в летние месяцы 1922 г. Каюмом Мифтаховым, затем ее продолжил Ибрай Абдырахманов. Последний работал с манасчи около 4 лет и в августе 1926 г. завершил запись первой части эпоса — собственно «Манаса». По сведениям знающих об этом людей и самого И. Абдырахманова, а также по личным «жалобам»

Сагымбая, которые записаны в стихотворной форме в конце почти каждого крупного эпизода эпоса, процесс фиксации эпоса на бумаге проходил не всегда равномерно и не в одинаковых условиях. Работа, начатая споро и давшая довольно плодотворные результаты в первый же год (были записаны эпизоды от исходных событий эпоса до поры возмужания Манаса), постепенно стала затухать. Причиной в первую очередь послужило тяжелое материальное положение Сагымбая, который до этого содержал свою семью на заработки от исполнения сказа, объезжая аилы. Вдобавок тяжелое нервное заболевание сказителя не могло не оказать влияния на ход записи текстов, в особенности на содержание и художественный уровень диктуемых им материалов. Это можно легко обнаружить в имеющихся материалах записей второй части «Великого похода», особенно в повествовании о событиях, связанных со смертью Манаса. В связи с прогрессированием болезни манасчи остальные части эпоса — «Семетей» и «Сейтек» — остались не записанными от него. Сагымбай Орозбаков ушел из жизни в 1930 году.

[Мусаев 1979: 52–53].

Саякбай Каралаев, другой великий киргизский сказитель, родился в 1894 г. в деревне Джети-Огуз Иссык-Кульской области[76]. Он принимал участие в крестьянском восстании против царизма в 1916 г., а в 1918 г. вступил в ряды Красной Армии. Впервые он услышал о «Манасе» от своей бабушки и перенял эпос от певца Чоюке (1886–1928), принадлежавшего к «иссык-кульской школе». Но, как традиционный певец, он также полагал, что у его таланта был сверхъестественный источник:

Однажды ехал я в местности Чымынды-Сай — мне стало плохо, и я свалился без сознания со своего коня. Через некоторое время я очутился в юрте, где была молодая хозяйка, которая подала мне мясо в трех чашах — золотой, серебряной и медной. Я испробовал мясо из этих чаш и вышел из юрты в поле, где меня встретил Алмамбет на своем коне Сарала. Он наказал мне исполнять «Манас» и скрылся. Я же, проснувшись, обнаружил, что могу без запинки сказывать о Манасе.

[Кыдырбаева 1984: 29].

Трилогия «Манас» была записана от Саякбая в 1930 и 1940 гг. различными специалистами. Саякбай знал и другие эпические сказания, такие как «Эр Тоштюк», а также произведения других жанров киргизской устной поэзии[77]. В 1939 г. сказителю было присвоено звание Народного артиста Киргизской ССР, он также был награжден различными орденами и медалями. Саякбай умер во Фрунзе (Бишкеке) в 1971 г.

Одна группа киргизских певцов не вошла в обзор «школ», составленный Кыдырбаевой, а именно Синьцзяньская. Известно, что в Синьцзяне в данный момент проживает более семидесяти *манасчи*, и некоторым из них нет еще и сорока лет. Наиболее известным, без сомнения, является Джюсюп Мамай, с которым мне довелось дважды встретиться в Урумчи: первый раз в 1985 г., когда он спел мне первую часть своего варианта «Манаса», и второй раз — осенью 1989 г. Джюсюп Мамай родился в апреле 1918 г. в Конгур-Олён (Коңур-ölöң) (округ Кара-кулак области Акчи в Кызыл-су, Киргизский авт. округ Синьцзяна). Мамай принадлежит к роду Кызыл-тукум. Его отец, Мамай, был пастухом и крестьянином (*дыйкан*). Когда Джюсюпу исполнилось семь лет, отец отправил его в религиозную школу, которую Джюсюп посещал всего шесть месяцев (он мог ходить туда только зимой), и где местный мулла обучал детей чтению и письму. Его отец умер, когда Джюсюпу было шестнадцать. У Джюсюпа никогда не было снов-инициаций, и он не очень-то верит в них, но он помнит рассказы своей матери Бурул о том, что когда она была беременна его старшим братом Балбаем, гадалка правильно предсказала пол и имя будущего ребенка. Именно этот брат и научил Мамая искусству исполнения эпоса. Балбай много путешествовал, побывал даже в Кашмире и был страстным собирателем киргизского эпоса. Более десяти лет он собирал и записывал с четвертой по восьмую «главы» эпического цикла «Манас»[78]. Позже Балбай примкнул к революционному движению, в 1930-х годах был арестован, приговорен к тюремному заключению в Куоминтанге и умер в тюрьме. Мамая тоже арестовали и отправили в тюрьму, когда ему было семнадцать лет. К тому времени, когда он вышел на свободу, материалы, собранные его братом, были, к сожалению, утеряны.

Мамай рассказывает, как начиная с восьмилетнего возраста он занимался расширением своего репертуара. Если нужно, он может петь целые сутки напролет, но в настоящее время он больше не поет так много, так как его голос значительно ухудшился. Но в 1961 г. он пел день и ночь в течение нескольких месяцев. В то время исследователи начали записывать его вариант эпоса «Манас», затем началась Культурная революция, и с записью эпической поэзии пришлось повременить до 1978 г., когда эти занятия стало возможным возобновить. Репертуар Мамая огромен, кроме восьми частей «Манаса», составляющих в общей сложности около 200 тыс. стихотворных строк, он включает множество *дастанов*. На вопрос, сколько *дастанов* он знает, Мамай назвал двадцать пять[79], к которым нужно прибавить еще одинна-

дцать *дастанов* из эпических традиций других народов (он упомянул, в частности, казахский эпический цикл «Шайымаран»). Кроме эпических поэм Мамай также знает народные песни и сказки. Подобно Эргашу, он обучен грамоте, и некоторые свои *дастаны* он записал собственноручно, правда, ему помогали в этом фольклористы и родственники.

Во время пребывания в Синьцзяне мне удалось записать эпические произведения в исполнении еще двух киргизских певцов. 19 октября 1985 г. я записал выступление певца Абдурахмана Дунея (в то время ему было пятьдесят восемь лет) на свадьбе в киргизской зимней деревне Гез, которая находится в Памирских горах, примерно в ста двадцати километрах к юго-западу от Кашгара. Дуней исполнял эпизод из «Семетея», второй части эпического цикла «Манас». Он не собирался выступать на празднике, но спел специально для меня, когда его попросили об этом присутствующие там старейшины. Его вариант довольно скуден по сравнению с другими, например с опубликованным вариантом «Манаса», записанным от Мамая, но тем не менее и он представляет интерес для исследователей (см. ниже, в гл. 8). Мне, к сожалению, не удалось узнать еще что-нибудь об этом певце, который, по всей вероятности, был *семетейчи*, а не *манасчы*. Еще один отрывок из цикла «Манас» исполнил для меня в Артыше (префектура Кызылсу) человек по имени Арзи Турды (1941 г. р.) 23 сентября 1989 г. Этот отрывок называется «Алмамбетнин арманы» — жалоба (*арман*) Алмамбета, молочного брата и спутника Манаса. Арзи Турды не профессиональный певец. Он работал телеграфистом и немного знает английский язык; в 1989 г. он был редактором журнала, издаваемого на киргизском языке. Отрывок, который он исполнял, он просто помнил с детства, этим стихам его научил один *аксакал*.

В то же время мне удалось записать эпос «Курманбек» от одного киргизского певца, который, хотя и не зарабатывал себе на жизнь исполнением сказаний, все же считался местными специалистами и знатоками профессионалом. Мамбет Сарт происходит из рода Чоңбагыш; он родился в Ойтескене (Синьцзян) в 1942 г. Сейчас живет в Улучате, приблизительно в ста километрах к северо-западу от Артыша, где работает лесником и пастухом. Он учился пять лет в начальной школе и два года в средней, умеет читать и писать. Исполнять эпос Мамбет начал в 1951 г. в возрасте девяти лет. Эпос «Курманбек» он усвоил тогда же, когда ему было девять лет, от своего будущего тестя Джамантая (ум. в 1969 г. в возрасте восьмидесяти лет). Джамантай был, по словам Мамбета, «певцом-импровизатором»; он перенял

эпос от своего деда (*чоң ата*). По сравнению с другими опубликованными вариантами данного эпоса вариант Мамбета довольно консервативен. В то время у Мамбета было трое учеников в возрасте от двадцати до тридцати лет; они обучались эпосу, записывая его на бумаге или на магнитофон. Кроме сказания «Курманбек» Мамбет знает множество лирических песен и может исполнять импровизированные песни (*терме*). Он также сочинил автобиографическую эпическую поэму («Өмүр дастан»). Мамбет исполняет лирические песни, аккомпанируя себе на *комузе* (щипковый инструмент), но эпос всегда исполняет без музыкального сопровождения. Он поет на свадьбах и других праздниках, но в настоящее время «Курманбек» интересует только пожилых людей.

Меддах и *кысса-хан*

В этой главе мы говорили о разнообразных исполнителях эпоса и до сих пор рассматривали только тех певцов, которые как передают, так и исполняют эпическую поэзию устно. Однако письменные версии эпических поэм также могут играть определенную роль в распространении эпической поэзии. В некоторых традициях, например в хорезмской, певцы свободно используют рукописи и сборники эпической поэзии:

> С другой стороны, в Хорезме заметно было особенно сильное влияние феодальных городских центров, с которыми была тесно связана жизнь кишлачного населения маленького оазиса. Здесь чаще встречаются грамотные сказители. Стихотворные партии своих дастанов они не импровизируют, а выучивают наизусть, иногда имея в своих руках рукописный текст поэмы, которого и придерживаются при исполнении.
>
> [Жирмунский, Зарифов 1947: 55].

Однако письменные материалы используются и в других традициях. А. Кунанбаева цитирует высказывание казахского *жыршы* Алькуата: «Обычно мне достаточно, для того чтобы выучить любой текст, около 3–4 дней. (С хитринкой): Но я кое-что и записываю так, для себя, знаками»[80]. Существует несколько широко известных изданий казахского эпоса, напечатанных в XIX в. в Казани. Эти издания, сходные со сборниками песен, оказали некоторое влияние на распространение эпической поэзии, так же как и современные, более академические издания иногда оказывают влияние на современных исполнителей эпоса.

Но помимо певцов, использующих письменные источники на этапе обучения исполнительскому мастерству или во время исполнения эпо-

са как такового, в тюркском мире также существует тип сказителя, который скорее читает текст вслух, нежели исполняет эпические сказания как песню. Эти рассказчики называются в Турции *меддахами*, первоначально это слово обозначало «панегирист» (от арабского *маддах*, производного от *мадаха* «восхвалять»). Турецкий *меддах* (*meddah*), несмотря на то что он часто использовал рукописи и печатные издания, отличался живой и зачастую пантомимической манерой декламации:

> Меддахи, профессиональные рассказчики, являются мастерами ораторского искусства. Они выискивают комические ситуации в повседневной жизни низших классов и затем копируют их и изображают в гротескном виде. Они представляют их с большим чувством юмора и живостью, в основном в форме диалога, имитируя различные диалекты и голоса. Они подчеркивают свою жестикуляцию с помощью палки и куска ткани.
>
> [Jacob 1904: 6].

Далее, в сноске, Г. Якоб также отмечает, что «иногда перед простой аудиторией рассказчик опускается до чтения вслух из какого-нибудь сборника народной литературы»[81]. *Меддах* был связан также с турецким *орта оюн* (*orta oyun* — народный театр), так как он часто разыгрывал сцены из театрального репертуара, и с театром теней Карагёз[82]. Его рассказы отличались большой степенью реализма; они излагались в прозе без включения песен и, таким образом, существенно отличались от сказаний турецкого *ашыка*, исполнявшихся в стихах и прозе. *Меддаха* можно было услышать в основном в кофейнях больших городов. В современной Турции этот тип рассказчика больше не существует; последним *меддахом* был Сурури (Sürûri), которого можно было послушать в кофейнях Стамбула еще в тридцатые годы двадцатого столетия[83].

Другим турецким названием рассказчика, которого мы обозначили термином *меддах*, является *кысса-хан* или *Шахнаме-хан*. Эти рассказчики специализируются на сказаниях, основанных на переводах с персидского и арабского языков, что обозначено уже в самом слове *Шахнаме-хан*, «рассказчик *Шах-наме*» («Книги царей» Фирдоуси). В их репертуар также входят *газават-наме*, о которых я упоминал выше (см. гл. 2, с. 48). *Кысса-хан* (от араб. *кисса* «рассказ» и перс. *хван* «читатель»), так же как и *меддах*, встречается в Средней Азии. Х. Вамбери в своей книге «Путешествия по Средней Азии» (1865) описывает красочную картину жизни на Лаби Хауз в Бухаре, знаменитой площади с искусственным прудом посередине, с ее чайными, магазинами и

мечетью Диван-беги, «где дервиши и *меддахи* (рассказчики) повествуют в стихах и прозе о подвигах знаменитых воинов и пророков, сопровождая свой рассказ энергичной жестикуляцией»[84]. Деятельность этих *меддахов* и *кысса-ханов* была одним из основных каналов распространения письменной поэзии в широкой аудитории и, следовательно, среди исполнителей устного эпоса:

> В городах и в пригородных кишлаках существовали профессиональные чтецы (так называемые *кисса-хан*), которые читали вслух народные книги неграмотному населению, выступая на базарах или, по приглашению, в частных домах, причем нередко опытный чтец воспроизводил текст по памяти, с соответствующими индивидуальными отклонениями. Народные певцы (*ашулачи*) в своем музыкально-поэтическом репертуаре имели произведения классической узбекской поэзии и музыки. Такими путями в народную узбекскую эпическую поэзию издавна проникало влияние письменной литературы.
>
> [Жирмунский, Зарифов 1947: 28–29].

* * *

В этой главе мы рассмотрели разнообразные названия типов певцов в различных традициях тюркского эпоса и пояснили некоторые из них примерами из жизни отдельных сказителей в некоторых традициях. В процессе обсуждения выявился целый ряд черт, свойственных и другим тюркским традициям, таким как якутская, тувинская, алтайская, уйгурская, башкирская, туркменская, азербайджанская и турецкая. Объем данной книги не позволяет нам полностью осветить все эти традиции, и даже о тех четырех из них, которые мы рассмотрели более подробно в данной главе, еще многое можно и нужно рассказать. Я просто перечислю здесь наиболее значительные из этих черт, прежде чем мы вернемся к некоторым из них в последующих главах. Обучение певца в основном начинается рано, часто до того, как ребенку (обычно мальчику, но иногда искусству сказителя обучаются и девочки) исполнится десять лет. В некоторых традициях (киргизской, азербайджанской, турецкой) поэтическое призвание певца проявляется через сон-посвящение или видение; в других — ремесло сказителя передается от отца к сыну, но у тюркоязычных народов не существует, как в некоторых других обществах, отдельной «певческой касты». У каждого ученика, как правило, есть учитель; отношения учителя и ученика могут иметь вполне официальный характер, как в Узбекистане. На основании этих взаимоотношений в некоторых традициях (узбекской, каракалпакской, киргизской) можно выделить целые сказительские «школы», однако

множество перекрестных влияний может значительно усложнить построение «генеалогии певцов».

Несмотря на огромное разнообразие типов сказителей, их всех, в определенном смысле, можно разделить на две большие группы: «творческих» и «воспроизводящих» певцов. Понятие «творческий певец» в разных традициях имеет свои значения и оттенки, но, кажется, в большинстве случаев подразумевается, что певец способен создавать «новую» песню, так же как добавить новую главу к эпическому циклу и приспособить исполнение эпической поэмы к запросам слушателей. Дать определение «воспроизводящему» певцу еще труднее. Некоторых сказителей можно назвать «воспроизводящими» в том смысле, что они усвоили эпос в определенном виде и придерживаются этого текста как выученного наизусть стихотворения, но в то же время они могут исполнять более короткие «импровизированные» песни. В других случаях термин «исполнитель» может просто означать, что певец обладает сильно развитым чувством текстуальной стабильности, но в действительности варьирует свой текст от исполнения к исполнению благодаря владению техникой эпического сказывания. В исполнении эпоса существует множество переходных мест и промежуточных этапов. В некоторых сказаниях в стихах и прозе — туркменские и узбекские *дастаны*, турецкие *хикайе* и т.д. — некоторые части более вариативны, чем другие. В хорезмских *дастанах* стихотворные фрагменты отличаются большой степенью стабильности, в то время как прозаические, несмотря на формальные ограничения, более изменчивы. Здесь, как и в других случаях, необходимо считаться с фактором письменного распространения устной эпической поэзии. Многие современные сказители умеют читать и писать; иногда они даже присылают свои варианты эпосов в архивы народного искусства или местные литературные журналы.

Роль сказителя в обществе также изменяется от традиции к традиции, так же как и от эпохи к эпохе. Тогда как огузский *озан*, как видно из роли, которую Деде Коркут играет в книге, подобно казахскому *жырау* XVII и XVIII вв., являлся уважаемым членом ханской свиты, что можно сравнить с положением англо-саксонского барда (*scop*), такие певцы, как азербайджанские и турецкие *ашыки*, подобно средневековым менестрелям, развлекали народ в кофейнях. Профессиональное сказительство стало во многих традициях редким явлением, хотя, как видно из приведенных примеров, даже в современном мире существуют способы выживания для профессионального эпического певца. Архаичная шаманская природа сказителя оставила свои следы

даже в тех эпических традициях, где господствует ислам (например, в инициационных видениях, манере исполнения и специфических музыкальных инструментах), но особенно очевидны эти следы в алтайской, тувинской и якутской традициях. Некоторые из этих шаманских черт будут рассмотрены в последующих главах, наряду с вопросами импровизации, передачи текста, вариации, исполнения и репертуара. В заключение этой главы я приведу цитату из введения В.В. Радлова к киргизскому тому его «Образцов народной литературы северных тюркских племен». Радлов цитирует ответ киргизского певца на вопрос, может ли тот исполнить ту или иную поэму: «Я могу спеть любую поэму, так как Бог наделил меня искусством пения. Он вкладывает в мои уста слова, и мне не приходится искать их. Я не выучил ни одной из моих поэм: все вытекает из меня, изнутри меня самого»[85].

[1] См. [Findeisen, Gehrts 1983: 145].

[2] Объем этой книги не позволяет подробно рассказать о шаманизме. Связь между шаманизмом и эпической поэзией среди тюркских и других народов Северной Азии рассматривается в [Chadwick 1932–1940: III, 192–218; Hatto 1980 (1970)]. О шаманизме в Сибири см. среди прочих [Radloff 1893: II, 1–67; Harva 1938: 449–569; Eliade 1964; Findeisen, Gehrts, 1983; Алексеев 1984]. О тесной связи между шаманами и сказителями на Алтае см. [Harvilahti, Kazagačeva 2003], у шорцев и телеутов — [Функ 2005].

[3] Об инициационной болезни и призвании у шаманов тюркских народов Сибири см. также [Алексеев 1987: 137–162].

[4] О Хызыре см. [Wensinck 1978]; о его роли в снах-посвящениях турецких *ашыков* см. [Boratav 1964: 34–35; Başgöz 1952: 332].

[5] Об инициационных видениях у турецких *ашыков* см. [Başgöz 1967; Moyle 1990: 55–69]. Об *ашыках* см. ниже.

[6] Ср. [Жирмунский 1979 [1960]; Magoun 1955; Lester 1974].

[7] См. [Пухов 1962: 5, примеч. 1; Räsänen 1969: 371].

[8] От древнетюркского *ыр/йыр* «песня», см. [Räsänen 1969: 166, 201].

[9] Сходные производные наблюдаются и в соседних языках. Монгольское *тууль* «эпос» заимствовано в тувинский язык, где слово *тоол* означает сказка и героическое сказание. В обоих языках существуют соответствующие производные, обозначающие исполнителя героического эпоса: монгольский *туульч* и тувинский *тоолчу*. Ср. [Radloff 1893–1911: III, 1191].

[10] О связи между монгольским *дом* и турецким *юм* (*yum*) см. [Poppe 1960: 69]. Между киргизским *жомок* и монгольским *домог* прослеживается довольно прямая связь, во всяком случае в рамках сравнительного алтайского языкознания; см. [там же].

[11] См. [Räsänen 1969: 206]; см. также [Цинциус и др. 1975–1977: I, 594]. В хакасском языке эпос называется *нымах*, словом, очевидно, связанным с тунгусским названием эпоса; ср. [Бутанаев 1999: 69].

[12] См. [Салмин 1987].

[13] [Суразаков 1961: 7, примеч. 4]; ср. [Radloff 1893–1911: II, 3].

[14] См. [Малов 1957: 49; Räsänen 1969: 221].

[15] См. [Zenker 1866: II, 687; Малов 1957: 49].

[16] То же утверждение высказал А.Т. Хатто в подробном комментарии употребления глагола *кайла-* в «Манасе» Радлова; см. [Hatto 1990: 432].

[17] Были предложены и другие объяснения происхождения слова *акын*. По Радлову, это слово связано с казахским *ағыл-* «лить», Ауэзов также поддерживает эту версию, в то время как Юдахин предлагает рассмотреть связь с уйгурским *ахон* — «уважаемый человек»; см. [Исмаилов 1957: 25–26].

[18] См. [Юдахин 1985 [1965]: I, 42].

[19] См. [Боровков и др. 1959: 544; Жирмунский, Зарифов 1947: 26].

[20] См. [Сагитов, Зарипов, Сулейманов 1987: 30; Урманчеев 1984: 46 и сл.].

[21] Например, в казахском, узбекском, киргизском, телеутском и др. языках; см. [Räsänen 1969: 407a].

[22] См. [Севортян 1974: I, 569; Doerfer 1963–1975: II, 147]. Об употреблении и значении слова *озан* в турецком языке см. [Köprülü 1966a: 131–144].

[23] *Бахши* — наиболее распространенное название певца в узбекском языке. Однако существуют и другие термины: в Хорезме исполнителя эпоса кроме *бахши* называют *дастанчи* («исполнитель *дастанов*»); в Сырдарьинском районе бытует название *юзбаши* (букв. «сотник» — название официальной должности в среднеазиатских ханствах); в районах Ленинабада и Оша употребляются термины *саки* («разносчик чаш», фарси) и *сазанда* («музыкант», фарси); в Ферганской долине кроме *бахши* распространено название *саннавчи* (букв. «оратор/болтун»). См. [Абдуллаев 1989: 113].

[24] См. [Räsänen 1969: 59; Gabain 1974: 326; Körprülü 1966 [1942]: 145–156].

[25] См. [Жирмунский 1979 [1960]: 403].

[26] Н. Чедвик дает подробное описание их ритуалов на основании более ранней работы Ж. Кастане. См. [Chadwick 1932–1940: III, 210–213; Castagné 1930]. О сохранившихся шаманских ритуалах и представлениях среди киргизов см. [Баялиева 1972: 117–148].

[27] Еще одно обозначение/название — *халк шаири* (*halk şairi*) «народный певец». См. [Boratav 1973: 21–22]. О турецких ашыках и их репертуаре см. [Eberhard 1955; Moyle 1990] (особенное внимание в данной работе уделяется жизни и творчеству Ашыка Мудами). История жизни Мудами, с его собственных слов, издана в [Başgöz 1986: 124–137].

[28] Об отдельных певцах и их типах см. также в [Chadwick, Zhirmunsky 1969: 322–334].

[29] Обсуждение проблем эпического жанра см. в гл. 5; о репертуаре некоторых из упомянутых певцов см. в гл. 4.

[30] Никто из его учеников не стал традиционным сказителем; со смертью Жумабая, который умер в 2006 г., искусство традиционного каракалпакского *жырау* заканчивается. Об автобиографии Жумабая см. также [Reichl 2000a: 37–38].

[31] О Есемурате-жырау см. [Максетов 1983: 77–92; Айымбетов 1988: 88 и сл.].

[32] О Нурабулле см. [Максетов 1983: 26–41; Айымбетов 1988: 83 и сл.].

[33] См. [Максетов 1983: 8–25; Давкараев 1959: 25].

[34] Об этих двух «школах» см. [Давкараев 1959: 25–26].

[35] См. [Давкараев 1959: 26]; о каракалпакских *баксы* см. также [Айымбетов 1988: 129–147].

[36] См. [Reichl 1985б; Максетов 1983: 188–196]. Некоторые его мелодии записаны в книге Д. Алланазарова [Алланазаров 2002].

[37] О данном отрывке и «нуратской школе» см. [Мирзаев 1979: 44–46].

[38] См. [Мирзаев 1979: 44].

[39] См. [Мирзаев 1979: 45].

[40] См. [Жирмунский, Зарифов 1947: 35–37; Мирзаев 1979: 34–37].

[41] См. [Мирзаев 1979: 56].

[42] См. [Хусаинова 1976: 155–156].

[43] См. [Мирзаев 1979: 45; Зарифов 1973: 8–12].

[44] В архивах Института фольклора Академии наук в Ташкенте находится также сатирическая поэма (*ҳажвия*) и рассказ певца о Курганской «школе». Список см. [Хусаинова 1971: 183–185]. О термине *терма* см. также примеч. 59 и глоссарий.

[45] Эти *дастаны*: «Далли» (записан в 1926 г. самим певцом), «Кундуз и Юлдуз» (записан в 1926 г.), «Халдархан» (записан в 1927 г. самим певцом), «Равшан» (записан в 1928 г.), «Хушкелди» (записан в 1936–1937 гг., также самим певцом).

[46] О вопросах жанра см. гл. 5. «Кунтугмыш» был записан в 1926 г.; «Алибек и Балибек» — в 1925 г. самим певцом; «Якка Ахмад» — в 1926 г. Последний *дастан* тесно связан с «Алпамышем»; см. [Мирзаев 1971].

[47] См. [Зарифов 1970: 41].

[48] См. [Мирзаев 1979: 49; Мирзаев и др. 1978].

[49] См. [Мирзаев 1979: 42 и сл.].

[50] См. [Мирзаев 1979: 56–59; Reichl 1985б: 625]; см. также гл. 4.

[51] Об этих «школах» см. [Мирзаев 1979: 50–56].

[52] См. [Исмаилов 1957: 47; Каратаев и др. 1972–1978: IV, 552–553 (статья «Жырау»); Кунанбаева 1987].

[53] См. [Исмаилов 1957: 25–43; Каратаев и др. 1972–1978: I, 239 (статья «Акын»)].

[54] Исмаилов приводит еще восемь примеров того, как внешние воздействия влияют на исполнительскую манеру сказителя; см. [Исмаилов 1957: 33–35].

[55] См. [Emsheimer 1956; Габдуллин 1964: 297–316; Смирнова и др. 1968: I, 324–340].

[56] Имена этих певцов: Божыкан Меделкан-улы, Мүслімбек Сарқытбай-улы, Құлан Куанбек-қызы и Хайыпжамал Абдилада-қызы.

[57] Эти традиционные, не импровизированные *айтысы* исполняются одним певцом, который исполняет попеременно роли обоих участников этих имевших в прошлом место песенных состязаний.

[58] Один *айтыс* из репертуара Муслимбека опубликован в журнале «Мұра», 1983.2, 23–30 (см. [Сарқытбай-ұлы и др. 1983]). Текст трехдневного фестиваля *айтыса* опубликован в [Уахатов и др. 1963].

[59] Узбекское слово *терма* соответствует казахскому, киргизскому и каракалпакскому *терме*; слово является производным от глагола *тер-* «собирать».

[60] Слово *жыршы*, как и *жырау*, является производным от *жыр* [древнетюркское *йыр*]; *жыр* по-казахски означает героический эпос; *оленши* (*өленші*) является производным от *өлең* (разновидность лирической песни).

[61] Это русский, более известный вариант его имени; по-казахски его имя звучит Жамбыл Жабаев. О Джамбуле см. [Исмаилов 1957: 101–226, 320–323]. Произведения Джамбула собраны в [Жабаев 1955]; избранные произведения в русском переводе см. [Джамбул 1949]. Об отношении Джамбула к фольклору см. [Садырбайұлы 1996].

[62] Текст издан [Жабаев 1955: 133–161] и переведен [Джамбул 1949: 130–160]. См. [Исмаилов 1957: 136–150].

[63] Текст Джамбула был записан в 1938 г.; он издан в кн. [Жабаев 1955: I, 162–196]. См. [Исмаилов 1957: 150–168]; см. также [Гумарова 1956] — исследование традиционного стиля поэмы.

[64] О Марфе Крюковой см. [Боура 2002: 41, 154 и сл., 187 и сл.]. «Очил-дав» был записан два раза, каждая рукопись составляет около 900 с., что приблизительно равняется длине «Алпамыша» Фазыла. Об актуальных темах в узбекском эпосе см. [Жирмунский, Зарифов 1947: 458–496].

[65] Об этом термине, часто обозначающем эпическую поэму, см. гл. 5.

[66] О его манере пения и репертуаре см. гл. 4.

[67] О манере исполнения и репертуаре Муслимбека см. гл. 4.

[68] [Юдахин 1985 [1965]: II, 439].

[69] См. [Садыков и др. 1984: I, 443–491; Мусаев 1979: 60–91]. О «Манасе» см. также [Hatto 1987a].

[70] Издание только киргизского текста см. [Орозбаков 1978–1982]; двуязычное издание см. [Садыков и др. 1984–1995]. Это издание не полное; публикация самой полной версии Сагымбая началась в 1995 г.

[71] Список текстов, записанных от Саякбая, см. в [Садыков и др. 1984–1995: I, 458–460].

[72] См. издание эпоса («Манас», «Семетей», «Сейтек») группой киргизских специалистов, с главным редактором Чингизом Айтматовым [Айтматов и др. 1984–1991].

[73] См. [Кыдырбаева 1984: 12–64; Кыдырбаева 1996: 289 и сл.].

[74] См. [Кыдырбаева 1984: 26–30, 41–48]; однако в Сагымбае Орозбакове соединились несколько традиций (см. [Кыдырбаева 1984: 48–50]).

[75] О Сагымбае см. [Ауэзов 1961: 29–33; Мусаев 1979: 51–55; Кыдырбаева 1984: 41–48; Садыков и др. 1984–1995: I, 444–445; Лауде-Циртаутас 1987; Карыпкулов и др. 1996: II, 165–172].

[76] О Саякбае Каралаеве см. [Мусаев 1979: 55–59; Кыдырбаева 1984: 26–30; Садыков и др. 1984: 457–458; Карыпкулов и др. 1995: II, 184–190].

[77] См. [Кыдырбаева 1984: 30].

[78] В то время как цикл «Манас», собранный в Киргизии, состоит из трех эпосов («глав»), цикл, записанный в Синьцзяне, включает восемь частей. «Главы» с четвертой по восьмую («Кененим», «Сейт», «Азылбача-Бекбача», «Сомбилек» и «Чигитей») продолжают трилогию, рассказывая о последующих поколениях героев. По словам моих собеседников в Урумчи, эти «главы» (с четвертой по восьмую) известны только в Синьцзяне; возможно, они являются более поздними дополнениями. Версия Мамая издана в 18 томах [Мамай 1984–1995]. Сведения о Мамае базируются на моих беседах со сказителем; см. также [Lang Ying 2001].

[79] Варианты других эпических поэм в исполнении Мамая, помимо «Манаса», также были изданы, например «Курманбек», составляющий 345 страниц печатного текста, или «Толтой», занимающий 650 страниц; см. [Мамай 1984; 1985]. Список эпических поэм в репертуаре сказителя включает также «Джурда», «Коюн Алып», «Батыр-бек», «Кальде-бек», «Тарлан» и эпический цикл «Кёроглы».

[80] [Кунанбаева 1987: 103].

[81] [Jacob 1904: 6, примеч. 2].

[82] См. [Uplegger 1964: 148–152].

[83] См. [Boratav 1973: 72–79]; о турецком *меддахе* см., кроме [Jacob 1904] и [Uplegger 1964], также [Nutku 1976].

[84] [Vámbéry 1865: 142]; о каракалпакском *кысса-хане* см. [Айымбетов 1988: 147 и сл.].

[85] [Радлов 1885: XVII].

Глава 4
ИСПОЛНЕНИЕ

Ритуальные аспекты и церемониальная структура

В начале предыдущей главы я процитировал фрагмент, в котором описывается квазиритуальная обстановка исполнения тувинского эпоса. Но то, что характерно для исполнения тувинского героического эпоса, свойственно и другим тюркским традициям. Сказитель и слушатели объединены особыми узами, не только фактом совместного пребывания в одном и том же месте, но, что гораздо более важно, фактом вовлеченности в церемониальное действо. Здесь напрашивается сравнение с драматическим театром, в особенности с представлением древнегреческой трагедии или средневековой драмы, где зрители не сидели в отдалении, наблюдая за развитием событий со стороны, но были вовлечены в происходящее и принимали в нем участие, как в обряде или ритуале. Какими бы туманными ни были истоки греческой трагедии, ее связь с культом Диониса, а следовательно, ритуальная природа ее происхождения неоспорима. Что же касается средневековой драмы, нам известно, что великие драматические циклы, например в средневековой Англии, хотя и служили на первый взгляд всего лишь иллюстрациями библейских сюжетов, но при более тщательном рассмотрении оказываются попыткой воспроизведения божественных мистерий, воссозданием истории искупления, подобно тому как это происходит во время церковной литургии.

Исполнению тюркского эпоса присущи некоторые черты, подчеркивающие его квазиритуальный характер. Одна из них — время. Для исполнения сказаний отведено специальное время: слушатели находятся в приподнятом настроении, так как эпос в основном исполняется по особым случаям, обычно на пиру или празднике. Время, отведенное для исполнения эпоса, является особенным во многих отношениях. Во-первых, в процессе исполнения и восприятия эпической поэмы создается «субъективное», «эстетическое» время, контрастирующее с «объективным» повседневным течением времени. Это противоречие между нашим ощущением времени, когда мы смотрим в театре спек-

такль, слушаем чей-нибудь рассказ или музыкальное произведение, и «реальным» временем, которое фиксируют наши часы, конечно, не является исключительной особенностью искусства устной поэзии. Оно также свойственно процессу чтения, что так хорошо описал Пруст в романе «В поисках утраченного времени», когда Марсель, поглощенный книгой, в саду своей тетки в Камбре удивляется тому, как скоро часы на башне Святой Хиларии пробили следующий час и как незаметно промелькнули даже два часа. Но в отличие от чтения, которое читатель может контролировать, начинать и прерывать по своему усмотрению, исполнение устного эпоса гораздо более жестко регулируется общественными условностями. Эпос обычно исполняется в строго определенное время, а в некоторых традициях его исполнение вне этого времени может быть даже запрещено.

В.В. Радлов, рассказывая об исполнении эпоса у абаканских татар (хакасов), отмечает, что героические сказания обычно исполнялись по вечерам, в особенности в походных станах, куда мужчины возвращались на ночь во время осенней охоты. Он добавляет: «Во время исполнения эпоса сказитель, освещенный костром и окруженный толпой людей, которые слушают его с напряженным вниманием, являет собой зрелище, достойное кисти художника»[1]. Исполнение сказок, песен и эпической поэзии во время охотничьего сезона характерно для многих сибирских народов. Этот обычай бытует среди народов, говорящих на уральских языках, таких как мордва, а также у тунгусов, например нанайцев и эвенков, монголоязычных бурят и, разумеется, среди тюркских народов, как то: якутов, хакасов, шорцев и народов Алтая[2]. Сказительство у этих народов связано с охотничьим ритуалом: исполнение песен и сказывание сказок ублажает духов–покровителей животных или даже вовсе отвлекает их внимание и заставляет на время забыть о своих подопечных. Якутский верховный дух лесов и зверей Баай Байанай, согласно якутскому поверью, очень любил слушать сказания. Охотники рассказывали их ночью перед началом охоты, и если Баай Байанай был доволен, то и удачная охота была обеспечена[3]. Хакасы тоже начинают свои сказания со слов обращения к верховному духу горы: «Послушай и дай нам больше диких зверей, а мы расскажем тебе еще больше сказаний». Для того чтобы обеспечить себе удачную охоту, охотники брали на промысел сказителя. Но в отношении сказительства существовали определенные табу: запрещалось рассказывать сказки днем во время охотничьего сезона, а также непозволительно было исполнять эпос в летние месяцы[4].

И хотя исполнение эпоса в некоторых сибирских традициях тесно связано с охотой и мифологическими представлениями о духе–покровителе зверей или верховном духе леса, даже в этих традициях сказительство не ограничено сезоном охоты. Например, у якутов охота (или, скорее, рыбная ловля) была лишь одним из многих поводов для исполнения эпоса — *олонхо*:

> До революции олонхо по преимуществу сказывалось в семейном кругу, чему способствовало расселение якутов отдельными юртами, разбросанными на большом расстоянии друг от друга. В таких юртах обычно жили одна-две (иногда три-четыре) семьи.
>
> В длинные зимние вечера хозяева приглашали соседа-олонхосута зайти поужинать и спеть олонхо. Бывало, олонхо исполнял какой-нибудь заезжий олонхосут, случайно остановившийся переночевать.
>
> Олонхо исполнялись также на больших сборищах и праздниках: в перерывах во время неводьбы, конских скачек, различных сходок, а особенно на *ысыахах*[5] и свадьбах...
>
> Олонхо исполняли вечером и ночью. Начинали сказывать около 5–6 часов вечера и заканчивали за полночь (а часто и на рассвете). Исполнение продолжалось 8–10 (а порой и 12–13) часов подряд, с короткими остановками. Продолжение следовало на другой день ночью, а если это почему-либо было невозможно, то олонхосут кратко пересказывал сюжет. Так пели одну, две, три ночи и более. Отсюда пошла в народе практика определения размера олонхо: исполненное за одну ночь считалось маленьким, за две ночи — средним, за три и более ночей — большим. Наиболее крупные олонхо сказывали семь ночей.
>
> [Пухов, Эргис 1985: 553–554].

На некоторые детали этого рассказа стоит обратить особое внимание. Первое: исполнение эпоса является общественным событием. Это или какое-нибудь торжество, на которое непременно собираются люди, или если *олонхосут*, исполнитель *олонхо*, оказывается у кого-нибудь в гостях, то хозяева приглашают соседей прийти и послушать его рассказ. Второе: эпическая поэма исполняется поздно вечером, а иногда и всю ночь. Третье: исполнение *олонхо* может продолжаться несколько ночей, вплоть до семи ночей подряд. Все эти элементы характерны также для эпического сказительства среди тюркских народов, живущих к юго-западу от Якутии, включая и «центральные традиции». Поводом для исполнения эпоса обычно является праздник, часто это свадьба, но нередко также и религиозный праздник. Так как большинство тюрков, о которых здесь идет речь, мусульмане, наиболее распространенным религиозным контекстом исполнения эпоса является месяц Рамазан, девятый месяц в году по мусульманскому календарю,

когда верующие должны поститься от рассвета до заката. После заката, однако, они едят (*ифтар*), и именно в это время люди собираются, чтобы провести всю ночь, слушая певца. В Турции мужчины собираются в кофейнях, где *ашыки* исполняют *хикайе*[6]:

> *Хикайе* исполняются на свадьбах, длинными зимними ночами в деревнях, а также в кофейнях маленьких и больших городов во время Рамазана. Знаменитые певцы отточили свое сказительское искусство за долгие годы ученичества, они зарабатывают себе на жизнь сказительством, получая в награду за свои выступления плату или подарки. *Ашыки*, развлекающие гостей в кофейнях, заключают сделку с хозяином и договариваются об оплате, часто на весь месяц Рамазан.
>
> [Boratav 1973: 63].

Таким же образом это происходит у мусульман в бывшей Югославии:

> У мусульман Югославии есть особый праздник, который весьма благоприятствовал созданию сравнительно длинных песен. Это — Рамазан, когда в течение месяца мужчины постятся от восхода до заката, а потом на всю ночь собираются в кафане, беседуют и слушают эпические песни. Здесь сказителю предоставляется прекрасная возможность петь одну песню на протяжении всей ночи. Это побуждает полупрофессионального певца к тому, чтобы составить себе репертуар по меньшей мере из тридцати песен. Пэрри обнаружил, что, когда таких мусульманских певцов спрашивают, сколько они знают песен, те часто отвечают: тридцать — по одной на каждую ночь Рамазана. Большинство мусульманских кафан еще за несколько месяцев до праздника нанимают певца, который будет развлекать гостей. Если же в городе несколько кафан, возникает конкуренция — все стремятся заполучить известного, пользующегося популярностью певца, способного обеспечить заведению бойкую торговлю.
>
> [Лорд 1994: 27].

В среднеазиатских республиках обычай исполнять эпос во время месячного поста ушел в прошлое; только в 1990 г. мусульманам Средней Азии было вновь официально разрешено соблюдать Рамазан. Ушли в прошлое среднеазиатские правители XIX в. и вместе с ними обычай исполнения *дастанов* при их дворах. Однако мы располагаем рассказами о событиях такого рода, как выступления Эрназара-бахши при дворе бухарского эмира Насруллы (ум. в 1860 г.), Риза-бахши при дворе хивинского хана Мухаммад-Рахима II или Суяра-бахши перед ханом Коканда Худаяром. Говорят, что хорезмские бахши исполняли эпический цикл «Кёроглы» перед хивинским ханом в течение семнадцати ночей, а Эрназар-бахши, согласно легенде, мог исполнять эпос

«Алпамыш» в течение семидесяти ночей подряд. Он импровизировал, вводя все новые и новые препятствия на пути героя во время его бегства от калмыков[7].

Узбекские *дастаны*, как и якутские *олонхо*, исполняются ночью, и это всегда происходит по одной и той же практически неизменной схеме:

> По приезде в кишлак бахши останавливался у своих друзей или у лица, специально его пригласившего, в доме которого назначено было пение. К вечеру в дом собирались все соседи. Певца усаживали на почетном месте, кругом, по стенам, а если гостей было много, и в середине комнаты, рассаживались взрослые мужчины. Женщины и дети в старое время в таком собрании не участвовали и слушали за окнами и дверьми. Вечер начинался с небольшого угощения. Затем певец, в виде прелюдии к исполнению основной части своего репертуара, дастана, пел так называемые «терма» (буквально — «избранное»): небольшие лирические вещи собственного сочинения, отрывки дастанов, иногда песни из классической литературы — все это произведения небольших размеров (примерно до 150 строк), объединенные своей функцией прелюдии, настраивающей самого певца и его слушателей на более серьезную поэтическую тему. Существуют «терма», в которых сказитель перечисляет дастаны своего репертуара, обращаясь к своим слушателям с вопросом: «Что мне спеть?» («Нима айтай?»). Особую группу в этом жанре образуют песни, обращенные певцом к своей домбре, неизменной спутнице его поэтических вдохновений («Домбрам» — «Моя домбра»). Такие песни, интересные своими автобиографическими элементами, записаны от ряда сказителей (Фазила Юлдашева, Полкана, Абдуллы-шаира и др.).
>
> Затем начинается исполнение самого дастана, которое продолжается от заката до рассвета, с перерывом в полночь. Постепенно певец входит во вдохновение; он «кипит» («кайнайди»); слово «кипеть» («кайнамок») употребляется в таком контексте в значении «горячиться», «петь с увлечением». Сам бахши употребляет в этом случае выражение «Бедавни миниб ҳайдадим» («оседлав коня, гнал»), его домбра — это «бедав», хороший конь, бегущий рысью. Физическими признаками вдохновенного состояния певца являются резкие, ритмические повороты головы, которыми он сопровождает «выбрасывание» каждой поэтической строчки. Он покрывается испариной, снимает с себя один за другим надетые на нем халаты. Тем не менее хороший певец, мастер своего искусства, во время исполнения дастана сохраняет способность внимательно и чутко прислушиваться к реакции аудитории на его игру. В зависимости от степени интереса и участия, проявляемого слушателями, он растягивает или сокращает текст поэмы. Самый выбор сюжета и более детальная разработка отдельных эпизодов ориентируются на состав аудитории и ее вкусы, известные сказителю: среди стариков или пожилых слушателей он будет петь иначе, чем среди молодежи, и т.д.

В полночь устраивается перерыв. Сказитель прерывает повествование на особенно интересном моменте и, выходя из комнаты, оставляет на своем месте верхний халат и пояс, на который кладет перевернутую домбру («домбра тўнкармоқ»). В его отсутствие кто-нибудь из слушателей расстилает пояс посреди комнаты, и каждый из присутствующих кладет на него приготовленную плату, натурой или деньгами. Вознаграждение это гостями заранее приготовлено, но в зависимости от качества исполнения размер даяния увеличивается или уменьшается. Кроме этих подарков, принесенных с собою, богачи в старое время давали приглашенному ими певцу при отъезде и более ценные дары: новый халат, коня, скот, причем конь считался особенно почетным даром.

Такие выступления сказителя продолжались в течение нескольких ночей, от 3 или 4 дней до недели и больше, иногда в различных домах попеременно, по соглашению с хозяином, у которого остановился певец. За это время сказитель исполнял один или несколько дастанов, в зависимости от темпа исполнения, определяемого интересом слушателей. Такая поэма, как «Алпамыш», насчитывающая в печатном варианте Фазила около 6000 стихов[8], с соответствующим количеством прозы, требовала для своего исполнения обычно двух ночей (каждая часть занимала один сеанс). Однако при наличии большого интереса со стороны аудитории певец мог растянуть исполнение на несколько раз. Выбор дастана бахши всегда предоставлял своей аудитории, но слушатели могли сами просить его петь по своему усмотрению.

[Жирмунский, Зарифов 1947: 29–31].

Сказители обычно предваряют исполнение эпоса *термами* даже в ситуациях, отличных от описанной Жирмунским и Зарифовым. Во время моей первой экспедиции в Среднюю Азию в 1981 г. узбекскому певцу Чари-шаиру (1927 г.р.) дали один свободный день в колхозе около города Бука, где он работал, с тем чтобы он исполнил для меня эпос в колхозной гостинице. Обычно он начинал свое выступление с *термы* под названием «Моя домбра», затем исполнял еще одну *терму*, в которой прославлялась коммунистическая партия, и после этого переходил непосредственно к эпосу. Хади Зарифов включил несколько вступительных песен различных узбекских сказителей в свою антологию узбекской народной поэзии. Стихотворение «Моя домбра» сказителя Полкана (1874–1941) является типичным примером этого жанра:

Корсонинг зардоли, қопқоғинг тутдан,
Мақтав билан келдинг Қотаған юртдан.
Қутулмадим сендай ёғоч наймитдан,
Тирноқнинг офати бўлган дўмбирам.

Гуйинг келса Пўлкан гапни ўйламас,
Райҳон гулда булбул сенча сўйламас.
Гулдурав чиқасан файзли кеча,
Томошолар қилар жемъи байбича.
Сен бўлгансан менга адрасу-парча,
Ялангғачға чопон бўлган дўмбирам.

Янги тор тортайин торингни узиб,
Ундан сўнг сўйларсанг суягинг қизиб,
Адамлар кетмасин мажлисни бузиб.
Маскав, Нижний, Қазан, Нўғайни кезиб
Саҳарни қидириб юрган дўмбирам.
[Зарифов 1939: 50].

Твой резонатор вырезан из абрикосового дерева, дека — из тутового дерева,
Ты пришла полная хвалебных песен из страны Катагана.
Нет у меня надежды вырваться из твоего деревянного плена,
Моя *домбра*, мучительница моих пальцев!

Когда взлетает твоя мелодия, Полкан не находит слов;
Даже соловей, сидящий на цветке базилика, не может сравниться с тобой.
Твой голос раздается в ночной тишине,
Когда все жены полны неги.
Ты мой *адрас* (ткань, наполовину состоящая из шелка) и моя парча,
Моя *домбра*, ты одежда для нищих!

Когда я заменяю старую струну новой,
Ты отзываешься таким стоном,
Что никто не решается уйти и огорчить собравшихся.
Ты была в Москве, Нижнем, Казани, Ногае,
Моя *домбра*, ты странствовала по многим городам!

Предварение эпической поэзии исполнением различных песен и стихотворений — обычай, широко распространенный у тюркских народов. Турецкие *ашыки* начинают свои *хикайе* с пения и декламации нескольких лирических стихотворений, в их числе могут быть импровизированные обращения к кому-либо из слушателей[9]. Перед тем как приступить к исполнению самого эпоса, казахские певцы также исполняют несколько песен в строго установленном порядке. Сказитель начинает с *бастау*, вступительной песни, в которой он рассказывает о себе, своих учителях и своем репертуаре; затем он исполняет одну или несколько *терме*, песен, посвященных актуальным или этическим проблемам; после небольшого перерыва сказитель переходит к *толгау*, песням-размышлениям на такие темы, как быстротечность жизни, и только после одной или нескольких *толгау* он приступает к испол-

нению эпоса как такового. Так же поступил и каракалпакский *жырау* Жумабай, когда в 1981 г. я записывал его в первый раз: он исполнил две *терме* (первая была посвящена его *кобызу*) и исторический *толгау* (озаглавленный «Орманбет бий»), перед тем как начать декламировать эпическую поэму[10].

Исполнение и декламация: музыкальные аспекты

Тюркские эпические поэмы поют или произносят нараспев. Помимо стихотворных эпических произведений, для многих тюркских эпических традиций, и в особенности «центральных», характерно смешение стихов и прозы. Как видно из «Книги моего деда Коркута», о которой шла речь во второй главе, эта форма имеет давнюю историю в тюркской литературе. В современных устных традициях эта форма повествования распространена в основном у анатолийских и балканских турок, азербайджанцев, туркменов, узбеков, уйгуров, казахов и каракалпаков, но встречается также и у других тюркских народов. Во время исполнения эпоса певец обычно громко и отчетливо декламирует прозаические фрагменты, делая короткие паузы после каждой ритмико-синтаксической группы, а поэтические отрывки поет или произносит нараспев. В предыдущей главе мы говорили о разных типах сказителей, и читателю должно стать ясно, что, хотя в некотором смысле правомочно говорить о «тюркской эпической поэзии» и «исполнителе тюркского эпоса» в целом, тем не менее необходимо проводить различие между эпическими традициями разных тюркских народов. Одной из отличительных черт является сама манера исполнения эпоса: тогда как в большинстве традиций сказитель аккомпанирует себе на каком-либо музыкальном инструменте, в других он исполняет эпос без всякого аккомпанемента. Среди тех сказителей, которые используют музыкальные инструменты при исполнении эпоса, одни играют на щипковых инструментах (*дутар* или *домбра*), другие на смычковых (*кобыз* или *гиджак*). Стиль пения также варьирует от традиции к традиции, а иногда даже от певца к певцу. Объем данной книги не позволяет обсудить более чем три или четыре традиции, и даже те, что мы рассмотрим здесь, будут проанализированы в довольно общих чертах, без акцента на музыковедческих и технических деталях.

Я начну с музыкальной стороны исполнения киргизского эпоса. В отличие от большинства тюркских эпических поэм, о которых здесь уже шла речь, киргизский эпос «Манас» исполняется без музыкально-

го сопровождения. Если киргизский эпос (например, «Курманбек») исполняется в стихах, которые перемежаются прозой, сказитель декламирует прозаические отрывки, как это делают певцы и в других традициях, и поет только стихотворные. Было отмечено, что, исполняя такие, и в особенности романические, *дастаны*, *акын* аккомпанирует себе обычно на *комузе*, но иногда и на *кияке*, смычковом инструменте[11]. В киргизской традиции встречаются *дастаны*, состоящие из стихов и прозы, однако героическая поэзия как таковая (и в особенности эпос «Манас») исполняется только в стихах[12].

Что касается музыкальной стороны исполнения киргизского эпоса, можно утверждать следующее: киргизский героический эпос (подобный «Манасу») в основном исполняется в «стихической» (от греч. στίχος «поэтическая строка») манере. Это означает, что, несмотря на мелодические и ритмические вариации (что естественно), каждая строка поется на одну и ту же мелодию (или, лучше сказать, мелодический шаблон). Репертуар певца может состоять из нескольких мелодий (или мелодических шаблонов), а это означает, что в процессе выступления сказитель переключается с одной мелодии на другую. Тем не менее стихи исполняются в «стихической» манере, так как эти разнообразные мелодии обычно не соединяются в единую мелодическую модель большего размера. «Стихическая» модель, таким образом, противопоставляется «строфической» модели построения мелодии. В случае последней регулярные метрические отрезки, такие как строфы, поются на мелодию, составленную из нескольких мелодических фраз, и эта мелодия повторяется в каждом куплете песни. Такая манера типична для исполнения народных песен. Киргизские эпические мелодии отличает четкий ритмический рисунок; с точки зрения западного музыковедения, здесь уместны термины «такт» и «размер»[13]. В то время как метрический рисунок может показаться нерегулярным (из-за различного числа слогов в строках), ритмическо-мелодический рисунок строк в целом довольно регулярен; таким образом, музыка компенсирует возможную метрическую неравномерность.

Одна мелодия, или мелодическая модель, особенно характерна для исполнения «Манаса»[14]. Интонационно эта модель имеет несколько отличительных особенностей. Наиболее заметной отличительной чертой «мелодии „Манаса“» является ее финальная каденция, переход от соль или ля к до, с чередованием малой и большой терций (соль — ми — до) или большой терции и кварты (ля — фа — до). Эта мелодическая модель используется всеми певцами; она встречается во фрагментах «Манаса», записанных Р. Дором на Афганском Памире, и в

записях мелодий, сделанных Токтобеком Багышевым или Саякбаем Каралаевым[15]. Среди записей, сделанных лично мной, «мелодия „Манаса“» занимает самое важное место во введении к «Манасу» в исполнении Джюсюпа Мамая, а также во фрагменте из «Семетея» (глава цикла «Манас») в исполнении Абдурахмана Дунея и в эпизоде из самого «Манаса» под названием «Алманбетнин арманы», записанном от Арзи Турды (см. выше, с. 77). Эта мелодическая модель подходит также для исполнения других киргизских эпических поэм. Сказитель Сарт Мамбет использовал ее (наряду с другими мелодиями), исполняя эпос «Курманбек» (см. выше, с. 77–78)[16].

В силу своего интервального строения «мелодия „Манаса“» звучит для нашего уха мелодично и похожа на песню, в то время как другие мелодические модели ближе к речитативу. В.С. Виноградов в своем подробном анализе исполнения «Манаса» выделяет четыре мелодических типа. Самым мелодичным из них является четвертый, который по-киргизски называется *джорго сёз*, буквально «плавная речь»; типы 2 и 3 гораздо менее мелодичны. Тип 1 напоминает речитатив, декламацию текста нараспев, т.е. по существу монотонное произнесение стихотворных строк на одинаковой высоте голоса. Сказитель в основном прибегает к речитативу в моменты кульминации повествования, такие как сцены сражений или эмоциональные вспышки главных героев.

Исполнение киргизского героического эпоса не сопровождается никаким аккомпанементом, исполнитель же лирических песен и романического эпоса (*акын*) играет на *комузе*, инструменте, который используется также для сольных выступлений. Киргизский *комуз* — щипковый трехструнный инструмент лютневого типа с грифом без ладов[17]. Слово *комуз* происходит от турецкого *копуз*, т.е. инструмент, на котором играют Коркут и другие персонажи «Книги моего деда Коркута», как видно из формулы *Dedem Qorqut geldi, qopuz čaldï* «Мой дед Коркут пришел и заиграл на *копузе*»[18]. Этот инструмент ассоциируется в нашем воображении с профессиональным певцом, *озаном*, как он представлен в поговорке из вводной главы «Книги моего деда Коркута»:

> Qolča qopuz götürüp ilden ile bigden bige ozan gezer. Er jömerdin er näkesin ozan bilür.
>
> [Ergin 1958–1963: I, 75].

> Вместе со своим *колча копузом озан* странствует из страны в страну, от бека к беку. *Озан* знает щедрого человека и скупца.

Копуз (или *колча копуз* — «ручной копуз») в «Книге моего деда Коркута», несомненно, является щипковым инструментом, как и современный *комуз*[19]. Это подтверждается и ранними заимствованиями этого слова из тюркских в другие языки, такие как средний верхнегерманский или украинский, в которых соответствующий термин обозначает инструмент лютневого типа[20]. Название музыкального инструмента каракалпакского *жырау* — *кобыз* — тоже этимологически связано с *копузом* и *комузом*.

Однако у каракалпаков *кобыз* обозначает инструмент скорее смычковый, чем щипковый. *Кобыз* является предшественником скрипки, подобным югославским *гуслям* и монгольскому *хууру*, украшенному изображением лошадиной головы. Многие каракалпакские инструменты имеют, как монгольский *хуур*, гриф, который заканчивается резной головкой в форме лошадиной головы; изображения *кобыза* в виде коня и певца как всадника широко распространены в каракалпакской устной поэзии. Это относится и к *комузу*, чьи части обозначаются названиями деталей конской сбруи, например, *тээк* («палочка, при помощи которой застегивается уздечка на шее жеребенка») обозначает подставку, а *куткун* («тесемки, которыми подхвостник прикрепляется к седлу») — струнодержатель[21]. Здесь мы опять сталкиваемся с фактом тесной связи между сказителем и шаманом. У казахов *кобуз* был атрибутом *бакшы*, шамана и знахаря (см. гл. 3). В своей «Истории литературы» Нора Чедвик подчеркивает роль *кобыза* в ритуалах изгнания бесов и магического исцеления в исполнении казахского *бакшы*:

> У бакшы нет бубна, во время своего выступления он большей частью декламирует речитативом поэзию и при этом аккомпанирует себе на кобызе. Кажется, что бакшы вводит себя в состояние транса исключительно или почти исключительно благодаря этой музыке, которую он сам же и исполняет.
>
> [Chadwick 1932–1940: III, 210].

Все образы мира тюркского эпоса так или иначе связаны с конем, и *кобыз* «уносит» сказителя точно так же, как ритуальный жезл или бубен, воспринимающиеся как кони, переносят шамана в мир иной:

> В иконографии бубнов господствует символика экстатического путешествия, то есть путешествия, подразумевающего прорыв уровней, а значит, и прорыв к «Центру Мира». Удары в бубен в начале сеанса, преследующие цель созыва духов и «заточение» их в бубне шамана, представляют увертюру к экстатическому путешествию. Именно поэтому бубен называют «шаманским конем» (якуты, буряты). Конь изображен на алтай-

ском бубне; считается, что, когда шаман ударяет в бубен, он едет на Небо на своем коне. Подобное явление мы встречаем и у бурят: бубен сделан из лошадиной кожи и представляет это животное. Согласно Менхен-Хельфену, бубен сойотского шамана считается конем и называется *хамын-ат*, дословно «конь шамана» ...

...киргизские *баксы* используют для вхождения в транс не бубен, а кобуз — струнный инструмент. Транс, как и у сибирских шаманов, достигается через танец, под магическую мелодию, играемую на кобузе. Танец... воспроизводит экстатическое путешествие шамана на небо. Это значит, что магическая музыка, символика шаманского наряда и бубна, сам танец шамана являются средствами осуществления и обеспечения магического путешествия. Палки с лошадиными головами, которые буряты называют «лошадьми», подтверждают тот же символизм.

[Элиаде 1998: 132, 133].

Подобно киргизскому *манасчи*, каракалпакский *жырау* использует в основном одну мелодию, повторяющуюся с очень незначительными вариациями из строки в строку. Мелодический рисунок Жумабая-жырау довольно прост; его отличает монотонный речитатив на фа, иногда поднимающийся до соль или ля, и финальное падение до ре. Так же как киргизский, текст каракалпакского эпоса не делится на регулярные строфы, однако короткие мелодии соло, исполняемые на *кобызе*, делят стихотворный текст на некое подобие строф. Музыка *кобыза* сопровождает пение, певец играет на нем и иногда немного варьирует мелодию. Этот способ исполнения эпоса очень близок музыкальному стилю сербскохорватских певцов[22]. Использование инструмента, для того чтобы сделать паузу в декламации и подчеркнуть драматический пассаж в повествовании, также соответствует манере исполнения сербскохорватских певцов.

Музыкальный стиль исполнения каракалпакского *баксы* разительно отличается от стиля *жырау*. Репертуар типичного *баксы* составляют романические *дастаны*; стихотворные части этих *дастанов*, состоящих из стихов и прозы, поются под аккомпанемент *дутара* (из фарси, букв. «две струны»), двухструнного щипкового инструмента лютневого типа с ладами на грифе[23]. Среди прочих звукозаписей, сделанных мной в Каракалпакии, я записал выступления двух *баксы* — Убайхана-баксы и Генжебая-баксы. Убайхан Садыков (1931–1984) учился у Эщана-баксы и Жапака-баксы[24]; у него самого в 1981 г. было три ученика. Он исполнил поэму туркменского поэта Махтумкули (XVIII в.), несколько отрывков из романического *дастана* «Гарип-ашык» («Ашык Гариб») и большой фрагмент *дастана* «Бахадыр».

Этот *дастан* был сочинен популярным народным поэтом Аббазом Дабыловым и представляет некоторые моменты истории каракалпаков во время Октябрьской революции в идеализированном виде. «Бахадыр» интересен как пример литературного произведения, написанного (в 1940-х годах) в народном стиле и ставшего частью устной традиции[25]. Генжебай-баксы, выступления которого я записал в 1983 и 1990 гг., исполнял поэмы каракалпакских поэтов Бердаха и Ажинияза (творчество обоих относится к XIX столетию), отрывки из «Гарип-ашыка» и *дастан* «Гёруглы», а также каракалпакские народные песни.

С музыкальной точки зрения стиль *баксы* отличают следующие особенности: мелодическая структура пения более сложная, чем у *жырау*. Одним из основных отличий является то, что мелодия строится скорее по строфическому, нежели «стихическому» принципу, т.е. полифразовая мелодия вместо однофразовой, повторяющаяся мелодическая модель. Эта мелодия напоминает песню, а не речитатив и изобилует мелодическими украшениями. Опытный певец знает до ста и более мелодий (*нама*). Следует отметить, что поэтическая структура также является строфической; в романических *дастанах* прозаические части перемежаются поэтическими отрывками, состоящими из строф, часто четырехстрочных, по одиннадцать или двенадцать (реже семь или восемь) слогов в строке. *Баксы* предпочитает петь на высоких тонах и периодически тянет какую-нибудь ноту; он поет ее в пульсирующей манере «вибрато», украшая ее трелями. Игру *баксы* на *дутаре* отличают частые переливы мелодии. Этот стиль очень похож на стиль игры туркменских *бахши*, чье влияние на каракалпакских *баксы* ощущается также и в репертуаре последних. Во время выступления *баксы* ему также могут аккомпанировать другие музыканты, например, Генжебаю-баксы аккомпанировал на *гиджаке* (вид скрипки, на которой играют, держа ее в вертикальном положении и опирая «ножкой» о пол или колено) его ученик Каримбай Тинибаев[26]. При таком выступлении певец и музыкант должны очень внимательно слушать и тонко чувствовать друг друга; музыкальный элемент в таких случаях в силу богатства звука обычно преобладает над текстовой стороной исполнения.

Каракалпаки и казахи тесно связаны друг с другом в языковом и культурном отношении, однако это не мешает эпосу и музыкальным традициям этих народов отличаться друг от друга по ряду признаков. Казахские *жыршы* и *акыны* аккомпанируют себе на *домбре*, двухструнном щипковом инструменте, родственном лютне; гриф *домбры* — гладкий, без ладов, а сама *домбра* немного короче *дутара*[27]. Однако бывают и исключения. Казахский сказитель Шериздан Сол-

танбай-улы (см. выше, с. 73), которого я записывал в Урумчи в 1989 г., наперекор традиции пел без музыкального сопровождения. Раньше он исполнял эпос под аккомпанемент *домбры*, но потом решил выступать без него, чтобы таким образом придать большее значение тексту эпоса. Он утверждал, что без аккомпанемента слушателям легче понять слова поэмы. По его словам, у каждой поэмы есть своя собственная мелодия; без подходящей мелодии эпические поэмы не способны удержать внимание слушателей.

Репертуар этого *акына* довольно обширен. По его утверждению, он знает около пятнадцати эпических поэм (*хысса*). Из них следующие были опубликованы: «Бөгенбай», «Кыз Жибек», «Калкаман Мамыр», «Эңлик-Кебек», «Кешубай», «Сетбек-батыр», «Теуке-батыр», «Абылайхан»[28]. Некоторые из них относятся к историко-героическому эпосу (например, «Бөгенбай» и «Калкаман Мамыр»), другие являются историями о любви («Кыз Жибек» и «Эңлик-Кебек») и историческими песнями («Абылайхан»). Солтанбай-улы также знает многие исторические *айтысы*, такие как *айтыс* между Ахданберди и Көкөйкыз или *айтыс* между Биржаном и Сарой. В 1989 г. Шериядан исполнил мне третью часть «Бөгенбая». При исполнении он использовал две мелодии (или мелодические модели). Первая очень близка речитативной псалмодической манере, ритмически довольно свободной, вторая же гораздо более схожа с песенной мелодией с более резко выраженным ритмическим рисунком. Обе мелодические модели по существу составлены из нескольких мелодий и в каждом случае соответствуют строфам из четырех и более строк. При попытке отыскать систему в переходе от одной мелодической модели к другой становится очевидным, что именно метрическая форма самого текста руководит сменой мелодии. Текст организован в строфы по четыре строки каждая, они рифмуются по схеме a-a-b-a, но некоторые строфы состоят более чем из четырех строк. В строке может быть 11–12 или же 7–8 слогов. Первая строфа гласит:

Ертеде қалмақ ханы өлген Шынар
Туқымы сол қалмақтың жаўға құмар.
Жалғыз ұл тоғыз жаста қалған екен,
Бұл күнде өз елінде хандығы бар.

В давние времена, когда умер хан калмыков Шынар,
Семя (потомки) тех калмыков захотели [напасть на] врага.
Его единственному сыну шел девятый год;
В то время он был ханом своего народа.

Что же касается музыкальной стороны, то все четыре строки такой строфы положены на четыре различные мелодические фразы, которые тем не менее весьма схожи друг с другом. Гамма содержит 5 ступеней в пределах октавы. Тип мелодии является одновременно «концентрическим» — в этом отношении ему свойственны повторяющиеся тоны (как в пении псалмов) — и «прыгающим» (на языке этномузыковедения), т.е. мелодия «прыгает» вверх и вниз от «структурного тона» на пятую ступень и октаву[29].

Когда сказитель переключается на вторую мелодию, он меняет и стихотворный размер. Теперь мы сталкиваемся со строфами из четырех и более строк, каждая из 7–8 слогов. Первая строфа в записанном мною фрагменте, где Шериядан Солтанбай-улы переключается на вторую мелодическую модель, звучит так:

Бүгін жатып көрдүм түс,
Көргенім қатты қыйын іс.
Еліңнен саңлақ жыйғызып
Белінді байлап, түйініс.

[Говорит Богенбай:]
Сегодня я спал и видел сон,
То, что мне снилось, было очень трудным делом.
Собирая лучших из своих людей,
[Сарыбай], готовьтесь, собирайтесь!

Что касается формы и диапазона, то вторая мелодия идентична первой. Главное различие заключается в стиле: во второй модели наличествуют как четкий ритмический рисунок (двухдольный такт), так и ярко выраженная тенденция к расположению тонов в секунды и их повторению.

Второй эпической поэмой, которую я записал от еще одного казахского сказителя в 1989 г., была богатырская песня «Тауке-батыр» в исполнении Муслимбека Саркытбая-улы (см. выше, с. 73). Муслимбек усвоил эту песню от своего отца в возрасте двадцати лет. Репертуар его отца включал более десяти эпических поэм, в том числе «Кыз Жибек» и «Куралай Сулу». По словам Муслимбека, его отец был неграмотным, он и сам был неграмотным в то время, когда перенимал поэмы «Тауке-батыр» и «Кыз Жибек», а также две другие длинные поэмы (песенные состязания между *акынами* XIX столетия)[30]. Муслимбек является мастером импровизации на заданную тему и *айтыса*.

Муслимбек аккомпанирует себе на *домбре*; его исполнение в целом ближе к пению, чем исполнительская манера Шериядана. Его песня о

казахском *батыре* (герое) Тауке из племени найман состоит из четырехстрочных строф, они рифмуются по схеме a–a–b–a, и каждый стих включает по 11–12 слогов. Каждая строфа поется на практически одинаковую из четырех музыкальных фраз мелодию. Мелодия очевидным образом является пентатонической в пределах одной октавы, но певец иногда выходит за пределы октавы, например, в самом начале он берет ноту на целый тон выше. В его мелодии присутствуют несколько структурных нот, «базовый тон», а также октава и большая терция. Мы также можем наблюдать мотивы, продвигающиеся квинтами и секундами; таким образом, его мелодия заключает в себе некоторые особенности двух мелодических моделей, которые использует в своих выступлениях Шерияздан Солтанбай-улы.

Подобно казахскому *акыну*, узбекский *бахши* играет на *домбре*. Однако встречаются и другие инструменты: хорезмский *бахши*, например, аккомпанирует себе на *дутаре* или *таре* (от фарси *тар* «струна»), щипковом инструменте персидского происхождения с корпусом в виде двух деревянных чаш; а некоторые сказители играют и на *кобызе*[31]. Прозаические фрагменты *дастанов* обычно декламируются без аккомпанемента, но иногда певец исполняет их речитативом под аккомпанемент домбры[32]. Исполнение узбекского эпоса варьирует в зависимости от региона и «школы», о которых мы упоминали в третьей главе. Р.С. Абдуллаев перечисляет три географических музыкальных стиля: манеру исполнения, типичную для Самаркандского района, представленную корганской и булунгурской «школами»; исполнительский стиль, встречающийся в долинах Сырдарьи и Кашкадарьи; и, наконец, Хорезмский стиль[33]. Ввиду сходства между двумя первыми стилями и общих различий между ними и третьей манерой исполнения два первых можно несколько схематично объединить под общим названием «южноузбекского стиля». Представителем этого стиля является *бахши* Чари-шаир (1927 г.р.), выступления которого мне удалось записать в 1981 г. в Букинском районе, примерно в 50 км к югу от Ташкента. Не вдаваясь в подробности музыкального анализа, я кратко остановлюсь на некоторых особенностях музыкальной стороны исполнения[34]. Для этого стиля типично, что певец начинает пение с низкого регистра, несколько гортанным голосом и в продолжение песни переходит в более высокие регистры. В момент кульминации сказитель переходит на высокий речитатив, который называется *кайнамак*, буквально «кипеть» (ср. выше, с. 90). Хотя мелодия состоит всего из нескольких музыкальных фраз, она отнюдь не монотонна. «Стихическая» основа музыки хорошо различима, но она отличается от «стихической» мелодии

как таковой большим разнообразием. Мелодические фразы различными способами соединяются в бóльшие (мелодические) отрезки, в результате мелодический рисунок узбекского эпоса сложнее, чем в других более архаических традициях, которые мы рассмотрим ниже. Сказитель исполняет песню, подчеркивая свое музыкальное мастерство, в особенности когда он тянет ноту. Длинные ноты обычно приходятся на междометия, например *эй!* в конце строки или строфы. *Домбра* также играет активную роль в исполнении эпоса, как в качестве аккомпанирующего инструмента, так и для сольных партий в промежутках между строфами поэмы.

Музыкальная сторона исполнения узбекских *дастанов* отличается некоторым разнообразием в зависимости от стихотворного размера и структуры эпической поэмы. Такие типические сцены, как, например, путешествие героя верхом через пустыню или сцены сражения, чаще всего встречающиеся в героических *дастанах*, в частности в некоторых главах цикла «Кёроглы», обычно представляют собой «лессы», поэтические фрагменты нерегулярной длины, состоящие из семи- или восьмисложных стихов[35]. С другой стороны, стихотворные фрагменты в романических *дастанах* состоят из строф, часто со строками из 11–12 слогов. В то время как лирические поэтические интерлюдии в романических эпосах в музыкальном плане ближе к мелодическому строю народных песен, «лессы» из восьмисложных стихов часто поются в более быстром ритме, в особенности когда в них описывается, как герой скачет верхом на коне, звучание *домбры* при этом имитирует конский галоп.

Отличительный признак хорезмского *бахши* — мелодичность музыкального стиля, близкого к мелодике народных песен и далекого от «стихических» мелодий таких певцов, как каракалпакский *жырау*. Те части *дастана*, которые сказитель поет, отличаются мелодическим разнообразием и богатой и сложной музыкальной текстурой с большим количеством украшений[36]. Еще одно отличительное свойство этой традиции также указывает на то, какую важную роль музыка играет в исполнении эпоса: *бахши* не только аккомпанирует себе на инструменте лютневого типа, но его выступление, кроме того, сопровождает и небольшой ансамбль, в котором представлены скрипка *гиджак* и флейта *буламан*, а также другие инструменты[37]. Фирмой «Мелодия» были выпущены несколько пластинок с хорезмскими *дастанами* в исполнении сказителя Розимбека Мурадова, профессионального музыканта, выпускника Ташкентской консерватории. Он сам играет на *таре*, а музыканты, аккомпанирующие ему, играют на струнных

и ударных инструментах: *дутаре*, *гиджаке* и *дойре* (разновидности бубна)[38].

Хорезмский оазис в силу и своего исторического значения, и географического положения всегда служил центром передачи эпической поэзии и музыкальных стилей в Средней Азии. У каракалпакского *баксы*, хорезмского и туркменского *бахши* частично совпадает не только репертуар (см. гл. 8), но и манеры их пения и игры на музыкальных инструментах также во многом схожи. Наиболее выдающимися особенностями этих трех типов сказителей являются виртуозное пение и владение инструментом и большое разнообразие строфических, близких к песенным мелодий.

Подобное описание является, конечно, излишне упрощенным и не учитывает многих различий между традициями и отдельными певцами, но оно помогает отделить стили этих трех типов сказителей от манеры исполнения киргизского *манасчи* и каракалпакского *жырау*. При более широком рассмотрении эта группа исполнительских стилей обнаруживает некоторые соответствия с манерой исполнения *дастанов* и *хикайе* азербайджанскими и турецкими *ашыками*, которые поют стихотворные части эпоса под аккомпанемент щипкового инструмента *дутара* в Азербайджане и *саза* или *багламы* в Турции[39].

Выше я упомянул некоторые стили исполнения эпоса (например, манеру «южноузбекского» *бахши*), для которых характерны сдавленный голос и напряженная «гортанная» артикуляция. Р.С. Абдуллаев называет этот стиль «гортанной певческой манерой»[40]. Эта специфическая манера пения вновь возвращает нас к шаманистическим элементам тюркского эпоса. Она, так же как некоторые музыкальные инструменты, например *кобыз*, напоминает о тесной связи между сказителем и шаманом. «Сдавленный», напряженный голос присущ пению среднеазиатских шаманов (или знахарей, приходящих им на смену), так же как своеобразное «горловое пение» характерно как для шамана, так и для исполнителя эпоса в некоторых алтайских традициях. А. Кунанбаева приводит слова одного из сказителей, с которым ей довелось работать: «Голос Жиенбая был голосом настоящего *жырау*, близким к голосу бахсы [шамана]...»[41]. Это сходство между сказителем и шаманом особенно заметно на Алтае. Как мы уже отмечали ранее, алтайское название исполнителя эпоса *кайчы* происходит от глагола *кай-* «петь (в определенной манере)» (см. выше, с. 57–58). Эта особенная «манера» тесно связана со знаменитым «горловым пением» тувинских и алтайских народов. В коротком обзоре слов, обозначающих сказителя в тюркских языках, я рассмотрел этимологическую связь между

глаголом *кай-* и словами, обозначающими «дух шамана» или «болезнь» в других тюркских языках. Существование данной связи указывает на шаманские истоки эпического пения и исполнения эпоса. Ограниченный объем данной монографии не позволяет мне подробно остановиться на этом вопросе или описать в деталях манеру исполнения эпоса алтайским *кайчы*, хакасским *хайджы*, тувинским *тоолчу* или якутским *олонхосутом*, так как эти традиции лежат за границами предмета нашего рассмотрения. Однако следует иметь в виду, что более древний мир шаманства лежит в основе также и «центральных традиций» тюркского эпоса, и этот мир требует более пристального изучения при попытке проникновения в наиболее древние слои тюркского эпоса[42].

Сказитель и аудитория

Тесные узы, связывающие певца с его слушателями, и зависимость его от аудитории многократно отмечались в контексте не только тюркского эпоса, но и других устных эпических традиций. Максимилиан Браун выделяет три функции, которые аудитория выполняет по отношению к сербскохорватскому певцу: слушатели играют роль «резонатора» во время выступления певца и своим поведением влияют на качество исполнения; они также являются «реальными» носителями традиции, поскольку именно их вкус определяет выбор эпической поэмы и, таким образом, действует как механизм естественного отбора и влияет на «выживание» отдельных песен; и, наконец, аудитория может принимать активное участие в исполнении, не только выбирая определенные песни, но и отдавая предпочтение некоторым ее версиям, тем, например, в которых уделяется должное внимание их семьям и кланам[43].

Важность взаимоотношений между сказителем и его аудиторией стала понятна исследователям устного эпоса уже в начале XIX в., но, несмотря на это, почти не существует работ, посвященных данному аспекту эпического сказительства. Основной причиной малочисленности исследований на эту тему, несомненно, является то обстоятельство, что подавляющее большинство записей эпической поэзии сделаны в студийных условиях. Большинство ученых бывшего Советского Союза и Китая по причинам экономического порядка записывали тексты под диктовку и лишь изредка прибегали к помощи магнитофона. Что касается западных ученых, их работе препятствуют строгие ограничения на передвижение, и они, таким образом, вынуждены записы-

вать певца в любых условиях, где бы ни происходила их встреча. Это относится также и к моим записям. Хотя мне удавалось записывать выступления певцов в юртах и во время праздников, и многие из моих записей сделаны в частных домах или гостиницах в присутствии заинтересованной и чуткой аудитории, тем не менее много раз мне приходилось делать это в помещениях Академии наук или университета в Нукусе или в гостиничных номерах различных китайских городов. И даже тогда присутствие слушателей и в особенности их реакция на его рассказ имели для сказителя большое значение. Удивленное восклицание или аплодисменты должны иногда прерывать выступление певца, иначе он теряет интерес к пению и исполняет эпос без воодушевления. Эти восклицания и гул аудитории также имеют в основном формульный характер. «Однако в определенные моменты сказитель нуждается в поддержке и одобрении аудитории, которая выражается восклицаниями-формулами и придает ему сил»[44].

Талантливый сказитель воодушевляет слушателей, а благодарная аудитория влияет на певца и вдохновляет его. Воздействие пламенного выступления на впечатлительную аудиторию живо описано венгерским тюркологом Германом Вамбери, который в 1863 г. совершил путешествие по Средней Азии под видом турецкого дервиша. В предисловии к изданию и переводу узбекского *дастана* «Юсуф и Ахмад» он пишет:

> Я с удовольствием вспоминаю мгновения своей жизни, проведенные мной в обличье дервиша в низовьях Амударьи, когда жарким летом я лежал окруженный узбеками в тени огромного *кара-ягач* (дерево, разновидность вяза) и слушал народный эпос, представленный здесь вашему вниманию. Среди слушателей были такие, кто мрачно размышлял о чем-то, уставившись в одну точку, другие подергивали руками и ногами, блуждая в пространстве горящим взглядом. Самые молодые из слушателей стонали, вздыхали и вскрикивали: «Йа Алла, йа Алла!» Они были охвачены воинственным пылом, и им не терпелось броситься в бой[45].

Но слушатели могут быть настроены и критически. Говорят, что однажды, когда Фазыл Юлдаш-оглы исполнял романический эпос «Санабар-хан», один из жителей деревни, где он выступал, высказал неудовольствие и потребовал прекратить все эти вздохи несчастного влюбленного и жалобные песни и вместо них «спеть что-нибудь из героических *дастанов*, которые укрепляют наш дух»[46]. Этот случай напоминает о другом эпизоде, описанном М. Мурко: во время выступления сербскохорватского певца один из слушателей крикнул ему:

«Приодень всадника и коня как следует, ведь тебе не на свои это покупать!»[47]. В.В. Радлов также отмечал влияние слушателей на сказителя. В одной из поэм «Манаса», записанной им, третьей в его издании, сюжет слегка изменен, что Радлов приписывает своему присутствию при ее исполнении[48]:

> По случаю этого эпизода я обращаю внимание читателя на то обстоятельство, что певец в продолжение всей песни выставляет Манаса как друга Белого Царя (Русского Императора) и русского народа. Царь везде принимает участие как действующее лицо. Это упоминание о Царе было вызвано только моим присутствием. Певец, думая, что русский чиновник может обидеться на то, что Манас побеждает и русских, и поэтому позаботился о приятном для меня изменении. Такое обстоятельство ясно указывает, какое внимание обращает певец на своих слушателей.
>
> [Радлов 1885: XIV].

Но наиболее подробное описание взаимодействия между сказителем и его слушателями в тюркском мире представил нам И. Башгёз. Он рассказывает о двух исполнениях одного и того же *хикайе* турецким *ашыком* Мудами[49]. Мудами исполнял свой вариант *хикайе* «Öksüz Vezir» («Везир-сирота») сначала перед традиционной аудиторией в кофейне города Посхофа в Восточной Анатолии, а затем перед избранной аудиторией учителей и местных сановников в зале учительского собрания. И хотя как прозаические, так и стихотворные части обоих вариантов *хикайе* практически совпадали, в тексте второго было много пропусков. Аудитория Мудами в учительском собрании, состоявшая из учителей и чиновников, была, очевидно, невнимательной (некоторые слушатели даже ушли во время выступления), что заставило певца отказаться от подробностей и большей части авторских отступлений, а также и от некоторых вступительных песен. Его рассказ во время второго выступления был гораздо менее живым и остроумным, и исполнял он его без особого энтузиазма.

Исполняет ли певец сказание с воодушевлением, можно определить по некоторым признакам, например, если сказитель в определенный момент повествования начинает плакать, очевидно отождествляя несчастья своего героя со своими собственными[50]. Отождествление рассказчика со своим героем получило название «прорыв в исполнение»; этот термин принадлежит Деллу Хаймсу, который впервые использовал его в своих исследованиях исполнителей сказаний американских индейцев. В определенный момент они переключаются с повествования в третьем лице на рассказ от лица своего героя[51]. В тюрк-

ском устном эпосе этот «прорыв в исполнение» дополняется еще и музыкой и мимикой рассказчика. В узбекском эпосе в момент кульминации, высшей точке эпизода, получившей наглядное название *кайнамак* — «точка кипения», манера исполнения меняется с пения на речитатив. Тот же стиль исполнения можно наблюдать и у киргизских певцов:

> Каралаев в «Армане Канькей»[52] до десяти раз повторяет одну и ту же речитативную попевку, но каждый раз вносит в нее новые экспрессивные оттенки: то восклицание, то простой выкрик, то шумный вздох, применяет то запальчивые акценты, то мягкие, плавные переходы и т.д. Стремительно чередуются то малая, то большая терции. Порой увеличивается количество слогов в стихе, тогда музыкальный ритм дробится, удлиняется предложение. Но самое сильное впечатление оставляет нисходящая каденция: квинта, кварта, тоника. Каралаев, напрягая голосовые связки, гортанным тембром по-особому выделял эти звуки, а последний из них доводил до большого форте и внезапно его обрывал. Иногда эту речитативную попевку он сменял другой, ритмически и метрически более квадратной. Из чередования их, приспособленного к двустишным строфам — бейтам, и состоял весь этот арман.
>
> [Виноградов 1984: 494].

Интересно отметить, что напряженность голоса, о которой мы говорили выше, здесь воспринимается как средство достижения драматического эффекта. Драматическая составляющая в выступлении Каралаева — как и у других хороших сказителей — усиливалась также с помощью жестов. И хотя в отношении большинства великих сказителей Средней Азии мы с сожалением можем сказать, что они жили задолго до века видеозаписей, так что фотографии — это все, чем мы обычно располагаем, Каралаев является редким исключением из этого правила, поскольку его выступление было снято однажды на кинопленку[53]. Для адекватной интерпретации устной эпической поэзии объектом нашего исследования должно было бы стать живое исполнение эпоса в традиционных, «естественных» условиях[54], однако фрагментарность наших знаний об исполнении эпоса в реальном времени существенно ограничивает наши возможности интерпретировать тюркскую эпическую поэзию. Мы в состоянии преодолеть эти ограничения лишь частично, путем соединения воедино всех обрывков этнографических сведений, по воле случая попавших к нам в руки.

[1] [Radloff 1893: I, 384].

[2] См. [Алексеев 1980: 244 и сл.; Трояков 1969].

[3] См. [Алексеев 1980: 244].

[4] [Алексеев 1980: 260]. Под «сказаниями» здесь подразумеваются героические сказания, т.е. тексты, подходящие под описание жанра «эпоса» в его широком смысле; см. гл. 5. Трояков передает слова одного из хакасов, с которым ему довелось беседовать, о том, что обычные сказания можно было рассказывать в любое время, но исполнение героических сказаний или сказаний, в которых упоминаются «хозяева-духи», было ограничено специально отведенным для них временем; см. [Трояков 1969: 32].

[5] Весенний праздник, для которого заготавливают кумыс. В интервокальной позиции *с* в якутском языке превращается в *х*, так что якутское название этого праздника — *ыхыах*.

[6] Другой вариант названия сказителя — *хикайеджи*; об ашыках см. выше, на с. 59; о жанре *хикайе* см. ниже, гл. 5, с. 116 и сл.

[7] См. [Жирмунский, Зарифов 1947: 32 и сл.; Мирзаев 1979: 19].

[8] Жирмунский и Зарифов ссылаются здесь на опубликованный в то время сокращенный вариант «Алпамыша» Фазыла, см. ниже, гл. 6.

[9] См. [Başgöz 1975: 154].

[10] См. [Кунанбаева 1987]; о жанре *толгау* см. [Абылкасимов 1984]. «Орманбет бий» издан и переведен в [Reichl 2000a: 104–115, 189–194]. О ритуальной природе исполнения тюркских эпосов см. [Reichl 2003].

[11] См. [Виноградов 1958: 94–112]. *Кияк* по внешнему виду и технике игры сходен с каракалпакским и казахским *кобызом*.

[12] О стихотворном размере киргизской и другой тюркской устной эпической поэзии см. гл. 7.

[13] Встречается также более свободный ритм (см. ниже). Такт — единица музыкального метра, которая образуется из чередования разных по силе ударений и начинается с самого сильного из них.

[14] О музыкальном анализе исполнения киргизского эпоса см. [Виноградов 1958: 116–139; Виноградов 1984; Дюшалиев 1993: 159–210].

[15] См. [Dor 1982: 4; Dor, Naumann 1978: сторона 1, запись 1; Затаевич 1971: 189 [№ 130] (Токтобек); Беляев 1962: 22 (Саякбай)].

[16] Это необычно; так называемые «малые эпосы», такие как «Курманбек», не исполняются на мелодии «Манаса».

[17] См. [Виноградов 1958: 162–176].

[18] [Ergin 1958–1963: I, 243].

[19] Согласно К. и У. Райнхард, *колча копуз* — это *копуз* с удлиненным грифом, что облегчает использование смычка [Reinhard 1984: II, 87]. Однако контекст, в котором *колча копуз* появляется в «Книге моего деда Коркута», не предполагает использование смычкового инструмента.

[20] См. [Sachs 1913: 221 (s.v. *Kobus*, *Kobza*); Sachs 1930: 216–217]. О среднеазиатском *кобызе* см. также [Кароматов 1972: 107–110; Slobin 1976: 248–251].

[21] См. [Виноградов 1958: 165]. См. также [Radloff 1893: II, 59–60]. В монгольских народных сказках украшение в виде головы лошади на инструменте *морин-хуур* (букв. «конская скрипка») объясняется так же, как и в европейской сказке о чудесной дудочке [Андреев 1929, № 780]; ср. [Taube 1973].

[22] О музыкальной манере Жумабая см. [Reichl 1985б: 632 сл.; Reichl 2000б]; о сербскохорватских гуслярах см. [Wünsch 1934; Becking 1933; Herzog 1951; Erdely 1995].

[23] См. [Sachs 1913: 124 (s.v. *Dutâr*); Кароматов 1972: 123–134; Slobin 1976: 224–235].

[24] Об Эшан-баксы см. [Мақсетов 1983: 140–159].

[25] См. [Максетов и др. 1977: 214, 224 и сл.].

[26] О *гиджаке* см. [Кароматов 1972: 110–116; Slobin 1976: 243–248].

[27] О *домбре* см. [Marcuse 1964: 295; Кароматов 1972: 116–123; Slobin 1976: 212–224]; название *домбра* этимологически связано со словом *танбур* — «родителем» для этого типа лютни; см. [Sachs 1913: 375 и сл. («Ṭanbûr»)].

[28] Мне не удалось найти все варианты эпических произведений, которые, по его словам, были опубликованы; «Бөгенбай» см. в [Балықшы-улы и др. 1984: 74–287]; «Абылай» см. в [Егеубаев 1985: 1–84]; «Кешубай» см. [там же: 136–187]; «Сатбек» см. [там же: 188–208]; «Әңлик-Кебек» см. [Егеубаев и др. 1988: 147–198].

[29] Описание музыкальных стилей в этномузыковедении см. [Nettl 1964: 145 и сл.]. О музыке казахского эпоса см. [Ерзакович 2000].

[30] Его вариант «Кыз Жибек» был опубликован в журнале «Мұра»; см. [Сарқытбайұлы 1982]. Упомянутые две поэмы называются: «Айтыс между Тиржаном и Сарой» и «Айтыс между Асетом и Ырысжаном». «Тауке-батыр» издан и переведен в [Reichl 2000a: 75–85, 181–188].

[31] См. [Мирзаев 1979: 11–12]; о *таре* см. [Sachs 1913: 377 («Târ»); Zonis 1973: 156–159].

[32] См. [Абдуллаев 1989: 114]; он отмечает, что некоторые сказители исполняют и прозу и поэзию в одинаковой речитативной манере под аккомпанемент *домбры*.

[33] См. [Абдуллаев 1989: 114].

[34] См. также [Reichl 1985б: 618–623].

[35] См. гл. 7.

[36] См. [Мирзаев 1979: 57; Абдуллаев 1989: 115–116].

[37] О *буламане* см. [Вертков, Благодатов, Язовицкая 1963: 118 (балабáн)].

[38] На пластинке Бахши Рузимбека Мурадова «Гўрўғли ва Бозиргон» (Мелодия), например, ему аккомпанируют один музыкант на *дутаре*, двое на *дойре*; о *дойре* см. [Sachs 1913: 104 («Dâire»); Slobin 1976: 264–269]. Об исполнении этого сказителя см. также [Reichl 1985б: 625–628].

[39] Название *саз* обозначает целую семью инструментов, о которой здесь идет речь (инструменты лютневого типа с ладами на грифе); *баглама* это большой *саз*; см. [Sachs 1913: 335 («Sâz»); Reinhard 1984: II, 90–93]. Нотные записи различных стихотворных фрагментов турецкого варианта «Кёроглу» см. в [Arsunar 1963]; об исполнении *дастана* «Кёроглу/Гуругли» азербайджанскими *ашыками*, также в сравнении с манерой турецких певцов, см. [Мамедов 1984]. Нотные записи мелодий турецких *ашыков* даны также в [Başgöz 1975]; об исполнительском искусстве *ашиков* см. также [Reinhard 1984: II 104–120].

[40] [Абдуллаев 1989: 115].

[41] [Кунанбаева 1987: 108].

[42] Описание выступления алтайского *кайчы* см. [Шульгин 1973]; хакасского *хайджы* — [Стоянов 1988]; об исполнении эпоса якутским *олонхосутом* см. [Илларионов 1982: 96–115].

[43] [Braun 1961: 84–85].

[44] [Кунанбаева 1987: 108].

[45] [Vámbéry 1911: 6–7]. Вамбери не объясняет, кто был исполнителем эпоса: профессиональный рассказчик (*кысса-хан*), певец, использующий текст во время исполнения, или просто кто-нибудь, умеющий читать и писать.

[46] [Мирзаев 1979: 23]; см. также [Жирмунский, Зарифов 1947: 35].

[47] *Накити момка и коња, нећеш му за своје паре куповати*. См. [Braun 1961: 62].

[48] Как указывает А.Т. Хатто в переработанном переиздании Радловской версии «Манаса», «сейчас уже невозможно выяснить, был ли прав Радлов, предполагая, что идея русского владычества была следствием его личного присутствия при исполнении эпоса, так как мы, к сожалению, не знаем, происходило ли это исполнение tête-à-tête или перед группой киргизских слушателей» [Hatto 1990: 73].

[49] См. [Başgöz 1975 и 1986].

[50] См. [Başgöz 1975: 196, 197].

[51] См. [Hymes 1981: 79 и сл.].

[52] Каныкей — любимая жена Манаса. *Арман* (от перс. *арман* — «неудовлетворенное желание, сожаление») — меланхолично-медитативный тип песни.

[53] Кинокартина «Манасчи» (1965) является впечатляющим свидетельством исполнения Каралаева. Некоторые из жестов Каралаева можно также видеть на фотографиях в [Кыдырбаева 1984: илл. 1–4]. Я записал на видео исполнение Жумабаем-жырау его эпического репертуара в 1990-х годах.

[54] Хатто решительно настаивает на этом. См. [Hatto 1989б и 1991].

Глава 5
ЖАНР

> Однако происхождение слов драма, эпос и лирика наводит на мысль, что центральный принцип жанра довольно прост. Основой жанровых различий в литературе представляется способ предъявления текста публике. Слова могут быть разыграны перед зрителями; они могут быть произнесены перед слушателями; их можно спеть или произнести нараспев; или просто написать на бумаге для того, чтобы кто-нибудь их потом прочел... Основа критического анализа жанров в любом случае является риторической в том смысле, что жанр определяется условиями, устанавливаемыми между поэтом и его публикой.
>
> *Нортроп Фрай.* Анатомия критики[1].

Эпос

Как мы могли видеть, тюркский эпос часто исполняется в специально отведенное для этого время, а в некоторых традициях даже в определенное время года, как, например, во время охотничьего или рыболовного сезона. Впрочем, обычай исполнять сказания в специально отведенное для этого время характерен не только для тюркских и других сибирских народов, он является широко распространенным, если не универсальным. Британский антрополог Б. Малиновский повествует об обычае, бытующем среди жителей Тробрианских островов, рассказывать и слушать сказки в специальное время года. Этот рассказ во многом сходен с описаниями обычаев хакасов и якутов:

> Поздней осенью, в конце ноября, начинаются дожди. На полях делать почти нечего, рыболовный сезон только начался, настоящая путина еще впереди, а праздничное настроение после танцев и обрядов праздника сбора урожая еще не совсем ушло. Атмосфера пропитана тягой к общению, свободного времени более чем достаточно, в то же время из-за плохой погоды приходится оставаться дома. Давайте подойдем сквозь сгущающиеся сумерки к одной из деревень и присядем у огня в хижине, куда мерцающий свет притягивает все новых и новых людей, пока наступает вечер и оживляется беседа. Рано или поздно кого-нибудь попросят расска-

зать историю, так как это время *сказок*. Если он хороший рассказчик, слушатели вскоре начнут смеяться над тем, что он рассказывает, возражать и перебивать его восклицаниями, и его рассказ превратится в настоящее представление.

В это время года в деревнях обычно рассказывают сказки определенного типа, которые называются *кукванебу*. Существует поверье, к которому, впрочем, относятся не очень серьезно, согласно которому сказывание этих сказок благотворно влияет на новые посевы. Для того чтобы сказание возымело действие, в конце его нужно обязательно произнести короткую частушку, в которой упоминается обильно плодоносящее дикое растение *касийена*.

[Malinowski 1926: 20–21].

На Тробрианских островах существуют еще два типа рассказов. Второй тип не обладает магической силой, и исполнение этих сказаний не ограничено ни специальным временем, ни особой манерой. Эти сказания, в отличие от *кукванебу*, как полагают, повествуют о реальных событиях. Хотя эти «правдивые сказания», как отмечает Малиновский, можно было бы далее подразделить на подтипы, такие как рассказы об исторических событиях, легенды, истории, основанные на слухах, местные жители объединяют их все под общим названием *либвогво*. И, наконец, третий тип включает рассказы, считающиеся священными, т.е. культовые сказания и мифы. Островитяне называют их *лилиу*[2].

Одной из причин, по которым Малиновский воспроизводит местную классификацию сказаний, не пытаясь придумать свою собственную, является его убеждение, что классификация и типология сказаний, построенная исключительно на характере самого текста, недостаточна для полного понимания этих типов. Местная же классификация включает в рассмотрение не только текст произведения, но и его общественный и культурный аспекты. «Сущность» определенного типа рассказов «постигается не только путем простого, пусть даже и внимательного, ознакомления с их содержанием, но посредством совокупного изучения нарратива и его места в контексте общественной и культурной жизни аборигенов»[3].

Подход, сформулированный Малиновским, нашел поддержку у многих антропологов, этнографов, фольклористов и социолингвистов. В процессе изучения коммуникативного события большое внимание уделяется вопросам жанра, и различные жанры народного (словесного) творчества стали предметом интенсивного исследования фольклористов и антропологов[4]. Общепризнано, что аборигенные таксоно-

мии следует использовать как основу для различения жанров и что как текстовые, так и внетекстовые факторы должны учитываться в определениях жанров устного творчества. По В.Я. Проппу, например, фольклорный жанр «определяется его поэтикой, бытовым применением, формой исполнения и отношением к музыке»[5]. Эти принципы классификации могут — и должны — быть применены к тюркскому устному эпосу, где манера исполнения и тип сказания, текст и повод для его исполнения (occasion), особый тип сказителя и его репертуар тесно связаны между собой. Для того чтобы полнее осмыслить жанровую природу тюркской эпической поэзии, необходимо уделить внимание как ее форме и содержанию, так и всем аспектам их исполнения — от исполнительской манеры до места эпоса в системе общественных ценностей. Это отнюдь не означает, что, рассуждая о тюркском эпосе, мы должны полностью отказаться от Аристотелева понятия жанров. Многие из утверждений Аристотеля и западной литературной традиции в целом об эпической поэзии очень ценны и могут помочь лучше понять в том числе и тюркский устный эпос, но для полного понимания предмета изучения филологические теории должны быть дополнены сообщениями этнографов и музыковедческими исследованиями.

Количество теоретических исследований, посвященных проблеме жанра вообще и эпических жанров в частности, огромно. И хотя мы не станем здесь приводить обзор всех этих работ[6], нам тем не менее необходимо провести некоторые различия во избежание путаницы при рассмотрении жанров тюркского устного эпоса. Аристотелево определение эпоса — или, как он его называет, *эпопеи* — является удобной отправной точкой. По Аристотелю, эпос является предметно-изобразительным (*миметике*/μιμητική) и сюжетно-тематическим (*диегематике*/διηγηματική), он обладает стихотворным размером (*эн метро*/ἓν μέτρω) и определенной длиной (*мекос*/μῆκος); подобно трагедии, он повествует в стихах о героических свершениях (*мимесис споудайон*/μίμησις σπουδαίων), но эпос отличается от трагедии своим стихотворным размером — героическим гекзаметром[7]. Это определение настолько прижилось в филологических кругах, что М. Боура в своем исследовании литературного эпоса от Вергилия до Мильтона пишет:

> В сомнительных и, как правило, тщетных попытках классифицировать различные поэтические формы по поводу эпоса разногласий обычно не возникает. Эпической поэмой, с общего согласия, называется сказание изрядной длины, повествующее о великих и значительных событиях из жизни, полной действия, особенно неистового, яростного действия, такого как

> война. Эпос доставляет нам особенное удовольствие, потому что его события и герои укрепляют нашу веру в ценность человеческих достижений и в достоинство и благородство человека.
>
> [Bowra 1945: 1].

Кроме того, считается, что эпическая поэзия отражает общее (totality), что, с современной точки зрения, представляется резким контрастом частному миру романа. Рассуждая о «Махабхарате», «Рамаяне», «Илиаде» и «Одиссее» как классических образцах, Г.В.Ф. Гегель подчеркивает всеобъемлющую и объективную природу эпической поэзии:

> Всеобъемлющая картина мира и реальность целой нации, представленная в объективизирующей форме как нечто, что действительно происходило, составляет, таким образом, содержание и форму эпоса в его подлинном значении.
>
> [Hegel 1955: II, 406].

В своих «Лекциях об эстетике» Гегель рассматривает эпос как отражение наивного коллективного сознания нации на раннем, но не самом примитивном этапе развития, как поэтический продукт героического века, когда главными темами являются героизм и войны с соседними народами[8]. Гегель не разграничивает явным образом устный и литературный эпос, однако такое разграничение подразумевается в его историзме. Более поздние авторы разделили устный и литературный эпос, обозначив первый термином «первичный», а второй — «вторичный».

Западные представления об эпической поэзии формировались от Аристотеля до наших дней, и все это время эталоном жанра служили поэмы Гомера[9]. «Илиада» и «Одиссея», при всех различиях между ними, являются тем образцом, в сравнении с которым оцениваются все другие произведения — кандидаты на включение в жанр эпоса. Отсюда следует, что под эпосом понимается именно героический эпос, повествование о героических деяниях (Аристотелев *мимесис споудайон*). То есть подразумевается центральная роль героя, человека, наделенного необычной силой и могуществом более, чем простые люди, но не сверхъестественными возможностями. Подчеркнутое внимание, уделяемое в эпосе доблести и чести человека, автоматически исключает из жанра эпоса огромное число произведений, герой которых обладает шаманскими или сверхъестественными способностями:

> В некоторых местах все еще слагают стихотворные сказания — и нередко очень длинные — о чудесных деяниях людей. В них непременно присутствует элемент чудесного, и он куда более важен, чем героические или даже человеческие качества, которые могут играть случайную, второ-

степенную роль. Эта поэзия отражает не героическое мировосприятие, не восхищение человеком за те неимоверные усилия, которые он совершает, обладая лишь естественными, человеческими способностями, а более простую точку зрения, когда с восторгом воспринимается всякая попытка прорваться магическими, сверхъестественными средствами за пределы человеческих возможностей. В разном виде такая поэзия бытует у финнов, алтайцев и хакасов, среди халха-монголов, у тибетцев и у морских даяков с Борнео. Согласно отраженным в ней представлениям о мире, человек — не центр творения, он в плену многочисленных невидимых сил и влияний, особый же интерес возникает тогда, когда он способен ими овладеть и совершить нечто, чего не добиться собственно человеческими средствами.

[Боура 2002: 10].

Однако Боура осознает, что провести четкую грань между героическим и негероическим эпосом очень трудно, поэтому он делает оговорку, что «даже самые героичные из героев в гомеровских поэмах, в „Беовульфе", и еще более — в не столь усложненной поэзии киргизов, узбеков, осетин, калмыков, якутов» могут время от времени прибегать к сверхъестественным средствам[10].

Если, изучая традиции устного эпоса, которые продолжают сказители–представители различных эпических традиций, мы ограничим себя Аристотелевым пониманием жанра или определением героического эпоса от Боура, наше собрание текстов для изучения окажется основательно сокращенным и далеко не полным. Нам пришлось бы исключить из рассмотрения некоторые эпические поэмы из репертуара одного и того же певца, в то время как другие поэмы в его исполнении вошли бы в число избранных. Например, «Кобланды» Жумабаяжирау подходит под определение героического эпоса, а его же «Шарьяр», чей сюжет тесно связан с народной сказкой об оклеветанной жене, в особенности в том виде, в каком она представлена в пушкинской «Сказке о царе Салтане», под него не подходит. Пришлось бы также проводить разграничение между вариантами одной и той же поэмы в исполнении различных певцов. Мало кто усомнился бы в том, что вариант «Алпамыша» Фазыла Юлдаш-оглы, состоящий из 14 тыс. стихотворных строк, являет собой образец эпоса наравне с «Беовульфом» или «Свадьбой Смайлагича Мехо» Авдо Меджедовича, но в отношении варианта того же «Алпамыша» Саидмурада Панах-оглы, весьма урезанного и состоящего всего лишь из 1600 строк, такие сомнения вполне могут возникнуть. В одном и том же эпическом цикле одни разделы с полным правом могут быть признаны эпосом в понимании Аристотеля и Гегеля, в то время как другие ему не соответствуют. По-

эмы трилогии «Манаса», записанные Радловым и Валихановым, не уступают эпосу Гомера, по крайней мере, своей «грандиозностью», а некоторые части более поздних вариантов этих же поэм, записанные в XX в., было бы правильнее отнести к области романического эпоса. В представлении каракалпаков, и «Кобланды», и «Шарьяр» относятся к одному и тому же жанру, для узбеков варианты «Алпамыша» в исполнении как Фазыла, так и Саидмурада неразрывно связаны между собой, так же как для киргизов между различными частями трилогии «Манас» не существует жанровых различий. Общее название, бытующее среди каракалпаков, узбеков, киргизов и других тюркских народов, для этого типа поэзии — *дастан*.

Слово *дастан* является заимствованием из фарси, где оно имеет несколько значений, таких как «рассказ», «эпическая поэма» или «стихотворный эпос». В классической персидской литературе название *дастан* использовалось, например, Фирдоуси по отношению к отдельным главам «Шах-наме». В качестве термина, обозначающего именно устную эпическую поэзию, оно встречается в узбекском, уйгурском, азербайджанском, туркменском, каракалпакском, казахском и киргизском[11]. В этих языках данный термин определяется как формальными критериями, так и критериями, относящимися к области коммуникативных событий. С точки зрения формы *дастан* представляет собой эпос в стихах или сочетание стихов и прозы; он должен обладать достаточным объемом для того, чтобы включать более одного эпизода и содержать тщательно разработанные сцены (с монологами и диалогами главных героев). Еще большее значение, чем эти формальные критерии (те из них, что касаются структуры и длины произведения, безусловно, являются скорее относительными, нежели абсолютными), имеет определение *дастана* с точки зрения факта публичного исполнения. *Дастан* — это эпос, который исполняется в традиционной обстановке (как описано в гл. 4) профессиональным исполнителем (и только в отсутствии профессиональных певцов — любителем) в особенной манере пения и декламации и, как правило, под аккомпанемент музыкального инструмента. У слушателя никогда не возникает сомнений в том, что он слушает именно *дастан*. Поскольку в некоторых традициях *дастаны* являются преимущественно романическими, т.е. повествуют о любви, этот термин часто принимают за обозначающий «любовный рассказ», но это значение не соответствует общепринятому среди сказителей и их слушателей. Следует, однако, заметить, что в некоторых традициях значение этого термина варьирует. Турецкие певцы (*ашыки*) называют свои сказания *хикайе*, но отдель-

ные специалисты называют героический эпос словом *дестан* (противопоставляя героический *дестан* романическому *хикайе*, рассказу о любви), в то время как другие обозначают этим термином исторические поэмы[12].

Помимо *дастана* в различных традициях существуют и другие термины, зачастую они обозначают специфические разновидности жанра устного эпоса. В словаре К.К. Юдахина киргизское слово *джомок* толкуется как «героический эпос»; но далее Юдахин приводит цитату из эпизода об Айчурок из «Семетея», части трилогии «Манас», наиболее близкой к жанру романического эпоса, по крайней мере в варианте XX в.[13]. В казахском языке слово *кысса* (от араб. *кисса*) в узком смысле означает в основном строфическую эпическую поэзию, сюжеты которой заимствованы из персидских и арабских сказок, таких как «1001 ночь» или «Сорок визирей»; однако это название часто используется и как синоним *дастана*, в особенности казахами, живущими в Синьцзяне[14]. В некоторых традициях, например в каракалпакской, слово *дастан* используется для обозначения эпического репертуара как *жырау*, так и *баксы*, но при этом люди хорошо осведомлены о разнице между подразделениями жанра в репертуаре этих двух типов сказителей. Отличие героического эпоса от романического во многих традициях также выражается в ценности, этим произведениям приписываемой. Такие эпические произведения, как «Алпамыш» и «Манас», считаются национальным достоянием и осознаются народом как правдивое описание его истории. В 1985 г. один *аксакал* в киргизской деревне, с которым мне довелось договариваться о том, какие произведения я смогу услышать и записать, называл эпическую поэзию «чем-то правдивым», а народные сказки «ложью». Это вовсе не означает, что слушатели эпоса не отличают вымысла от правды; сами сказители предупреждают свою аудиторию, что только половина из того, что они рассказывают, правда:

Көбү төгүн, көбү чын,
Көпчүлүктүн көөнү үчүн.
Көрүп турган киши жок,
Көбөйткөн менен иши жок.
Күпүлтөтүп ырдасак,
Көпчүлүктүн көөнү ток.
Атаңардын жомогу
Айтбай койсок болобу?
Атадан мырас ыр болуп,
Айтып калдык ошону.
[Mamay 1984–1995: 1(I), 1f.][15].

Многое [в моем рассказе] небылица, многое в нем быль,
[Рассказанная, чтобы порадовать] сердца многих.
Нет никого, кто бы видел, [как это было];
Нет и нужды беспокоиться из-за прикрас.
Когда я запою громким, громоподобным голосом,
Многие сердца возрадуются.
Рассказать ли вам
Героическое сказание (*джомок*) ваших предков?
[Чтобы] песню (*ыр*) из наследия предков
спеть, я остался.

Фозил шоир айтар билганларини.
Бу сўзларнинг бири ёлғон, бирн чии,
Вақти хушлик билан ўтсин кўрган кун,
Эблаб-себлаб айтган сўзим бўлди шул.
Ҳой десанг келади сўзнинг маъқули,
Шоир бўлар билинг одам фақири,
Шуйтиб адо бўлди гапнинг охири

Фазыл-шаир поведал то, что знал.
В речах моих и быль, и небылица есть,
Желаю вам в радости дни свои провесть,
Как сумел, так спел я этот свой сказ.
Пропою: «Хо-ой...» — и нужное слово придет,
Шаир смиренным среди людей слывет,
На том окончен мой рассказ.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 422, 792][16].

Стихи и проза

Дастан может исполняться в стихах или представлять собой чередование стихов и прозы. Как видно из огузской «Книги моего деда Коркута», сочетание стихов и прозы в одном произведении существует в тюркской литературе с давних времен. Однако следует отметить, что эта форма ни в коем случае не является особенностью исключительно тюркской традиции. В санскрите существует слово *чампу*; оно обозначает эпос, в котором высокохудожественная проза чередуется со стихами. Этот термин иногда употребляется и по отношению к эпосам других народов, имеющим сходную форму[17]. Проза, перемежающаяся со стихотворными отрывками, является также формой древнеирландских саг. Эта форма, как утверждает Майлс Диллон, представляет собой одно из нескольких свойств, связующих древнеирландскую литературу с древнеиндийской:

> Древнейшей формой повествования, известной индоевропейцам, представляется сказание в прозе с диалогами героев в стихах. Стихи выучиваются наизусть и остаются неизменными, а проза оставлена на милость творческой памяти сказителя. Такой была форма древнеиндийского эпоса. Таким был ирландский эпос. Ирландские саги рассказывают в прозе, но когда в «Повести о кабане МакДато» воины требуют долю, они приветствуют друг друга в стихах; когда рождается Дердре, друид произносит пророчество в стихах; когда Дердре прощается с Шотландией и когда она оплакивает смерть своего возлюбленного, она говорит стихами.
>
> [Dillon 1968: 13–14].

Тюркские тексты в стихах и прозе во многих отношениях сходны с древнеиндийскими *чампу* на санскрите, с одной стороны, и с древнеирландскими сагами — с другой. Однако тот архаический характер, который Диллон подчеркивает, говоря о древнеирландских сагах[18], в целом не имеет отношения к тюркскому эпосу в стихах и прозе. Чедвики отдают предпочтение термину «сага», который предполагает архаичную форму и в то же время преобладание в произведении прозы и стабильность стихотворных фрагментов, что не вполне адекватно отражает соотношение стихов и прозы в тюркских *дастанах*. Это в равной степени относится и к слову «песня-сказка» (др.-франц. *chantefable* или *cantefable*), которым обозначается жанр любовной повести «Окассен и Николетт» (XIII в.), написанной в стихах и прозе. Более короткие романические *дастаны*, подобные турецким *хикайе*, полностью соответствуют жанру песни-сказки, но в отношении длинных *дастанов*, в особенности героического характера, термин «песня-сказка» в его обычном значении может ввести читателя в заблуждение. Поэтому я воспользуюсь термином, который кажется мне наиболее нейтральным, — «прозиметрум». Этот термин только изредка употребляется в английском языке филологами классиками и медиевистами и не столько определяет жанр с точки зрения формы, сколько применяется при описании таких произведений, как Менипповы сатиры или «Утешение философии» Боэция. Как бы там ни было, в тюркском эпосе стихи и проза соотносятся между собой особенным образом и образуют специфический жанр, совершенно отличный своим совокупным воздействием от сходных форм других литератур.

Сочетание стихов и прозы, как в древнефранцузской песне-сказке, тесно связано с чередованием декламации и пения при исполнении эпоса (см. гл. 4). Что же касается содержания, прозаические пассажи, как правило, являются повествовательными в том смысле, что в них описываются происходящие события, в то время как стихотворные

фрагменты более «статичны» и предназначены для реплик героев, их лирических монологов и диалогов. Однако и стихотворные пассажи бывают насыщены действием, чаще всего это типические сцены, в которых рассказывается о сражениях и путешествиях, в то время как прозаические части эпоса могут содержать и «статичные», описательные эпизоды. Взаимосвязь между стихами и прозой может быть весьма замысловатой и далекой от механического переключения с изложения событий в прозе, где основной упор делается на действие и развитие сюжета, на статичные стихотворные фрагменты. Не говоря уж о том, что проза сама может обладать четким ритмическим рисунком и незаметно переходить в стихи.

Первые строки одного из *дастанов* узбекского эпического цикла «Кёроглы» могут служить примером постепенного перехода от прозы к стихам:

> Бурунги ўтган замонинда, эли ўзбак омоиинда, қибладан туманинда, Така-Евмитнинг элинда, Чамбилбелнинг белинда давронни суриб, қирқ йигитни йиғиб, олтин пиёлага майлар қуйиб, кунда эртан чулонинга қўй-сўқимлар сўйиб, юртни йиғдириб, очни тўйдириб, қирқ йигитга силовсин тўн кийдириб Гўрўғлибек ўтди.
>
> [Зарифов 1981: 5].

> Во время оно, когда узбекский народ процветал, на юго-востоке по дороге в Мекку, в племени така-явмит, на холме Чамбилбель жил Горогли-бек, славно правил он со своими сорока джигитами, наливая вино в золотые кубки, закалывая каждое утро откормленную овцу для народного праздника, собирая людей [на пир] и одевая своих джигитов в халаты из рысьих шкур.

В приведенном узбекском тексте проза и стихи тесно связаны между собой, поскольку различные синтаксические отрезки первого фрагмента подчинены синтаксическому параллелизму и объединены полными и неполными рифмами:

Бурунги ўтган замонинда,
эли ўзбак омоиинда,
қибладан туманинда,
Така-Евмитнинг элинда,
Чамбилбелнинг белинда
давронни суриб,
қирқ йигитни йиғиб,
олтин пиёлага майлар қуйиб,
кунда эртан чулонинга қўй-сўқимлар сўйиб,

10 юртни йиғдириб,
очни тўйдириб,
қирқ йигитга силовсин тўн кийдириб
Гўрўғлибек ўтди.

От такой прозы до стихов всего лишь один шаг. Агглютинативная структура тюркских языков практически неизбежно связывает синтаксически параллельные отрезки рифмами или, по крайней мере, ассонансами (см. гл. 7).

Помимо фрагментов, подобных тому, что мы процитировали, и колеблющихся между прозой и стихами, узбекские *дастаны* содержат и фрагменты, весьма сходные с пассажами в рифмованной прозе из «Сказок 1001 ночи». Основная функция этих пассажей в рифмованной прозе (носящей арабское название *саджъ*) — описательная, в них описываются места, ситуации и характеры[19]. Особенной цветистости этот стилистический прием достигает в описании молодой служанки Аккиз в *дастане* «Равшан» в исполнении Эргаша Джуманбульбуль-оглы:

Оққиз шундай қиз эди: оти *Оққиз*, Зулхуморга *ноқ қиз*. Оққиз ўзи *оқ қиз*, ўзи тўлган *соғ қиз*, ўрта бўйлй *чоғ қиз*, ўйнагани *боғ қиз*, уйқичи эмас *соғ қиз*, эри йўқ — ўзи *тоқ қиз*, кўп *калондимоғ қиз*, яхши текис бўз болани кўрса эси йўқ — *аҳмоқ қиз*, қора кўз, бодом *қовоқ қиз*, синли-*сиёқ қиз*, ўзи семиз — туриши *ёғ қиз*; ўйинга *қулайроқ қиз*, тўғри ишга *бўлайроқ қиз*, ўзи анқов *олайроқ қиз*, танаси тўш қўйган *кенг қиз*, сағриси *дўнг қиз*, урушқоқ эмас — *жўн қиз*, аъзоси бари *тенг қиз*; яхшилардак *сўнг қиз*, эт кўтарган *гўшдор қиз*. Бикини тор, *тўшдор қиз*, ақли кам *хушдор қиз*. Оқ юзин кўрсанг, *ойдай*, хуркак-асов *тойдай*, олғир-*қарчиғайдай қиз*. Ювошлиги *қўйдай*, семиз эмасми, ёйсанг эрийди сариғ *мойдай*.

[Зарифов 1971: 126–127].

Вот какой девушкой была Оккиз: ее звали Аккиз (Белая девушка), она была служанкой Зулхумор. У Аккиз было белое лицо, прекрасное здоровье, она была среднего роста, она была подобна саду наслаждений. Она была свежа и не сонлива; у нее не было мужа; она была незамужем; она была всегда весела и теряла рассудок, как только замечала стройного юношу, — глупая девушка. У нее были черные, миндалевидные глаза и величавая осанка, она была пухлой и округлой, резвой, но когда доходило до работы, она становилась сонной и праздно стояла в стороне. Это была девушка с полной грудью и круглыми плечами. Она совсем не была сварливой, она была простой, спокойной девушкой. Она хотела иметь все самое лучшее. Она была цветущей девушкой, ее талия была тонкой, груди полными, а ум довольно ограниченным. Ее белое лицо было подобно луне. Она была робкой и упрямой, как жеребенок, как сокол с острыми

когтями. Она была милой, как овечка, — разве не была она пухлой? Ее можно было намазывать, как мягкое масло.

Другие рифмованные пассажи являются описанием места действия, сада, где возлюбленная гуляет и играет со своими служанками, т.е. представлены традиционными элементами узбекского романического *дастана*, на стиль которого большое влияние оказали подобные сцены из классических персидских эпосов XII столетия «Хосров и Ширин» Низами или его же «Лейли и Меджнун»[20]. Хотя стихотворные пассажи в тюркских *дастанах* доминируют как с точки зрения исполнения, так и поэтической структуры, искусство сказывания эпоса в прозе также составляет важную часть исполнительского мастерства сказителя.

Романический эпос

Сочетание стихов и прозы встречается как в героическом, так и романическом эпосе; но эту форму чаще связывают со вторым типом сказаний. В традициях, где существуют собственно стихотворные эпосы, прозаметрическая форма закреплена именно за романическими эпосами. Это в особенности относится к казахской традиции, где героические сказания «Алпамыш» и «Кобланды» являются преимущественно стихотворными, а для романических, таких как «Кыз Жибек», характерно чередование стихов и прозы. В тех же традициях, где весь эпос представлен прозаметрической формой, — в турецкой, азербайджанской, туркменской, узбекской и уйгурской — романический эпос явным образом преобладает. Согласно определению «Принстонской Энциклопедии поэзии и поэтики», «значение термина „романический эпос“ (*romance* по-англ.) не совсем ясно, в силу того что и в средние века, и в современном мире он применялся очень свободно»[21]. Однако именно эта расплывчатость и позволяет использовать термин «романический эпос» как общее название для широкого разнообразия подразделений эпического жанра, в которых героизм не является ведущей темой. Различие между эпосом в узком смысле героического эпоса и эпосом романическим было наиболее убедительно сформулировано для средневековой литературы:

Что бы ни означало слово *эпос*, оно предполагает определенный авторитет и основательность; романический эпос не предполагает ничего, кроме некоторой таинственности и фантазии. Общее различие между ними, какими бы терминами мы его ни обозначали, может быть показано на

примере средневековой литературы... Беовульф может представлять одну сторону, Ланцелот или Гавайн — другую...

Две большие категории эпической литературы средних веков можно отличить друг от друга по их излюбленным эпизодам и наиболее часто повторяющимся приключениям. Ни одно приключение не встречается чаще и не описывается лучше в ранней героической манере, чем противостояние в теснине превосходящим силам противника...

Излюбленное приключение средневекового романического эпоса — это нечто другое: рыцарь едет верхом на своем коне один через лес; другой рыцарь; столкновение копий; пешее сражение на мечах — «они несутся друг на друга, не спуская глаз с противника, и наносят друг другу удары, как два диких вепря»; затем, возможно, узнавание — оба рыцаря принадлежат к одному двору и участвуют в одних и тех же поисках.

[Ker 1908: 4–6].

Кер подразумевает здесь рыцарские романы, *куртуазные романы* о короле Артуре и рыцарях Круглого стола и родственные им виды средневековых сказаний. Но романический эпос как литературный жанр не ограничен ни средними веками, ни рамками европейской литературы. Сюжеты, параллельные средневековому *роману*, встречаются также в персидских и грузинских поэтических эпосах XI и XII столетий[22], и любовная повесть как форма народной эпической поэзии встречается в самых разнообразных литературных традициях, от «Сказок 1001 ночи» до любовных *дастанов* урду или устных сказаний минанкабау, народа Западной Суматры[23]. Все эти сказания объединяет общий типический сюжет «романтического приключения», которое и составляет основу романического жанра:

Романический эпос как жанр, серия жанров, связанных между собой, отличается условностями, мотивами, архетипами, которые были созданы, чтобы выразить самую суть и природу приключений. Среди этих мотивов присутствуют, например, такие: таинственный вызов на поединок; любовь с первого взгляда; одинокое путешествие через враждебную страну; сражение с врагом, зачастую являющимся чудовищем. Именно приключение *создает* эти условности, так как именно так оно может быть описано наилучшим образом.

[Stevens 1973: 16].

Существует множество других классификаций тюркского романического эпоса[24]. Все эти разнообразные подразделения жанра имеют немало общего в том, что касается эпической структуры, стиля и исполнения. Главными темами романического эпоса являются любовь и приключения, а не доблесть и героизм как выражения героического

народного духа. Повествование состоит из эпизодов, часто из цепи приключений, довольно свободно связанных между собой. Влюбленным приходится пройти через целый ряд невзгод, препятствий и расставаний, чтобы наконец соединиться вновь; герой участвует во многих сражениях, совершает подвиги, крадет коня и завоевывает любовь невесты, его героические поступки зачастую беспричинны и являются проявлением его безрассудства и неукротимой отваги:

> В романическом эпосе получают особое развитие мотивы и сюжеты приключенческо-рыцарского характера. Так, чтобы найти свою возлюбленную, герой отправляется в опасное путешествие, по пути он совершает подвиги, сражается с чудовищами и дивами, спасает свою красавицу от джиннов и драконов.
>
> [Мирбадалева 1975: 113].

Любовь не всегда имеет счастливую развязку; некоторые романические *дастаны* заканчиваются трагически. Например, в казахском любовном эпосе «Кыз Жибек» (Шелковая Дева) Толеген добивается любви Кыз Жибек, но, когда он возвращается с ней к себе домой, его убивает неудачливый соперник, и Кыз Жибек выдают замуж за младшего брата Толегена[25]. Другими известными историями о трагической любви являются «Тахир и Зухра» (встречается во всех эпических традициях от Турции до Синьцзяна) и казахский эпос «Козы Корпеш и Баян Сулу», также популярный и среди соседних народов[26]. С точки зрения стиля в романическом эпосе преобладают лирические элементы. С одной стороны, на образный ряд, фразеологию и композицию стихотворных пассажей романического жанра большое влияние оказала народная любовная лирика, с другой — на них влияла классическая персидская, арабская и чагатайская любовная поэзия. Множество стихотворных пассажей посвящены теме любви, они представляют собой лирические монологи или диалоги, в которых герои выражают свои чувства: любовь, томление и печаль. При исполнении музыкальное мастерство *бахши*, *акына* или *ашика* играет не менее важную роль, чем его искусство рассказчика.

Наиболее распространенными типами тюркского романического жанра являются любовный эпос в героическом стиле (по-узбекски — *қаҳрамонлик-романик достон*) и сказание о любви (*ишқий достон*)[27]. Героико-романический эпос не следует путать с собственно героическим, так как его стиль является явно романическим, а в основу сюжета положены любовь и приключения, даже если героические качества главных героев всячески подчеркиваются. Наиболее героические и

воинственные *дастаны* из цикла «Кёроглы» принадлежат именно к этому типу. Узбекские специалисты обычно проводят различие между *джангнама* (букв.: книга войны) и героико-романическими эпосами. В *джангнама* восхваляются воинские подвиги, в особенности сражения мусульман с неверными или суннитов (к которым принадлежат большинство тюрков) с шиитами (как правило, персами). В этом отношении *джангнама* поразительно схож с древнефранцузскими «chansons de geste» («песни о деяниях», «героические поэмы»). Сюжеты некоторых *дастанов* имеют много общего с сюжетами народных сказок и особенно выделяют чудесную и фантастическую сторону повествования; для этого вида сказаний подошло бы название «сказочный эпос». В другой группе романических эпосов (распространенных в особенности среди турок, азербайджанцев и туркмен) герой и влюбленный является певцом, он выражает свои чувства и страсть в стихах (или песнях), которые сам сочиняет; «Ашык Гариб» — наиболее известный образец этой разновидности жанра[28].

Богатырская песня и богатырская сказка

Кроме разграничения между героическим и романическим эпосом во всем многообразии подразделений этих жанров необходимо провести различие еще по двум критериям: во-первых, относительно длины и эпического размаха произведения, во-вторых, относительно его формы. В книге «Героический и романический эпос» В.П. Кер обращает внимание читателей на загадочную природу существительного «эпос» в словосочетании «героический эпос»:

> Надо признать, что существует легко уловимая двусмысленность в употреблении термина «эпос» по отношению к поэмам, рассматриваемым здесь, немецким и английским или скандинавским. Их героический стиль не подлежит сомнению, но их принадлежность к жанру эпоса, в каком-нибудь, кроме самого общего смысла слова, не совсем ясна. Они могут быть эпосами по своему характеру, в общем смысле, но сколько из них могут претендовать на это название в его высшем и специальном смысле? Они являются в большинстве своем короткими поэмами, очень многим из них недостает размаха событий и широты трактовки, присущих эпической поэзии.
>
> [Ker 1908: 116].

Продолжая исследования масштаба и развития германской эпической поэзии, начатые В.П. Кером, А. Хойслер систематизировал раз-

личия между длинными и короткими эпосами, или, скорее, между собственно эпосами и богатырскими песнями, подчеркивая, что разница между этими двумя жанрами не только чисто количественная, но она касается также исполнительской манеры и стиля. Песня обычно ограничена одним эпизодом или сфокусирована на одной драматической ситуации, при этом для тщательной разработки сюжета или цветистых оборотов речи практически нет места:

> Где в таком случае лежит основное различие между героической песней и эпосом? Во-первых, вне всяких сомнений, в исполнительской манере. С одной стороны, мы наблюдаем компактный, иносказательный, «прыгающий» стиль, который мы называем «песенная краткость». С другой — неспешный, медлительный, подробный стиль, который называется «эпической широтой». Как бы далеко ни отстояли друг от друга эддическая «Песнь об Атли» и древневерхненемецкая «Песнь о Хильдебранте» или английская баллада «Битва при Оттерборне», каковы бы ни были различия между «Беовульфом», «Королем Ротером» и «Песнью о Нибелунгах», общие характеристики первых трех типичны для жанра песен, в то время как последние, несомненно, принадлежат к эпосу.
>
> [Heusler 1905: 21–22].

Проблема разграничения между длинными и короткими формами эпической поэзии актуальна для многих эпических традиций. Сербскохорватские *юнацкие песни* являются, как правило, богатырскими песнями; югославская устная поэзия поднялась до подлинно эпических масштабов только в мусульманской традиции[29]. Для соседних балканских традиций — эпической поэзии Албании, Греции и Румынии — также свойственны скорее богатырские песни, чем эпические поэмы, для обозначения этого жанра используются многие термины (короткий эпос, баллада, богатырская песня и даже народная песня), и все они подчеркивают существенное отличие этих произведений от полностью развитой эпической поэмы[30].

Богатырская песня широко представлена в тюркской эпической поэзии. Фактически существует различие между богатырской песней как подразделением эпического жанра и тем, что можно было бы назвать «сокращенным эпосом», который возникает, когда сказитель по каким-то причинам не может представить эпическую поэму во всей ее полноте или исполнить полный вариант героического или романического эпоса. От крымских татар, например, были записаны как героические *дастаны*, так и романические поэмы и, среди прочих произведений, варианты «Кёроглу», «Кобланды» и «Ашык Гариб»[31]. Однако эти *дастаны* подверглись столь значительным сокращениям, что боль-

шинство текстов представляют собой не более чем короткие сказки с вплетенными в их канву стихотворными фрагментами. В результате утраты живой традиции и исчезновения профессиональных исполнителей эпоса, эпической поэзии, с тем чтобы хоть как-то выжить, пришлось трансформироваться в новый жанр — прозаметрические сказания, нечто промежуточное между *хикайе* и народной сказкой. Сходные видоизменения наблюдаются и в других традициях. В некоторых из них «эпическая поэзия сокращенного объема» перерождается в поэзию в форме песен и баллад, в то время как в других богатырская песня развивается наряду с героическим и романическим эпосом. Жанр богатырской песни и его варианты, более близкие к балладе, заслуживают более пристального внимания, чем мы можем уделить им в данном обзоре.

Перед тем как оставить проблему жанра, мы должны кратко рассмотреть еще одну форму тюркской эпической поэзии — богатырскую сказку. Наше определение богатырской сказки или героического сказания как поэтической формы кажется терминологическим противоречием. «Поэзия» употребляется здесь, конечно, в широком смысле (как эквивалент немецкого слова *Dichtung* — «литературное произведение»), а не в узком значении стихотворения. Но термины «поэзия» и «проза» также являются относительными, и в случае тюркского эпоса между ними не всегда легко провести границу, что видно из анализа формульно-параллельных пассажей, подобных первым строкам узбекского *дастана* из цикла «Кёроглы», приведенным выше. Это относится и к тюркским богатырским сказкам. В сущности, в устной эпической традиции тюркских народов существуют два типа героических сказок. Один из них близок к русским былинам. В русской традиции эпическая поэзия с течением времени переродилась в рассказы в прозе, ставшие частью русской традиции народных сказок, хотя их содержание и разнообразные стилистические черты выдают былинный источник их происхождения[32]. К этому типу принадлежат татарские, киргизские и казахские народные сказки об Эр Тоштюке.

«Эр Тоштюк» — киргизский эпос, записанный во многих вариантах[33]. Его сюжет связан с народной сказкой о трех царствах [Андреев № 301], типом, который, по утверждению некоторых специалистов, лежит также в основе «Одиссеи» и англо-саксонского «Беовульфа»; эпос и сказка, вполне возможно, восходят к некоторой общей архетипической модели[34]. В то время как татарская, киргизская и казахская народные сказки о трех царствах могут быть названы первичными, народные сказки об Эр Тоштюке, несомненно, являются вторичными,

т.е. производными от эпической поэзии. Это (их вторичность) подтверждается стихотворными пассажами, встречающимися в некоторых киргизских и казахских народных сказках об Эр Тоштюке. Думая, что его конь Чалкуйрук (в казахских вариантах — Шалкуйрык) умер, Эр Тоштюк (в казахском — Эр Тостюк) оплакивает его смерть в отрывке, состоящем в казахском варианте из сорока пяти стихотворных строк:

Жүретұғын жолымда
құлан өтпес [шөл] болды.
Асқар-асқар тау менен
Шексиз дария көл болды.
.....
Жаяуымда қанат болған, Шалқұйрық,
Жалғызымда жолдас болған, Шалқұйрық,
Сасқанымда ақылым болған, Шалқұйрық[35].

На моем пути лежали
Пустыня, которую не пройдет кулан,
Горы непроходимые
И воды безбрежные.
.....
Крылом мне был ты, Шалкуйрык.
Другом мне был ты, Шалкуйрык.
Советчиком мне был ты, Шалкуйрык.

Этот эпизод отсутствует в киргизском варианте эпоса, изданном Радловым, но сходный пассаж, где Эр Тоштюк горюет над своим смертельно раненным конем, встречается в варианте Каралаева[36]:

Ай Чалкуйрук бууданым,
Сен өлгөндө, мен өлдүм,
Адам жүрбөс ач белде,
Кузгун учпас куу чөлдө,
Сен экөөбүз тең өлдүк.

О Чалкуйрук, мой быстроногий конь,
Если ты умрешь, умру и я.
На одинокой горной тропе, где не ступал человек,
В безводной пустыне, через которую не пролетал ворон,
Мы наравне смотрели в глаза смерти.

Как мы увидим в гл. 7, в этом отрывке реализуется тема путешествия героя по пустыне, тема, типичная для тюркского эпоса. Стихотворный размер приведенного отрывка из казахского эпоса также указывает на его эпическую природу; данный пассаж сложен размером,

свойственным эпическим поэмам. Таким образом, представляется почти несомненным, что казахская богатырская сказка (*батырлық эртеги*) об Эр Тостюке является производной формой, это, однако, не означает, что в казахском фольклоре не существует богатырской сказки как первичной формы[37]. Сходные производные формы эпоса встречаются и в других традициях: например, в 1989 г. во время моего пребывания в Кызыл-су я услышал о значительного размера прозаических пересказах эпического цикла «Манас», бытующих среди казахов в Синьцзяне; говорили, что эти прозаические варианты превратились в отдельный цикл сказаний.

Второй тип героических рассказов, на который здесь следует обратить внимание, — богатырская сказка как первичная форма; этот тип очень сложен для обсуждения, так как это неизбежно вызывает сложные и противоречивые вопросы об источнике их происхождения. Многие специалисты полагают, что богатырская сказка составляет наиболее древний слой тюркской (и даже более обобщенно — алтайской и сибирской) эпической «поэзии», из которого на более позднем этапе развился поэтический эпос (verse-epics) киргизов, казахов и других тюркских народов[38]. Я просто перечислю здесь некоторые характеристики тувинской богатырской сказки, не вдаваясь в проблему происхождения этого жанра. Подобно алтайскому *чӧрчӧк*, тувинское слово *тоол* обозначает все типы сказаний, будь то народные сказки, богатырские сказки или героический эпос. В алтайском языке различие между значениями «народная сказка» и «богатырская сказка»/«героический эпос» можно легко установить посредством указания на манеру исполнения; «героическое сказание»/«героический эпос» — это «эпос, который сказывается в манере *кая*»[39]. *Чӧрчӧк* обычно исполняется в стихах и иногда включает тысячи стихотворных строк, так что термин «эпос» по отношению к таким произведениям кажется более оправданным, чем «сказка». Однако много раз отмечалось, что эпитет «героический» можно принять лишь с определенными оговорками, так как в алтайской эпической поэзии явным образом проявляются шаманские черты. В случае с тувинским *тоол* отличие народной сказки от сказки богатырской покоится на сходных критериях. У тувинцев богатырские сказки в основном исполняются нараспев или поются; простая декламация как манера исполнения появилась только в недавнем прошлом:

> Многие сказители и сейчас не утратили древней манеры исполнения эпических произведений. Под мелодию, обусловливаемую тем или иным темпом, низким или высоким звучанием голоса, сказитель исполняет героические сказания речитативным напевом. Слушая такое напевное испол-

нение (*ырлап ыдар* или *алганып ыдар*), можно установить элементы стихотворной структуры и определенный ритмический строй эпического произведения.

[Гребнев 1960: 38][40].

Длина этих стихов колеблется между 7–8 и 10–11 и более слогами; рифма в них появляется только в результате синтаксического параллелизма; регулярных строф также нет, но отдельные строки иногда объединяются в группы разнообразной длины посредством аллитерации[41]. Радлов записал и издал два героических сказания, разделив их на строки различной длины, в основном, однако, содержащие от шести до восьми слогов[42]. Тексты тувинских героических сказок/эпосов, опубликованные в XX столетии, были изданы в прозе. Многие из них подверглись литературной обработке, так что они не всегда дают адекватное представление о своей первоначальной метрической структуре. Но даже в этом виде ритмический строй текста, в особенности вступительных пассажей и типических сцен, хорошо просматривается.

Существуют еще некоторые черты этого типа сказаний, которые приближают тувинские богатырские сказки к героическому эпосу. Помимо манеры исполнения и ритмического рисунка, богатырская сказка тяготеет к тщательной разработке отдельных сцен и даже циклическому развитию сюжета. Герой вместе со своим конем совершает ряд подвигов, среди которых видное место занимают состязания и битвы. Эти сцены, как правило, излагаются в манере, характерной для типических сцен с устойчивым набором мотивов (взаимные оскорбления противников, преувеличенная продолжительность сражения, пот, капающий на землю, и пр.) и в формульном стиле. Размер некоторых героических сказок, таких как «Бокту-Кириш и Бора-Шеелей», приближается к подлинно эпическим[43]. Текст этой сказки также является удачным примером зачатков циклического развития действия: он повествует о приключениях не только отца, но и сына. Э. Таубе привела вариант, в котором действуют целых три поколения героев; она отмечает, что у сказителя, по его собственным словам, сказания хватило бы «на три зимних вечера»[44].

* * *

В заключение следует подчеркнуть, что эпическая поэзия тюркских народов заключает в себе огромное разнообразие жанров и их разновидностей, стилей и форм. Не следует забывать, что «тюркский эпос» — это всего лишь удобная абстракция, которая позволяет нам сравнивать

различные тюркские традиции и находить между ними сходство, но в то же время она не должна заслонять от нас существующих между этими традициями различий. Те традиции, которые являются предметом нашего рассмотрения в данной книге, объединены многими общими чертами. Некоторыми из этих черт они (традиции), несомненно, обязаны общим корням, в то время как другие являются результатом культурных связей между данными народами. Несмотря на то что многие, в том числе и «центральные традиции» обладают поэтическим наследием, которое своей концепцией, формой, исполнительской манерой и масштабом соответствует Аристотелеву понятию эпоса или определению героического эпоса, которое дал Боура, этот тип поэзии не дает адекватного представления о репертуаре сказителя у многих тюркских народов. Полностью это общее и всеобъемлющее понятие устного эпоса передает термин *дастан*. В то время как содержание и форма являются важными критериями для определения того, что можно считать эпосом, различные аспекты исполнения как речевого события — обстановка, певец и слушатели — в равной степени определяют эпос как жанр. Социологические факторы также играют немаловажную роль. Рассматривая тексты эпосов, вероятно, можно отличить героический эпос от других форм эпической поэзии, но существенное качество героического эпоса, героический дух, можно уловить, только когда эпос изучается во взаимосвязи с обществом, в котором он исполняется и почитается[45]. Следует различать многообразные разновидности устной эпической поэзии. По содержанию и структуре героический эпос стоит особняком как от эпоса романического, так и от эпической поэзии, в которой преобладают шаманские черты. Жанр романического эпоса охватывает множество разновидностей, среди которых любовный эпос, куртуазный (рыцарский) стихотворный роман, романический эпос в героическом стиле, «скоморошеский» эпос (эпос, главным героем которого является певец-ашык) и «сказочный эпос». Эти разновидности жанра не являются взаимоисключающими категориями; кроме того, не всегда легко однозначно определить категорию, к которой относится то или иное произведение. Отличительные признаки жанров, которые мы рассмотрели в этой главе, могут служить лишь очень приблизительными критериями для характеристики репертуара сказителя.

Что касается метра и стиля, *дастаны*, в которых стихи чередуются с прозой, встречаются наряду с эпическими поэмами в стихах. Граница между стихами и прозой часто размыта, в особенности в эпических традициях некоторых алтайских народов. Объем эпической поэмы и

широта охвата событий являются решающими критериями в различении малых и больших форм эпической поэзии, сокращенных форм и полностью сформированных эпосов, песен и *дастанов*, отдельных глав и полных эпических циклов, но также и эпосов четко очерченных пропорций и «крупномасштабных аморфных компиляций героического и архаического эпического материала», какими являются некоторые наиболее грандиозные современные варианты цикла «Манас»[46]. Данная классификация базируется в основном на внутренней и внешней форме, но это, однако, не означает, что качество — это количество, которым можно пренебречь. Место, которое эпосы Гомера занимают в западной литературной традиции как образцы эпического жанра, напоминает нам о том, что *эпос* является не только ярлыком, но и термином, содержащим элемент оценки. Приступая к литературной интерпретации тюркской эпической поэзии, мы должны также обратиться к оценке ее качественных особенностей, но это возможно лишь в том случае, если для подобного рассмотрения мы предварительно установим исходную систему оценок. Предшествующее, скорее описательное, чем интерпретационное, обсуждение вопросов жанра было направлено на то, чтобы снабдить нас хотя бы некоторыми элементами такой системы, но, перед тем как приступить к обсуждению вопросов поэтики, нам понадобятся и некоторые другие ее составляющие.

[1] [Frye 1957: 246–247].

[2] [Malinowski 1926: 20–28].

[3] [Malinowski 1926: 27–28].

[4] См. примеры в [Saville-Troike 1989: 30 и сл.]; о различных подходах к исследованию фольклора см. в собрании статей [Ben-Amos 1976] и [Oring 1989]; о значении фактора исполнения см. также [Abrahams 1976].

[5] [Пропп 1964: 149]. О фольклористических теориях жанра см. [Honko 1989].

[6] Всестороннюю трактовку жанров с лингвистической точки зрения см. [Fowler 1982]; краткое перечисление работ на тему «эпос» см. [Merchant 1971]. Краткое обсуждение устного эпоса как жанра см. [Bynum 1976]; об анализе различных факторов, входящих в определение героической/эпической поэзии, см. [Hatto 1989: 147 и сл., 290 и сл.].

[7] [Поэтика, 1449, 1459].

[8] [Hegel 1955: II, 407 и сл., 413 и сл.].

[9] Об «идее эпоса» в классической литературе см. [Hainsworth 1991].

[10] [Боура 2002: 10–11].

[11] В киргизском, казахском и азербайджанском языках это слово имеет форму *дастан*, в узбекском — *достон*, в уйгурском и каракалпакском — *дәстан*, в туркменском — *дессан*, в турецком, а также в языке крымских татар — *дестан*.

[12] См. [Elçin 1967; Boratav 1973: 37 и сл.].

[13] См. [Юдахин 1985: I, 259]. Об эпизоде Айчурок см. ниже в гл. 8.

[14] Об этом эпическом поджанре см. [Смирнова 1968: 102 и сл.].

[15] Это начало варианта «Манаса» в исполнении Мамая; сравните также с [Hu, Dor 1984: 31]. Обращает на себя внимание то, что в этом фрагменте встречаются термины *ыр* («песня») и *джомок*.

[16] Это последние строки «Алпамыша» в варианте Фазыла Юлдаш-оглы.

[17] См. [Mylius 1983: 228 и сл.]. О чередовании стихов и прозы в современных индийских эпосах см. [Smith 1987: 596 и сл.], в мировой литературе см. [Harris, Reichl 1997].

[18] См. также [Thurneysen 1921: 53–57].

[19] Роль рифмованной прозы в узбекских *дастанах* рассматривается в кн. [Саримсоқов 1978: 63–84].

[20] См. [Мирбадалева 1975: 116; Reichl 1985a: 28–30].

[21] [Preminger et al. 1974: 486].

[22] См. [Мелетинский 1983]; ср. также [Мелетинский 1986: 140–167].

[23] См. [Heath 1987–1988 (Сказки 1001 ночи); Дехтярь 1979 (урду); Phillips 1981 (Минанкабау)].

[24] О различных классификациях см. [Жирмунский, Зарифов 1947 (узбекский эпос); Максетов и др. 1977: 9 и сл. (каракалпакский эпос); Смирнова и др. 1968: 236 и сл. (казахский эпос)].

[25] Эпос «Кыз Жибек» широко распространен среди казахов как в Казахстане, так и в Синьцзяне; см. [Смирнова и др. 1968: 278–285]; издание с комментариями и русским переводом см. [Кирабаев, Поцелуевский 2003].

[26] Об эпосе «Тахир и Зухра» см. [Boratav 1964: 33 и сл.; Жирмунский, Зарифов 1947: 294–301; Raquette 1930; Урманчеев 1984: 187–195]. «Козы Корпеш и Баян Сулу» также известен за пределами расселения казахского народа; различные варианты этого эпоса были также записаны от башкирских и уйгурских сказителей: см. [Урманчеев 1984: 170–187]; о вариантах казахских исполнителей см. [Смирнова и др. 1968: 274–278]; издание с комментариями см. [Дүйсенбаев 1959]. Некоторые варианты этого эпоса имеют счастливую развязку. О турецких *хикайе* о несчастной любви см. также [Spies 1929: 25–27]. Кроме башкирских и уйгурских сказителей, на которых автор указывает в своем примечании со ссылкой на монографию Ф. Урманчеева о татарском эпосе, это эпическое сказание в различных формах — от героического до романического эпоса и даже в форме обычной сказки с песенными диалогами персонажей — записывалось неоднократно и далеко за пределами расселения казахов, в частности у различных групп сибирских татар, бачатских телеутов и даже у тубаларов Северного Алтая. — *Примеч. ред.*

[27] См. [Мирзаев, Саримсоқов 1981: 21 и сл.].

[28] О романических эпосах, где главные герои являются ашыками, см. [Başgöz 1952; Eberhard 1955]; о турецких романических эпосах см. также [Boratav 1964: 30 и сл.]; об азербайджанских любовных сказаниях см. [Тәһмасиб 1972: 177 и сл.].

[29] М. Шмаус исследовал процесс перехода произведений из жанра песен в жанр эпоса, самым известным примером которого является «Женитьба Смаилагича Мехо» Авдо Меджедовича. См. [Braun 1961: 257 и сл.; Schmaus 1953; Lord, 1974].

[30] Жанр румынских героических песен обсуждается также и во взаимосвязи с сербскохорватской героической поэзией в [Гацак 1975]; характеристику албанской короткой эпической поэмы см. в [Lambertz 1958: 95 и сл.]; о современной греческой эпической поэзии см. [Beaton 1980].

[31] См. [Радлов 1896; Бекиров 1980].

[32] См. [Астахова 1962].

[33] Киргизский вариант, записанный Радловым, см. [Радлов 1885: 526–589 (текст), 530–593 (перевод)]; Каралаевский вариант см. в [Каралаев 1956]. Обе версии были переведены и переработаны в одну составную версию Бораватом; см. [Boratav 1965].

[34] О взаимосвязи между сказкой, «Эр Тоштюком» и «Беовульфом» см. [Reichl 1987]; рассмотрение различий между эпосом и сказкой в устной тюркской литературе см. [Кидайш-Покровская 1975].

[35] [Асылхан 1983: 45]; вместо *шөл* у Асылхана значится *жол*, ср. также [Каскабасов 1972: 210]; сходный фрагмент в киргизском варианте народной сказки «Эр Тоштюк» см. [Кебекова, Токомбаева 1975: 13–14].

[36] [Каралаев 1956: 256]; ср. [Boratav 1965: 204]. О взаимосвязи между киргизскими и казахскими вариантами «Эр Тоштюка» см. [Кебекова 1985: 116 и сл.].

[37] Каскабасов выделяет два типа казахской *батырлык эртеги*: архаический тип и тип, произошедший от героического эпоса в XVIII и XIX столетиях [Қасқабасов 1984: 204–219]; «Эр Тоштюк», несомненно, представляет последний тип. См. [Қоңыратбаев 1987: 121–128]; в данной работе утверждается, что «Эр Тоштюк» принадлежит к группе казахских «сказочных эпосов» (*эртегелик эпосы*).

[38] Этот тезис принадлежит Е.М. Мелетинскому, в семидесятых годах прошлого столетия он вызвал жаркие дебаты в серии публикаций журнала «Советская этнография»; см. [Мелетинский 1963: 247 и сл.].

[39] На алтайском — *кайлап айдар чөрчөк*; см. [Суразаков, Пухов, Баскаков 1973: 22]; ср. также с [Hatto 1989б: 293]; см. также выше, с. 116. О *чөрчөк* как богатырской сказке см. [Chadwick 1932–1940: III, 101 и сл.]. Отметим, что стихи в алтайских сказках вообще поются; см. [Садалова 2002: 42–69].

[40] Э. Таубе, однако, отмечает, что этот стиль исполнения типичен как для богатырских сказок, так и для народных сказок тувинцев Западной Монголии; см. [Таубе 1994: 37 и сл.].

[41] [Гребнев 1960: 38 и сл.].

[42] См. [Радлов 1866: 399–400 (тексты), 424 и сл. (перевод)]. В своей книге «Из Сибири» он называет их *сказками*; см. [Radloff 1893: II, 179].

[43] См. [Гребнев 1969].

[44] [Таубе 1994: 314].

[45] Ср. с [Hatto 1989б: 147 и сл., 223 и сл.].

[46] [Hatto 1994: 123]. Для обозначения этого типа эпической поэзии А.Т. Хатто предлагает термин «эпопея».

Глава 6
СЮЖЕТНЫЕ МОДЕЛИ

Неизведанные моря нарратологии
притягательны, но опасны.
Гордон Холл Джероулд[1].

Рассказывая о наиболее ранних памятниках эпической поэзии на тюркском языке, дошедших до наших дней, я привел во второй главе краткий обзор некоторых из этих текстов. Сюжетные модели, с которыми мы при этом столкнулись, отнюдь не ограничены только этими древними текстами, они типичны и для значительной части тюркских устных эпосов XIX и XX вв. Предварительным условием понимания структуры эпических поэм является базовое знание их содержания. В этой главе я приведу примеры наиболее распространенных сюжетных моделей тюркской эпической поэзии. При их рассмотрении я ограничусь казахским эпосом «Камбар-батыр», некоторыми главами цикла «Кёроглы» и эпосом «Алпамыш», в особенности его узбекским вариантом, записанным от Фазыла Юлдаш-оглы. Я выбрал эти эпосы, так как они представляют целый ряд традиций (казахскую, узбекскую, каракалпакскую, азербайджанскую, туркменскую и турецкую), форм (эпос в стихах и *дастаны*, являющие собой чередование прозы и стихов), разновидностей жанра (героический и романический эпос) и сюжетных моделей. Это, однако, не означает, что данный выбор дает нам полное представление о тюркском эпосе. Многочисленность тюркских эпических традиций, сам объем эпического материала и, несмотря на основополагающее сходство, неоднородность этих эпических традиций не позволяют осуществить здесь более чем схематическое выборочное исследование тюркского «океана сказок».

«Камбар» и представление героя

Мой первый пример взят из казахского эпоса. «Камбар-батыр» (Герой Камбар) — одна из наиболее известных казахских эпических поэм. Она передана в разнообразных вариантах и редакциях; все эти варианты тесно связаны между собой, и их сюжеты почти не отличаются друг от друга. Следующее краткое изложение сюжета основано

на варианте, записанном от А.А. Диваева в 1920 г. Этот текст вполне может считаться типичным и полным вариантом «Камбар-батыра»[2].

У Азимбая, ногайского богача, было шестеро сыновей и дочь. Когда его дочь, красавица Назым, достигает совершеннолетия, отец позволяет ей выбрать себе мужа из претендентов на ее руку, которые съехались со всех сторон в аул Азимбая. Но никто из женихов, гарцующих перед ней на своих конях, не нравится Назым. Одного юношу по имени Камбар не пригласили на общее собрание. Он происходит из обедневшего рода Тобыр девяноста юрт, и именно в него влюбляется Назым, впервые услышав о нем. Девушка встречает Камбара, когда тот возвращается с охоты, и приглашает его отдохнуть в ее юрте. Однако Камбар надменно отвергает ее гостеприимство, так как понимает, что он не пара дочери богатого бая. Старший брат Назым Кабыршак видит, как юноша разговаривает с сестрой, и зовет остальных братьев, чтобы проучить бедняка. Алшыораз, самый младший из шести братьев, увещевает братьев не придавать слишком большое значение богатству и предостерегает их от опрометчивого поступка, продиктованного гневом. Камбара отпускают с миром.

Хан калмыков, великан Караман, тоже прослышал о красоте Назым и хочет взять ее в жены. Он посылает к Азимбаю двадцать послов во главе с Келмембетом просить руки девушки. Когда те прибывают в аул Азимбая, Алшыораз калечит Келмембета — он отрезает ему уши и нос, — а его спутники предаются позорной смерти. Разъяренный Караман подходит к аулу Азымбая с пятитысячной армией. Келмембета вновь посылают к Азымбаю, который на этот раз соглашается отдать дочь за хана калмыков, но в то же время все еще надеется, что найдется способ этого избежать. По совету Алшыораза Азимбай посылает девять гонцов во главе с Жадигером с подарками к Камбару, чтобы просить его прийти к ним на помощь. Камбар благосклонно принимает посольство Жадигера и обещает помочь.

Караману любопытно было увидеть Камбара, о чьей доблести он много слышал, и он посылает Келмембета призвать Камбара к себе, как своего вассала. Камбар приезжает к Караману и вызывает его на бой. В яростной схватке он убивает Карамана и с помощью ногайцев побеждает калмыков. В финале Камбар женится на Назым, и праздник, устроенный Азимбаем по этому случаю, длится сорок дней.

Сюжет данной эпической поэмы довольно прямолинеен: девушка и юноша влюбляются друг в друга, но существуют препятствия, мешающие им пожениться, в данном случае — бедность юноши. Появляется новый жених, который не нравится ни девушке, ни ее родным, кроме того, он опасен для ее родни, так как является ханом неверных калмыков, традиционных врагов и притеснителей среднеазиатских тюрков. Молодой герой спешит на свадебный пир своей возлюбленной, появляется там как раз вовремя, своими подвигами доказывает, что он дос-

тоин ее, и женится на девушке. Краткое описание сюжета поэмы может навести нас на мысль о том, что это история о любви, и следовательно, она должна быть классифицирована как романический эпос, однако данный эпос, как правило, рассматривается в контексте казахской героической поэзии. Для этого есть серьезные причины, и более внимательный взгляд на сюжетные модели и ведущие мотивы, из которых состоит эпос, послужат тому доказательством.

В начале поэмы Азымбай позволяет дочери выбрать себе мужа. Он помещает Назым в башню, откуда ей видны все собравшиеся претенденты. Они вереницей проходят перед ней, что описано не без юмора. Среди претендентов есть и старики, которые пришли туда в надежде поменять своих старых жен на молодую красавицу:

Бір төбенің үстінен
Қыз Назым шықты басына
Салдырьш биік мұнара.
Назымды малсыз алмаққа
Шалдар да жаман желіккен,
Картайған адам көп екен
Кемпірдең көңіл зеріккен.
Жарасты деп киеді
Елтірі қара бөріктен.
Қатындары үйінде
Қайғыланып жылайды,
«Сұлуды алса байымыз
Айрылдық,— деп,— серіктен».
Уміткер болып барша тұр
«Сабағынан узіп ап
Жесем, — деп, — піскен өріктен».
[Ауэзов, Смирнова 1959: 38].

На вершине одного холма
Назым поднялась на верх
Выстроенной высокой башни.
Взять Назым без калыма
Даже старики распалились,
Оказалось много старцев,
Душою охладевших к старухам.
Подумав, что [Назым] им подходит,
Шапки из черной мерлушки понадели.
[А] дома их жены
Плакали, горевали:
«Красавицу муж мой возьмет —
Спутника [жизни] лишуся».

100 Все стояли, надеясь:
«Как бы сорвать с ветки
И спелый урюк отведать».
[Ауэзов, Смирнова 1959: 159].

Мотив принцессы, выбирающей себе мужа из претендентов, собравшихся перед ней, широко распространен в народной литературе и часто сопровождается мотивом, в котором принцесса бросает какой-нибудь предмет, например яблоко, своему избраннику. Как правило, это юноша ничем не примечательной наружности. Этот мотив встречается во многих вариантах следующих типов народных сказок: AaTh 314 *Юноша, превращенный в коня* (вариант сказки о чудесном бегстве, Андреев 314) и 502 *Медный лоб*[3]. Он также присутствует и в других типах народных сказок, например в узбекской сказке «Зар Кокилли Йигит» (Юноша с золотыми локонами) или в уйгурской сказке «Падиша Болган Падичи» (Пастух-падишах)[4]. В «Камбаре» данный мотив не является частью последовательности событий, характерной для подобных сказок; избранному жениху не приходится ни скрываться под личиной грязного нищего, ни выполнять специальное задание, он даже не присутствует при выборе жениха и не проявляет никакого желания свататься к Назым. Так же как и в сказке, богатство невесты противопоставляется бедности героя; в сказке главный герой тоже совершает подвиги, но мотивация и исполнение этих подвигов в сказке отличаются от эпических.

Камбар и Назым предназначены друг для друга судьбой. Это ясно из их первой встречи, когда не только Назым не скрывает своей любви к герою, но и Камбара влечет к девушке; в действительности именно это чувство и служит причиной того, что он избегает ее: он не хочет оказаться в позорном положении бедняка, которому недоступна богатая невеста. Как только выясняется, что эти двое любят друг друга, главная сюжетная линия сказания установлена: Камбару предстоит преодолеть препятствия, разделяющие его и его возлюбленную, и в финале влюбленные соединятся. Разумеется, счастливый конец отнюдь не обязателен; многие тюркские, в том числе и казахские, романические эпосы воспевают несчастную любовь и заканчиваются трагически (см. гл. 5, с. 124). Для того чтобы завоевать невесту, Камбару приходится доказать свою доблесть и показать, что его бедность ни в коем случае не умаляет его достоинств как подходящего мужа. Он демонстрирует это, выполняя не задания, придуманные невестой, но в настоящей схватке побеждая своего противника, хана калмыков. Сражение

Камбара и Карамана можно было бы интерпретировать как состязание претендентов на руку невесты, в особенности учитывая мощь Карамана (в поэме его называют *див* — «великан-людоед»)[5], однако тот факт, что соперником Камбара является именно хан калмыков, ставит данную эпическую поэму в один ряд с другими тюркскими героическими эпосами Средней Азии, в которых исконными врагами тюркских племен главным образом являются калмыки. Кроме того, состязание между Караманом и Камбаром происходит не как состязание женихов. Камбар производит впечатление скорее освободителя своего народа от калмыцкого гнета: он убивает Карамана и как жениха, силой навязанного Назым, и как воплощение зла.

Сражение Камбара с калмыками и их ханом представлено в поэме в виде мотива своевременного возвращения домой жениха или мужа в момент, когда его невеста или жена должна вторично выйти замуж. Этот мотив повторяется в мировой литературе во многих вариациях, часто в сочетании с мотивом возвращения мужа под обличьем нищего, пилигрима или менестреля. Наиболее известным примером этому, несомненно, является возвращение Одиссея в Итаку в «Одиссее»; другие подобные примеры представлены романическим эпосом «Король Хорн», «Былиной о Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче» и различными вариантами эпоса «Алпамыш» (см. ниже). Прибытие Камбара в последний момент перед свадьбой Назым тем не менее отличается ото всех этих сказаний по ряду признаков. Камбару не приходится ни переодеваться, ни доказывать свое право на руку девушки, как героям народных сказок, таким как Победитель Дракона или Сын Медведя, обманутым своими спутниками, которые успевают предъявить доказательства своих прав на руку невесты в последнюю минуту, перед тем как обещанную им девушку выдают замуж за обманщика[6]. Несмотря на то что Камбар избавляет девушку от ненавистного ей замужества и сам женится на ней, он сражается с калмыками не как претендент на руку Назым, но как герой, который способен в одиночку спасти свой народ от уничтожения. Это проявляется уже в том, как образ Камбара вводится в эпос: о нем говорят как об охотнике, чьей главной заботой является благополучие его племени. Камбар, возможно, представляет собой в какой-то степени культурного героя, когда подчеркивается его роль кормильца кланов Аргын и Тобыр.

Алпыс үйлі арығының,
Тоқсан үйлі тобырдың
Ашыққанын тойғызды.
Батыр туған Қамбардың

Тимеді жоққа зияны.
Шекесінде Қамбардың
Бар екен алтын тулымы,
Сұрап алған құдайдан
Әлімбай ханның құлыны,
Ешкімге аза бермеді,
Кыздан да знят кылығы.
Ау қылып шығып жөнеді.
Үйінде болмай тынымы
Далада жатқан жайылып
Бұғы, киік құрыды.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 41–42].

У шестидесятидомных аргынцев,
У девяностодомных тобырцев
[Всех] голодных насытил
Камбар, батыром рожденный,
Не [чинил] он вреда неимущим.
На макушке Камбара
Была коса золотая.
Вымоленный у бога
Жеребенок Алимбай-хана
Никому не чинил [обиды],
Нежнее девушки был он,
На охоту езживал он,
Не находил [себе] дома покоя.
Пасшиеся в степи [стада]
Пропали былых кииков.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 163].

Превосходство Камбара как доблестного воина подчеркивают и те посольства, которые к нему направляют ногайцы с мольбой о помощи и калмыки с приказанием присутствовать на пиру.

Таким образом, наше подробное рассмотрение сюжета этого эпоса выявило разительное сходство между элементами центрального сюжета эпической поэмы и соответствующими мотивами народных сказок. Но при сравнении «Камбара» со сказками становится очевидным, что основа структуры эпоса не может быть отнесена к определенному типу сказок. Это же подтверждается и тогда, когда в изучении народных сказок мы перемещаемся от атомизма финской школы к их функциональному анализу, предложенному В.Я. Проппом. Более высокий уровень абстракции, характерный для морфологии сказок Проппа, позволяет нам увидеть сюжетную модель эпоса в основном как борьбу с агрессором и антагонистом. Насильственное обручение Назым с Ка-

раманом, несомненно, соответствует пропповской функции «А[16] *Угроза насильственного супружества*», посольство ногайцев к Камбару с просьбой о помощи подходит под «В[1] *Клич о помощи*», решение Камбара отправиться на помощь ногайцам соответствует функциям «С *Согласие на противодействие*» и «↑ *Герой покидает дом*», а развязка истории может быть описана функциями «Б *Герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу*» (более точно «Б[1]»), «П *Антагонист побеждается*» (более точно «П[1]») и «С* *Герой вступает в брак*»[7]. Хотя сюжетная модель «Камбара» может быть (по крайней мере, частично) записана как функциональная формула, эта формула оказывается настолько фрагментарной, что возникает сомнение в уместности применения морфологии сказок в данном случае. Наиболее заметны здесь отсутствие дарителя и разнообразных функций, связанных с этим важным действующим лицом. Таким образом, в сюжете нет поиска, и в некотором смысле можно утверждать, что и самой задачи в том виде, в каком она представлена в сказке. И хотя Назым в результате отдают замуж за того, кто спас ее от Карамана, это не то испытание, которое обычно выпадает на долю женихов принцессы в сказке.

Этим я отнюдь не хочу сказать, что анализ мотивов, типология народных сказок и их морфология не могут быть применены при исследовании сюжетных моделей тюркского эпоса. Многие *дастаны* так тесно связаны с определенными типами сказок, что их структура может, вне всяких сомнений, быть описана с помощью последовательности мотивов в духе А. Аарне и С. Томпсона или функциональной формулой в стиле Проппа. Кроме того, сюжеты некоторых турецких любовных *хикайе* так точно совпадают с общей моделью мотивов и сюжетных элементов, что могут быть описаны как вариации и воплощение абстрактных структурных моделей[8]. Здесь впору вспомнить о том, что Пропп, например, рассматривает русские волшебные сказки как реализацию одного и того же сюжетного архетипа. Но в случае «Камбара» мотивы народных сказок вкраплены в сказание, в котором подчеркивается ценность героя для общества. Он — претендент на руку невесты и защитник ногайцев, и он живет одновременно и в бесконечности сказочного мира, где он сражается с Караманом — *дивом*, и в исторически определенном мире, где он борется против Карамана — калмыка. Историческая система отсчета обозначена — Ногайская Орда последовала за Золотой Ордой в XV в., — и это привязывает сказание ко «времени ногайцев»[9]. Мотивы народных сказок присутствуют в нем, но они получают новую интерпретацию в сказании, сфокусированном на герое, его подвигах и доблести, доказывающих его

право на руку Назым даже в глазах тех, кто презирал его в начале повествования.

«Кёроглы» и героическое сватовство

«Камбар» можно также рассматривать как сказание, в котором тема сватовства играет важную роль. Эта тема широко представлена в эпической поэзии. Возможно, наиболее известной историей о сватовстве в средневековой литературе является история о том, как руки Брунгильды добивался Гюнтер, а досталась она Зигфриду, изложенная в седьмой главе средневерхненемецкой «Песни о Нибелунгах». Она представляет важный тип сказаний о сватовстве, в котором герой проходит через целый ряд испытаний и состязаний — иногда ему даже приходится сразиться с самой девой-воительницей и победить ее, чтобы добиться ее руки. Во втором типе сказаний, которые германисты называют «Brautwerbungsepen» (эпосы о сватовстве), герою приходится преодолеть ряд препятствий, как правило военного характера, перед тем как он сможет жениться на своей избраннице. Наиболее известными примерами этого типа эпосов в средневерхненемецкой литературе являются «Кудрун», а также так называемый шпильманский (скоромошеский) эпос (главный герой которого — певец)[10]. Данные типы встречаются также и в тюркской эпической поэзии. В «Сказании о Хане Туралы» в «Книге моего деда Коркута»[11] герою приходится сразиться с быком, верблюдом и львом и победить их, чтобы жениться на Сельджен Хатун, дочери христианского короля Требизонда. По дороге домой Хан Туралы засыпает, но его жена на страже и готова защитить его и себя от нападения. Тем временем ее отец, сожалея о том, что отдал дочь в жены мусульманину, преследует супругов со своей армией. Сельджен будит мужа и вместе с ним успешно противостоит нападающим, она даже спасает жизнь Хану Туралы. Этот ее поступок вызывает в душе Хана Туралы опасения, что в сравнении со своей храброй женой он может показаться трусом. Он решает сразиться с Сельджен, но, видя ее мужество и любовь, мирится с ней. Сказание объединяет в себе мотив состязания женихов с мотивом воинственной невесты, это сочетание также встречается в «Сказании о Бамсы Бейреке» в «Книге моего деда Коркута»[12].

Эпические сказания, посвященные теме сватовства, настолько распространены в тюркской эпической поэзии, что их надлежащее рассмотрение может стать предметом отдельной книги. Мне придется ограничиться здесь несколькими примерами[13].

Тема сватовства часто встречается в эпическом цикле «Кёроглы». *Дастаны* и *хикайе* о Кёроглы популярны у многих тюркских народов — от балканских тюрков до казахов, уйгуров и тобольских татар в Средней Азии и Сибири, так же как и среди нетюркских народов. Так как данный эпический цикл будет предметом нашего рассмотрения далее (см. гл. 10), здесь я только прокомментирую имя главного героя. «Кёроглу» является азербайджанским и турецким вариантом его имени и означает «сын слепого». Это имя встречается в тех традициях, где отец главного героя был конюхом, ослепленным жестоким господином. На туркменском языке это имя произносится «Гёроглы» (что соответствует узбекскому «Горогли» или уйгурскому «Гёрогли») и означает «сын могилы». Это имя герой носит в тех традициях, где он рождается в могиле. В кратких изложениях сюжетов поэм я буду использовать тот вариант имени, который встречается в тексте конкретной поэмы.

Тема сватовства обнаруживается в многообразных вариациях почти во всех версиях и вариантах цикла «Кёроглы» (за исключением фрагментарных). С одной из трактовок этой темы мы сталкиваемся в *меджлисе* (собрании) IV и V азербайджанской версии «Кёроглу» в переводе Ходзко, в сказании о том, как Кёроглу добился руки принцессы Нигары[14]. Вот краткое содержание этой истории:

> У султана Мурада есть дочь, принцесса Нигара. Каждую пятницу, когда она отправляется в мечеть, жителям Стамбула приказано оставаться в своих домах, но все лавки должны быть открыты. Белли-Ахмед приезжает в Стамбул, ему любопытно поглядеть на принцессу, и он прячется за загородкой в лавке зеленщика. Когда принцесса обнаруживает его там и начинает расспрашивать, он выдает себя за одного из людей Кёроглу. Нигара приказывает Белли-Ахмеду передать Кёроглу письмо, в котором она признается ему в любви и требует, чтобы он приехал и увез ее. Когда Белли-Ахмед добирается до крепости Кёроглу, он передает ему письмо, а также миниатюру с изображением принцессы. Кёроглу приказывает седлать своего коня Кырата и отправляется в Стамбул.
>
> В Стамбуле Кёроглу останавливается на постой в доме одной старой женщины, покупает *саз*, белые одежды, похожие на облачение муллы, и печать с именем султана. Он просит *факки* (*факих* — ученый человек) написать для него письмо, в котором он назван посланником султана Мурада, в то время совершающего паломничество в Мекку и отсутствующего в Стамбуле. Кёроглу удается добиться приема в покоях принцессы, где он предстает ашыком и поет о своей любви к принцессе. Сначала служанки принцессы плохо обращаются с ним, но принцесса смягчается, узнав в *ашыке* Кёроглу, и соглашается бежать с ним следующим утром. На другой

день, когда Нигара вместе со свитой придворных дам покидает город, Кёроглу похищает ее из ее окружения, сажает на Кырата позади себя и увозит ее.

Брату Нигары, Буржи Султану, сообщают о случившемся, он собирает армию и преследует беглецов. Тем временем Кёроглу решает отдохнуть; он говорит Нигаре, что проспит три или семь дней кряду. Когда Нигара замечает, что конь Кёроглу чем-то обеспокоен, она будит Кёроглу и убеждает его продолжать путь. Кёроглу же ожидает прибытия Буржи Султана, вступает с ним в бой и побеждает его, но ради Нигары оставляет его в живых.

По дороге в Чамлыбель, крепость Кёроглу, он и Нигара встречаются еще с двумя препятствиями. Сначала дорогу им преграждает лагерь европейского дворянина, который приехал в Турцию просить руки Нигары. Кёроглу побеждает в поединке его и его свиту, но отпускает юношу с миром по просьбе Нигары. Затем они встречают караван с богатым купцом во главе, который, увидев Нигару, желает жениться на ней. Когда купцы узнают, кто такой спутник Нигары, они умоляют хозяина каравана загладить свой проступок щедрым подарком. Нигара просит простить провинившегося купца, и Кёроглу соглашается принять 1500 туманов (персидских золотых монет) как компенсацию за оскорбление. Влюбленные наконец добираются до крепости Кёроглу, где их приветствуют его доблестные товарищи.

Как мы видим, здесь описан такой тип сватовства, когда невеста соглашается бежать со своим возлюбленным и даже сама инициирует свое похищение[15]. Препятствия союзу влюбленных преодолеваются сначала с помощью хитрости и только затем, во время бегства, героизмом. Подвиги Кёроглу в Стамбуле выглядят несколько неуклюже и даже карикатурно. Он поедает огромное количество плова, к ужасу старой женщины, надеявшейся полакомиться остатками; он отрубает голову вероломному *факки* и обрушивает стену, чтобы скрыть труп; он забавляется, пугая мастера, который продал ему *саз*, но не сразу узнал своего покупателя; он смиренно сносит все побои от придворных дам Нигары, находя все новые и новые силы петь о своей любви. По дороге в Чамлыбель Кёроглу, подобно Хану Туралы, засыпает богатырским сном[16]; но его сон не влечет за собой никаких воинственных действий со стороны невесты, как в сказании о Хане Туралы. Кёроглу легко побеждает преследователей и соперника и одним своим видом вселяет ужас в купцов.

Этот раздел эпоса существует в нескольких вариантах. Азербайджанский текст, изданный в 1941 г. («Путешествие Кёроглу в Стамбул»), отличается более простой структурой: Кёроглу прослышал о

красоте Нигар-ханым, дочери стамбульского *ходкара*[17], и решает взять ее в жены. В Стамбуле, где он останавливается на постой у мельника, он убеждает садовника, который ухаживает за садом во дворце Нигар, впустить его туда. Нигар влюбляется в Кёроглу и убегает с ним. Когда сорок служанок Нигар рассказывают *ходкару*, что случилось, тот бросается в погоню за беглецами с целым войском. Кёроглу вступает в бой и побеждает *ходкара* и его армию с помощью своих товарищей, которые пришли к нему на помощь[18].

Среди турецких вариантов эпического цикла «Кёроглы» наиболее полным является текст, записанный от Бехчета Махира[19]. Однако его сказание о Кёроглу и Хан Нигар относится к другой части цикла. Хан Нигар в этом варианте является кавказской красавицей из Дагестана, которая отказывает всем женихам с тех пор, как ее возлюбленный умер в Алеппо. Когда дервиш показывает Кёроглу ее портрет, тот влюбляется в нее с первого взгляда и решает на ней жениться. Кёроглу утверждает, что у него есть письмо от ее возлюбленного, доказывающее, что он все еще жив, и таким образом ему удается увидеться с красавицей. Во время их встречи наедине Хан Нигар влюбляется в Кёроглу и не уклоняется от его объятий. Трое ее братьев согласны на их брак, но ставят условием, чтобы Кёроглу вернулся и женился на их сестре тогда, когда многие его товарищи также привезут жен в Чамлыбель. Кёроглу прощается с Хан Нигар, оставляет ей свой меч и просит, чтобы, если у нее родится сын, она назвала его Хасан-бей. Он также наказывает ей, если ее кобыла принесет жеребенка от Кирата, назвать его Камар-тай. Хан Нигар действительно родила сына (а ее кобыла — жеребенка), который в свое время отправляется на поиски отца[20]. Этот раздел встречается и в азербайджанском варианте цикла, где он обычно называется «Путешествие Кёроглу в Дербент»[21]. Это всего лишь одно из многочисленных сказаний на тему героического сватовства в азербайджанском варианте «Кёроглу», представленную, например, также разделами под названием «Путешествие Кёроглу в Эрзурум» и «Прибытие Махбуб-ханым в Чэнлибель (Чамлыбель)»[22].

Еще один вариант сватовства Кёроглу к принцессе Нигар мы находим в сказании, записанном Радловым среди тобольских татар, которые живут к востоку от Уральских гор на реке Тобол. Это сказание, озаглавленное «Сын Кюра»[23], повествует о том, как Кёроглу (Кюрулы), прослышав от одного старика о красоте Никар Ханым, решает взять ее в жены. Когда Кюрулы приезжает в Стамбул, он засыпает и попадает в темницу Бул Бэк Хана. Никар Ханым приходит в тюрьму, застает Кюрулы играющим на цитре и освобождает его; но Кюрулы

возвращается в Стамбул, находит своего коня и побеждает Бул Бэк Хана с помощью своих товарищей, которые тем временем также добрались до Стамбула[24].

Хотя эти два сказания — «Путешествие Кёроглу в Стамбул» и «Путешествие Кёроглу в Дербент» — не включены в восточные (туркменскую, узбекскую, каракалпакскую, казахскую и уйгурскую) версии цикла «Кёроглы», многие разделы восточных версий данного эпического цикла также посвящены теме сватовства. В туркменской и узбекской версиях Гёроглы женится (среди прочих) на Ага Юнус Пери. Как можно понять из самого имени, Ага Юнус Пери — фея (*пери*), она живет в волшебной стране Баги-Эрам, откуда ее похищает Гёроглы[25]. Я проиллюстрирую разнообразные походы на поиски невесты из восточной версии эпического цикла только одним разделом — историей о сватовстве Гёроглы к деве-воительнице. Это сказание встречается в туркменской, узбекской и каракалпакской версиях, где соответствующий раздел озаглавлен «Харман Дали» (на туркменском), «Хирман-Дали», «Харман-Дала» (на узбекском) или «Кырмандали» (на каракалпакском языке). Слово «дали» (турецкое *дели*) обозначает как «храбрый, доблестный», так и «сумасшедший, безумный» и предполагает отчаянную, если не безрассудную храбрость. В качестве эпитета это слово есть уже в «Книге моего деда Коркута»; из турецкого языка оно было заимствовано в сербскохорватский, где оно встречается в богатырских песнях (в форме *делия*) и означает отважного воина[26].

Сказание о Харман Дали предположительно возникло в Хорезме. Оно встречается только в репертуаре узбекских исполнителей эпоса, принадлежащих к «хорезмской школе» (см. гл. 4); кроме того, некоторые туркменские варианты были записаны от певцов, проживающих в области Ташауз, т.е. в районе на северо-востоке Туркменистана, граничащем с Хорезмской областью Узбекистана и Каракалпакией; и, наконец, каракалпакские варианты эпоса были записаны от *баксы*, чей язык и репертуар тесно связаны с Туркменией. От каракалпакских *баксы* были записаны четыре варианта эпоса[27]. Я кратко опишу здесь содержание варианта Мадирейима Матжанова:

> В Руме (Стамбуле) жил богатый человек, Арысланбай, которому только в старости бог послал ребенка, девочку, которая вырастает и становится прекрасной девушкой. Когда его дочь Кырмандали достигает совершеннолетия, она обещает стать женой того, кто превзойдет ее в пении и игре на *сазе*, а также сможет одержать над ней верх в рукопашной схватке. Тот же, кто проиграет это состязание, лишится жизни. К ней сватаются многие

женихи, но никто не может превзойти ее. Когда по ее приказу один за другим были обезглавлены 360 женихов, одна старая женщина обещает привести к ней достойного кандидата — Гёроглы из Шамбильбеля. Старуха расхваливает красоту Кырмандали перед Гёроглы, но его жена Агаюнис, которая благодаря магическим силам предвидит его поражение, предупреждает мужа об опасности этого сватовства и советует ему обратиться за помощью к *пиру*[28] Ашык Айдыну из Бостана. Но Гёроглы следует за старой женщиной и приходит в Рум, где у пруда встречает Кырмандали в сопровождении служанок. Он обращается к ним в стихах и просит воды, но последнее слово в этом поэтическом диалоге остается за Кырмандали. Когда Гёроглы пытается схватить ее, она борется с ним и побеждает. Но Кырмандали сохраняет побежденному жизнь, после того как тот пообещал привести к ней двух своих учеников, Мийримжана и Камбаржана, для участия в певческом состязании с красавицей.

По возвращении домой Гёроглы хвастается своей доблестью, но его жена ставит его на место, так как с помощью волшебства она узнала правду о его позорном поражении. Когда Гёроглы приводит к Кырмандали своих учеников, они тоже терпят неудачу в состязании, но служанки Кырмандали, которым стало жаль юношей, спасают им жизнь. Гёроглы наконец решает пойти в ученики к Ашику Айдыну, но его изгоняют из дома *пира*, после того как в приступе ярости он убивает суфиев, своих соучеников, один из которых осмелился критиковать и ударить его за его глупое поведение (Гёроглы умудрился затопить мечеть, когда ему нужно было только полить водой землю вокруг ее стен).

Ашик Айдын видит Кырмандали во сне и решает отправиться к ней вместе со своим новым учеником Карамжаном для того, чтобы состязаться с ней в пении. *Пир* побеждает девушку в этом состязании, но ему 115 лет, и он просит ее выйти замуж за своего молодого ученика вместо себя. После того как удалось уговорить отца Кырмандали, молодые люди наконец женятся в Бостане, где отец Карамжана, мастер Бадам, устраивает пышный пир.

Когда Гёроглы узнает о том, что произошло, он совершает путешествие в Бостан и проникает в дом мастера Бадама под тем предлогом, что его *дутар* нуждается в ремонте. Гёроглы даже удается переговорить с глазу на глаз с Кырмандали и похитить одну из дочерей Бадама, чтобы выдать ее замуж за одного из своих спутников, Сапара. *Дастан* заканчивается пиршеством, которое устраивает Гёроглы в честь свадьбы Сапара.

Второй опубликованный каракалпакский вариант эпоса довольно точно соответствует данному тексту, то же можно сказать о туркменских и узбекских версиях[29].

В то время как история о сватовстве Кёроглу к принцессе Нигаре (Нигар) соответствует модели традиционного эпоса о героическом

сватовстве, история о попытке Гёроглы завоевать Кырмандали выявляет слабость главного героя. Первое сказание развивается по предсказуемой схеме от момента, когда, увидев миниатюру с портретом принцессы, герой влюбляется в нее[30], до удачного побега и уничтожения всех препятствий к их свадьбе. Сюжет ясен и прямолинеен; в сказании нет никаких побочных сюжетных линий; разработка деталей сводится к введению в повествование комических сцен и тройных эффектов, таких как тройная победа Кёроглу сначала над Буржи Ханом, затем над европейским соперником и, наконец, над купцами на пути обратно в Чамлыбель. Второе повествование начинается тоже традиционно — мотивом жестокой принцессы, которая убивает женихов, если они не смогли выполнить поставленной перед ними задачи[31]. Но вместо того чтобы победить жестокую красавицу и жениться на ней (в сказках герою иногда требуется для этого помощь спутников, наделенных необычными способностями), герой в конечном счете терпит неудачу. Гёроглы пренебрегает помощью *пира* и вследствие этого ему приходится смириться с тем, что его помощник сам выигрывает приз и распоряжается им по своему усмотрению совсем не в пользу Гёроглы. Продолжение истории позволяет герою отстоять свою честь, и сюжет сказания возвращается к Гёроглы и его спутникам, правда, несколько натянутым способом.

В сравнении со сказанием о принцессе Нигаре сюжет *дастана* «Кырмандали» гораздо более запутанный. От нескольких попыток Гёроглы выполнить задания красавицы повествование перескакивает на *пира*, затем на его ученика и женитьбу последнего и, наконец, назад на Гёроглы. Различные эпизоды *дастана* связаны друг с другом довольно свободно; история могла бы окончиться женитьбой Карамжана, но его образ остается совершенно неразработанным. Ядром повествования данной главы является испытание женихов и, следовательно, сочинение и исполнение песен. Так же как и в турецкой *хикайе* «Азуман и Зейджан», певческое состязание между героем и героиней занимает в фабуле центральное место[32]. Именно в словах песен и заключается главное достоинство *дастана*, в особенности в диалогах в духе *айтыса* между Кырмандали и Гёроглы и Қырмандали и *пиром*[33]. Можно утверждать, что тема сватовства в данном романическом эпосе служит всего лишь сюжетной рамкой для разнообразных лирических диалогов между главными героями.

В «Камбаре» доминирует героический стиль. Несмотря на любовь к Назым, Камбар представлен в первую очередь как воин, а не влюбленный. Его подвиги служат достижению личных, но также и защите

племенных интересов. Препятствия, стоящие на пути героя, вполне преодолимы, и конфликт между любовью и честью, честью и долгом, который он переживает, разрешается без особых усилий со стороны героя. Героизм Камбара прямолинеен, без какой бы то ни было психологической глубины или, как это часто бывает в германской героической поэзии, трагических коллизий. Ввиду сюжетной простоты *дастана* о Камбаре и его сравнительной краткости (он содержит менее 2 тыс. строк), не совсем ясно, можно ли назвать его героическим эпосом. Но, когда мы сравниваем «Камбара» с разделами цикла «Кёроглы», краткое содержание которых мы рассмотрели, его близость героическому эпосу — и, следовательно, уместность отнесения данного *дастана* к жанру героических эпических поэм — становится очевидной. В обсуждаемых здесь *дастанах* «Кёроглы» герой никогда не оказывается в ситуации серьезного конфликта и его подвиги никогда не имеют под собой других оснований, кроме приключения. Кёроглу и его спутникам присуще некоторое бахвальство и безрассудное удовольствие от демонстрации собственной силы, что является отличительным признаком приключенческо-романических эпосов, в которых элементы героического стиля являются не более чем красочным украшением. Любовь также подчинена приключению. Тема сватовства служит рамкой для подвигов героя, а невеста может быть — а в некоторых разделах и бывает — заменена лошадью, красивым юношей или просто имуществом богатого купца. Приключение здесь — это не *aventure* рыцаря Круглого стола, а, скорее, выходки Робин Гуда и его йоменов, причем иногда в них присутствует и схожий мотив борьбы за социальную справедливость. Рассматривая эпический цикл «Кёроглы», мы очевидным образом находимся в мире романического эпоса, а еще точнее, народного приключенческо-романического эпоса со всем очарованием его эффектных сцен и удивительных подвигов.

«Алпамыш» и возвращение героя

В эпосе «Камбар» своевременное прибытие героя на свадебный пир своей возлюбленной играет решающую роль в развязке истории. Эта сцена по существу является воплощением мотива возвращения героя, хотя, как мы уже подчеркивали выше, этот мотив имеет в «Камбаре» не такую форму, как в «Одиссее» и других историях о возвращении[34]. В тюркском устном эпосе наиболее точная аналогия с возвращением Одиссея встречается в сказании об Алпамыше[35]. Это сказание бытует среди многих тюркских народов от Греции до Алтая и

передается в разнообразных формах: как народная сказка в прозе, героическое сказание, «прозаметрический» *дастан* и эпическая поэма. Я начну с краткого содержания узбекского варианта «Алпамыша», записанного от Фазыла Юлдаш-оглы[36].

В племени конгират, состоящем из шестидесяти родов (*уруг*), жил богатый человек по имени Дабанбий. У него был сын по имени Алпинбий, у которого также было двое сыновей, Байбори и Байсари. Байсари был *баем*, богачом, Байбори был *шахом* (правителем). Так как у обоих не было детей, они решают провести сорок ночей в молитве на могиле *пира* Шахимардана[37], где голос пророчествует, что жена Байбори принесет ему двойню: сына и дочь, а у Байсари родится дочь, и предсказывает женитьбу сына Байбори на дочери Байсари. Пророчество сбывается: у Байбори рождается сын по имени Хакимбек и дочь по имени Калдиргач, а у Байсари — дочь по имени Барчин. Эти имена им дает Шахимардан, появляющийся под видом дервиша на празднике, на котором дети получают имена. В возрасте всего семи лет Хакимбек уже может поднять лук своего деда Алпинбия, который весит четырнадцать *батманов* (единица измерения веса, в зависимости от региона она колеблется от 2 до 11 пудов), и далеко пускать из него стрелы. Поэтому люди дали ему имя Алпамыш, последний из девяноста героев мира[38]. Когда однажды Алпамыш объясняет своему отцу значение слов «щедрый» и «скаредный» на примере людей, подающих милостыню, и тех, кто отказывает нищим в подаянии, у его отца рождается идея испытать щедрость своего брата, наложив на него *зякет* (налог на милостыню). Это приводит к ссоре между братьями, и Байсари решает уйти в страну калмыков вместе с большой частью племени конгират. По дороге к калмыкам Байсари и его народ, незнакомые с оседлым образом жизни, опустошают возделанные поля подданных хана калмыков. Хан калмыков принимает извинения Байсари и позволяет ему и его людям поселиться на берегах озера Айна рядом с пустыней Чилбир.

На новом месте за Барчин начинают ухаживать Караджан, Кокаман и Кокалдаш, сыновья Сурхаил, старой калмычки, которую считают ведьмой. Ухаживания молодых людей сначала с пренебрежением отвергаются, одного из ухажеров девушка даже сбивает с ног, но Барчин все же приходится согласиться выйти замуж за одного из братьев, при этом ей удается получить полугодовую отсрочку. Она посылает десятерых гонцов с письмом к Алпамышу, чтобы сообщить ему о своей беде. Байбори пытается перехватить письмо, но Калдиргач, сестра Алпамыша, показывает письмо брату и побуждает его отправиться на выручку Барчин. Култай, конюх Байбори, пытается по его приказу помешать Алпамышу выбрать хорошего коня, но ему это не удается. Алпамыш уезжает на Бай-Чибаре, настоящем *тулпаре* (крылатом коне).

По дороге в страну калмыков с Алпамышем происходит целый ряд приключений. Когда он однажды засыпает на кладбище, сорок святых

(*чилтан*)[39] соединяют во сне души влюбленных. Позже, уже прибыв в землю калмыков, он останавливается на постой у пастуха Кайкубада, там ему опять снится сон; в то же самое время Барчин и Караджану тоже снятся сны. Последний в своем сне узнает о прибытии Алпамыша и выходит встретить его. Во время их встречи Караджан обращается в ислам, и юноши становятся кровными братьями. Караджан в качестве просителя за Алпамыша приходит к палатке Барчин за два часа до истечения полугодовой отсрочки. Но Барчин просит о новой отсрочке и устраивает испытания четырем женихам: скачки, состязания в стрельбе из лука, толкании ядра и борьбе. Караджан участвует в скачках вместо Алпамыша и побеждает, несмотря на коварство своего брата Кокалдаша. Алпамыш одерживает верх в состязании по стрельбе из лука и толканию ядра, а в соревновании по борьбе он убивает других соперников. Он наконец добивается руки Барчин. Но перед тем как вернуться в страну своего отца, Алпамышу приходится вместе со своим кровным братом Караджаном сразиться с калмыками, посланными их ханом Тайчи-ханом по наущению Сурхаил, колдуньи, которая потеряла всех сыновей, кроме отступника Караджана. Победив всех врагов, Алпамыш и Барчин могут вернуться на родину конгиратов в страну Байсин, но Байсари предпочитает остаться в стране калмыков.

Между тем старой Сурхаил удается возбудить гнев хана калмыков против Байсари. Его лишают всего имущества и, чтобы прожить, ему приходится пасти стадо верблюдов. Когда Алпамышу сообщают о несчастье, постигшем его тестя, он в сопровождении своих сорока джигитов и мужа сестры Бектемира спешит ему на выручку. На пути героев к жилищу Байсари на холме Мурадтепа находится замок Сурхаил, где сорок молодых рабынь пытаются вскружить им голову. Несмотря на эту помеху, Алпамышу и его спутникам удается разбить приближающееся войско калмыков. После победы героев поят допьяна, а замок, где они уснули, поджигают. Все сорок джигитов погибают в огне, но Алпамыш неуязвим. Пока он еще спит, его бросают в подземную темницу — *зиндан*.

Когда известие о смерти юношей достигает конгирата, Ултантаз, сын Байбори от рабыни Бадам, захватывает власть. Он заставляет семью Алпамыша жить в нищете и ссылает Калдиргач к озеру Бабир. Сын Барчин, Ядгар, рожденный после отъезда его отца, живет со своей теткой Калдиргач.

Однажды, когда Алпамыш томился в подземелье, он поймал раненого дикого гуся, упавшего к нему в *зиндан*. Он залечивает его раны, и гусь снова оказывается способным летать. Алпамыш посылает птицу к озеру Бабир с письмом. Письмо попадает в руки Ядгара, и он просит Караджана спасти отца. Караджану не удается вытащить Алпамыша из *зиндана*, так как веревка оказывается недостаточно прочной, и он возвращается домой, так и не достигнув своей цели.

Дочь хана калмыков Тавка просит пастуха Кайкубада присмотреть за козленком, которого она купила на базаре. Однажды козленок забрел в темницу к Алпамышу. Пастух, некогда оказавший гостеприимство ны-

нешнему узнику, узнал героя и стал носить ему еду. Алпамыш делает из кости *чангавуз* (варган — музыкальный инструмент, напоминающий арфу) и дарит ее Кайкубаду. Игра Кайкубада на варгане привлекает внимание Тавки, и Кайкубад рассказывает ей об Алпамыше. Именно с помощью Тавки Алпамыш наконец обретает свободу. Тавка приводит его коня Бай-Чибара к подземелью, герой хватается за его хвост, и с помощью святых Бай-Чибару удается вытащить хозяина из темницы. Когда калмыки бросаются в атаку на Алпамыша, он разбивает их войско, убивает хана и старуху Сурхаил, сажает на трон Кайкубада и выдает Тавку замуж за нового хана калмыков.

После семилетнего заключения в *зиндане* Алпамыш возвращается домой как раз перед тем, как Барчин должна выйти замуж за Ултантаза. По дороге домой он узнает о том, что случилось в его отсутствие. Алпамыш встречает свою бабку по отцу, Тарлан, которая узнает внука, и сестру Калдиргач, которая узнает только коня и не уверена в том, кто его седок. Култай (конюх Байбори), которого Алпамыш встречает вслед за этим, не верит тому, что перед ним действительно его господин, и просит показать отличительный знак Алпамыша — отпечаток пяти пальцев Шахимардана на его плече. Когда он убеждается, что перед ним действительно Алпамыш, он соглашается поменяться с ним одеждой: Алпамыш хочет прийти на свадебный пир неузнанным, чтобы проверить преданность своей жены и друзей. На пиру он видит своего сына Ядгара, с которым плохо обращаются; мать, которая сразу же узнает своего сына, и отца, которому приходится прислуживать в качестве разносчика чаш за столом Ултантаза. На состязании лучников Алпамышу по его просьбе приносят лук его деда Алпинбия — лук, обращаться с которым умеет лишь он один. Когда начинают петь импровизированные свадебные песни (*яр-яр*), Алпамыш сначала вступает в юмористическо-сатирический диалог с Бадам, матерью Ултантаза, а затем обменивается нежной любовной песней с Барчин; слова ее песни свидетельствуют о ее любви и верности мужу. Затем на празднике появляется настоящий Култай верхом на Бай-Чибаре и открывает собранию истинное имя переодетого Култая — Алпамыша. Алпамыш приказывает казнить самозванца Ултантаза и вновь начинает править конгиратом. Он воссоединяется со своей женой, а также друзьями и родственниками, среди которых и Караджан, сбежавший от Ултантаза на гору Алатаг. Отца Барчин Байсари просят забыть старую ссору с братом и приглашают вернуться на родину. Конгират опять объединяется и живет счастливо и благополучно.

Я привел здесь довольно подробно содержание этого *дастана* для того, чтобы дать представление не только о главной сюжетной линии истории, но и о сложных переплетениях нити повествования. Вариант Фазыла особенно богат подробностями и представляет собой удачный пример построения длинного узбекского *дастана*. Поскольку его

вариант является одновременно полной и показательной версией истории об Алпамыше (см. гл. 10), он может служить основой нашего анализа. Сюжет «Алпамыша» состоит из двух частей: сватовства и возвращения героя. Первая часть заканчивается женитьбой Алпамыша на Барчин; она представляет собой законченное произведение и могла бы исполняться отдельно. Но, как видно из других версий истории об Алпамыше, среди которых и «Сказание о Бамсы Бейреке» в «Книге моего деда Коркута», вторая часть эпоса является неотъемлемой частью сюжета, и, таким образом, эпос должен рассматриваться как одно целое[40]. Последовательность мотивов в первой части «Алпамыша» традиционна, она типична как для турецких *хикайе*, так и для многих среднеазиатских *дастанов*. Я рассмотрю здесь только наиболее важные из них.

Родители героя сначала бездетны и производят на свет дитя лишь с помощью божественного вмешательства (*Motif* D1925.3 *Бесплодие, преодоленное молитвой*), родители героини находятся в такой же ситуации. В турецких *хикайе* зачатие часто происходит после того, как мать (или оба родителя) съедает яблоко, предложенное дервишем, который появляется в повествовании позже, как Шахимардан в «Алпамыше», когда пришло время дать ребенку имя[41]. Когда Байбори и Байсари обещают поженить своих еще не родившихся детей (ср. *Motif* T65.5 *Обручение детей, родившихся в одну ночь*), почва для конфликта уже готова, хотя ссора между братьями возникает не так быстро, как в «Сказке о визирях Нур ад-Дине и Шамс ад-Дине» в «Сказках 1001 ночи», где главные герои начинают ссориться из-за того, кто будет оплачивать расходы на свадьбу их детей, еще до того, как сами нашли себе жен[42]. Алпамыш, конечно, совершает все положенные герою подвиги, доказывая свою силу и искусство особенно в стрельбе из лука[43]. Он также выбирает себе достойного коня — мотив, широко распространенный в героическом эпосе[44]. Как во всех тюркских эпосах, конь Алпамыша является не только его верным спутником, он способствует и его спасению.

Важную роль в *дастане* играет спутник Алпамыша Караджан. Дружба между двумя героями принадлежит к числу основополагающих элементов героического эпоса[45]. Как заметил М. Боура, герой «не может жить только для себя, ему нужен спутник, товарищ, в беседе с которым он может облегчить душу. Вот почему в героической поэзии мы встречаем величественные пары преданных друзей вроде Ахилла и Патрокла, Роланда и Оливье, Гильгамеша и Энкиду, узбекских Алпамыша и Караджана, армянских братьев Санасара и Багдасара»[46]. Од-

нако дружба Алпамыша и Караджана имеет особый характер, они отличаются от других пар, перечисленных Боурой. Караджан — калмык, буддист-ламаист и, следовательно, в глазах мусульманина — неверный, и возникновение дружбы между героями предполагает обращение Караджана в ислам. Наиболее известной аналогией данной ситуации в тюркской эпической поэзии является дружба Манаса с калмыком Алмамбетом. Алмамбет, сын Ойрота, хана калмыков, переходит в ислам, после того как встречает киргиза Кёкчё и тот показывает ему Коран. Семья Алмамбета игнорирует его попытки обратить их в свою новую веру, и он уходит жить в племя Кёкчё. Однако вместе с Кёкчё Алмамбет живет недолго. На него клевещут, обвиняя его в том, что он соблазнил жену Кёкчё, Ак-эркеч, и Алмамбет покидает дом Кёкчё, чтобы присоединиться к Манасу. Эти двое предназначены друг для друга, и поэтому, когда они встречаются, им почти нет нужды обмениваться приветствиями, перед тем как дружески обняться. Они возвращаются вместе в становище Манаса, и груди его матери наполняются молоком, как только она видит Алмамбета:

Андан Алмамбет баатыр айтты дейт:
«Энекеңнин ак эмчек
Агып турат, Манас-кан!
Бир эмчегин сен эмгин,
Бир эмчегин мен эмейн!
Белимди кындай буулайн!
Жакып-байдан тууайн!
Сени-минен бир тууган адам болайн!»
Бир эмчегин Алмамбет эмди дейт,
Бир эмчегин Манас эмди дейт!
Эми үйүнө барды дейт,
Жыргап-кулап жатты дейт —
Манас-минен Алмамбет
Өкөө бир тууган адам болду дейт!
[Hatto 1990: 70].

Воин Алмамбет сказал:
«Из белых грудей твоей матери
Течет молоко, Манас-хан!
Вкуси молока из одной из них,
А я буду пить из другой!
Я перевяжу себя поясом туго, как ножны!
Я стану сыном Жакип-бая!
И хочу быть тебе братом!»
И Алмамбет выпил молока из одной груди,

А Манас из другой!
Затем они вошли в юрту,
Радуясь и веселясь.
Эти двое, Манас и Алмамбет,
Стали братьями![47].

Как и в «Камбаре», к героине эпоса «Алпамыш» сватаются женихи, за которых она не хочет выходить замуж, и ей, так же как Назым, удается получить отсрочку (ср. *Motif* T151.1 *Шестимесячная отсрочка перед нежелательным замужеством*). Кульминацией первой части «Алпамыша» становятся состязания женихов, в которых отличаются Алпамыш и Караджан[48]. Состязания и последовавшая за ними женитьба Алпамыша на Барчин «логически» завершают первую часть *дастана*, которая, как видно даже из очень схематичного анализа ее структуры, является типичным эпосом о сватовстве.

Вторая часть «Алпамыша» также состоит из мотивов, широко распространенных в тюркской эпической поэзии и устном эпосе. Такие персонажи, как *кампир* (старуха) Сурхаил, помышляющая о погибели героя, пастух Кайкубад, который ему помогает, незаконный сын, захватывающий власть, или калмыцкая (а значит, неверная) принцесса Тавка, принадлежат к стандартному набору героев узбекской и других тюркских эпических традиций. Тавку, например, можно сравнить с дочерью хана Кёбикти, Карлыга, в казахском эпосе «Кобланды», которая также влюбляется в плененного героя и помогает освободить его и его спутника Карамана. Однако, в отличие от Тавки, Карлыга — девавоительница, она успешно сражается то на стороне героя, то против него и становится его второй женой[49]. Мотив принцессы, которая влюбляется в рыцаря, заточенного ее отцом в темницу, встречается также в древнефранцузской героической поэзии (*chanson de geste*), где во «Взятии Оранжа» (*La Prise d'Orange*) Орабль влюбляется в Гильома, а во «Фьерабрасе» (*Fierabras*) Флорипа — в Ги Бургундского; молодые сарацинки помогают героям бежать из плена и в финале сами принимают христианство. То, что Алпамыш и его свита оказались жертвой обмана Сурхаил, их опьянение, пожар в доме, где они спят, неуязвимость героя, конь в качестве помощника, письмо, посланное с птицей, и т.п. — все это мотивы, аналогии которым можно найти как в самом тюркском эпосе, так и вне его. Многие из этих мотивов исследованы в работе В.М. Жирмунского об истории Алпамыша. К его списку мотивов можно было бы еще многое добавить[50], однако я воздержусь от дальнейших комментариев и перейду к заключительной части *дастана* — возвращению героя.

Истории о возвращении существуют во многих эпических традициях, и я упомянул здесь лишь несколько сюжетов, параллельных истории об Алпамыше. Сюжетная модель возвращения героя в особенности популярна в сербскохорватских героических песнях[51]. Наиболее известным примером мотива возвращения мужа под измененной внешностью на свадьбу жены в собрании сербскохорватской героической поэзии Караджича является песня о Марко Кральевиче и Мине из Костуры («Марко Краљевић и Мина од Костура»), где Марко переодевается черным монахом[52].

В русской эпической поэзии примером этой модели является былина о Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче, где муж переодевается скоморохом (*Motif* K1817.3 *Переодевание в арфиста*). Добрыня просит свою молодую жену Настасью ждать его из похода шесть лет, прежде чем опять выходить замуж, при этом он запрещает ей выходить замуж за Алешу Поповича при каких бы то ни было обстоятельствах. Алеша обманывает Настасью, он объявляет Добрыню погибшим и сватается к ней. Когда Алеша и Настасья должны пожениться, конь Добрыни спотыкается и голос с небес сообщает ему о том, что происходит дома. Добрыня возвращается, переодевшись скоморохом, и играет на гуслях перед собравшимися. Когда ему позволяют выпить за здоровье невесты, Добрыня бросает в кубок свое золотое кольцо; после того как его жена осушает кубок, она видит на дне кольцо и узнает мужа[53]. Мотив возвращения мужа или возлюбленного под видом музыканта и жены (возлюбленной), которая узнает его по кольцу, брошенному в ее кубок, встречается также и в средневековом романическом эпосе «Король Хорн» (см. *Motif* H94.4 *Узнавание по кольцу, брошенному в стакан (кубок) вина*). В одном из среднеанглийских вариантов этой истории Хорн возвращается сначала переодетый пилигримом, затем менестрелем; именно в свое первое возвращение домой он дал знать о себе, бросив кольцо в рог с вином[54]. Английская народная баллада о Хайнде Хорне сильно сократила историю, сведя ее к мотивам переодевания и кольца. Хайнд Хорн меняется одеждой со старым нищим и просит невесту поднести ему кубок вина, так как он хочет выпить за Хорна:

> Невеста с высокого места сошла, чтоб ему поднести вино.
> Он кубок ее до дна осушил и бросил кольцо на дно.
>
> «В какой стране ты его нашел? Со дна ли морского поднял?
> Или в чужом и дальнем краю с мертвой руки его снял?»
>
> «Не в море синем его я нашел, не с дальней принес стороны.
> В краю родном я его получил из рук любимой жены»[55].

В турецком романическом эпосе «Ашык Гариб», распространенном от Турции до Синьцзяна, герой овладевает мастерством игры на *сазе* и пения и возвращается, как Добрыня и Хорн, в обличье музыканта в последний момент перед тем, как его возлюбленная должна выйти замуж за соперника[56].

Как видно из приведенных примеров, у специалистов нет недостатка в материале для сравнительного изучения сюжета о возвращении Алпамыша. До сих пор наиболее полным исследованием сюжетов, параллельных возвращению Алпамыша, остается классическая работа В.М. Жирмунского, который рассматривает взаимосвязь между сюжетом о возвращении Алпамыша и тюркским эпосом, с одной стороны, и «Одиссеей» Гомера — с другой[57]. Сходство между тюркскими вариантами истории об Алпамыше и возвращением Одиссея настолько разительное, что некоторые ученые постулировали генетическую связь между ними. При первом же взгляде на «Алпамыша» Фазыла становится очевидным, что финальная часть *дастана* состоит из той же серии встреч и узнаваний, что и поэма Гомера: Алпамыш-отец и его сын, Алпамыш-сын и его родители, Алпамыш-брат и его сестра, Алпамыш-господин и его слуги, Алпамыш-друг и его названый брат, Алпамыш-мститель и узурпатор, Алпамыш-муж и его жена. В этих встречах подвергаются испытанию преданность друзей и верность родных. Мы узнаем в узбекском *дастане* и знакомые фигуры домашних Одиссея, в частности образы свинопаса Евмея и кормилицы Евриклеи, соединенные в фигуре Култая, преданного слуги, который узнает Алпамыша по его «рубцу» — отпечатку пальцев Шахимардана на его правом плече[58]. И, словно всего этого недостаточно, чтобы напомнить нам об Одиссее, в заключение Алпамыш раскрывает себя собравшимся, подобно Одиссею, сгибая свой могучий лук. Ввиду всех этих совпадений напрашивается мысль о существовании чего-то большего между «Одиссеей» и «Алпамышем», чем типологическая связь, чем простая миграция мотива устной литературы, различными путями пришедшего в греческое и узбекское сказания. И хотя проблема происхождения лежит вне рамок данного исследования, вопрос о распространении и видоизменениях сказания об Алпамыше среди тюркских народов будет рассмотрен в главе 10.

В данной главе фактически ничего не было сказано о литературоведческой точке зрения на структуру сказаний. Сюжетные модели, описанные здесь, разумеется, требуют комментария, однако я отложу его на последующие главы, в которых на первый план выйдут художественные приемы, а не структура произведений (см. гл. 9). Основной

целью этой главы было ознакомление читателя с некоторыми материалами последующих глав, поданными здесь в конспективном виде, анализ наиболее распространенных мотивов, а также привлечение внимания к примечательным параллелям между наиболее известными эпическими поэмами среднеазиатских тюрков.

[1] [Gerould 1904: 339].

[2] Наиболее ранним вариантом данной эпической поэмы является издание под названием «Кисса-и Камбар» («Сказание о Камбаре»; напечатанное арабским шрифтом). Книга вышла в Казани в 1888 г. Второе издание этого сказания (*кисса*) появилось в 1903 г. также в Казани под названием «Токсан уйли Тобыр» («Тобыр девяноста юрт»; напечатанное арабским шрифтом). Вариант «Камбара», представленный в этих двух изданиях, встречается также и в форме рукописи; Казахская Академия наук располагает четырьмя манускриптами этого сказания, наиболее ранний из которых был сделан в 1895 г. и является копией издания 1888 г. Из трех других два также являются списками с напечатанного, а третий вариант был записан от сказителя. Об этих шести текстах см. [Ауэзов, Смирнова 1959: 345–346]. Издание «Камбара» 1903 г. переиздано и переведено на русский язык [там же: 9–35 (текст), 129–156 (перевод)].

Два последующих текста очевидным образом основаны на редакции «Камбара» 1903 г.: текст, записанный от певца Бармака Мукамбаева в двадцатых годах, и текст, записанный от Рахмета Мазхожаева в 1958 г. Вариант Мукамбаева издан и переведен на русский язык, см. [Ауэзов, Смирнова 1959: 79–124 (текст), 202–250 (перевод)]; текст варианта Мазхожаева см. [там же: 403–425].

Издание следующего варианта этого же эпоса вышло в Ташкенте в 1922 г. под названием «Камбар-батыр» (напечатано арабским шрифтом). Этот вариант был издан А.А. Диваевым, записавшим его от неизвестного певца, предположительно от Майкота Сандыбаева, ок. 1920 г. Его текст несколько раз переиздавался. Авторитетным изданием, включающим 1851 строку, является [Ауэзов, Смирнова 1959: 36–78 (текст), 157–201 (перевод)].

Еще три текста, хранящиеся в Казахской Академии наук, основаны на этой версии. Они были записаны от различных певцов в пятидесятых годах прошлого столетия (см. [Ауэзов, Смирнова 1959: 370]). «Камбар» существует также и в звуковой записи; ташкентский филиал фирмы «Мелодия» выпустил две пластинки с записью данного эпоса в исполнении Жумабая Медетбаева («Мелодия» С30-13449-52). Текст записи практически совпадает с текстом, изданным Диваевым.

[3] См. также *Motif* H311 *Испытания для женихов*, T55.7 *Принцесса выбирает себе мужа из присутствующих юношей*. О других случаях использования этого мотива см. [Geißler 1955: 183–184].

[4] Об узбекских народных сказках см. [Саъдулла и др. 1955: 199–205], переводы в [Jungbauer 1923: 74–83] и [Laude-Cirtautas 1984: 76–84]; уйгурские народные сказки см. [Зунун, Мамин 1982: 126–134], их перевод [Reichl 1986: 33–42].

[5] Ср., например, *Motif* H335.4.4 *Задача жениха: убить (победить) нежеланного жениха*. Казахское, узбекское, турецкое *див*, киргизское *дөө* и др. являются заимствованиями из фарси; на фарси *див* (от авестийского *даэва-* — «демон») этимологически связано с латинским *deus*, *divus* и др.

[6] См. AaTh 300 *Победитель дракона*, часть VII (Андреев 1929 № 300 Победитель змея); AaTh 301 *Три похищенные принцессы*, часть VI (Андреев 1929 № 301 Три царства).

[7] См. [Пропп 1998: 23 и сл.].

[8] См. [Spies 1929: 28 и сл.; Başgöz 1976].

[9] Название племени ногайцев, возможно, происходит из монгольского языка (от монгольского *нохой* — «собака»), что было бы неудивительно ввиду смешанного тюркско-монгольского состава Золотой Орды (название казахского племени «найман», например, также встречается и у монголов). Хотя некоторые исследования истории ногайского племени и были предприняты, но многое в ней остается неясным; см. [Калмыков и др. 1988]. В XV и XVI столетиях, после распада Золотой Орды, одна группа ногайцев встречается в районе Аральского моря и низовьях Сырдарьи. Там они тесно соседствуют с казахами, каракалпаками и киргизами, что объясняет, почему «время ногайцев» является временем героического прошлого во многих казахских, каракалпакских и киргизских эпосах. О ногайцах и их роли в казахском эпосе см. в [Жирмунский 1974б; Қоңыратбаев 1987: 347–352].

[10] В особенности скоморошеские эпосы «Король Ротер», «Святой Освальд», «Орендел»; см. [Frings 1939–1940; Frings, Braun 1947; Geißler 1955; Жирмунский 1961: 38–53; Schröder 1967].

[11] [Ergin 1958–1963: I, 184–198 (текст); Нысанбаев и др. 1999: 397–404 (перевод Бартольда)]; см. также [Ruben 1944: 238–242].

[12] См. *Motif* H331 *Состязание женихов: невеста как награда* и далее; H 332.1 *Жених состязается с невестой*; H345 *Испытание жениха: превзойти невесту в силе* и др. Об отношении сказания о Бамсы Бейреке к эпосу «Алпамыш» см. гл. 10.

[13] Подробную трактовку темы героического сватовства в тюркской устной эпической поэзии см. в главе «Героическое сватовство» в кн. [Жирмунский 1960: 218–273]; ср. также с обсуждением этой темы в татарском эпосе [Урманчеев 1980а: 58–78].

[14] См. [Chodzko 1842: 91–154]. Собрание IV в тексте Ходзко начинается историей о том, как Демирджи-оглу становится товарищем Кёроглу (Chodzko 1842: 88–91). *Дастан* о Нигаре имеет номер XIX A в обзоре Боратава; см. [Boratav 1967]. Об азербайджанском тексте в тбилисской рукописи XIX в. см. [Короглы 1983: 212–216] (об этой рукописи см. в гл. 10)

[15] См. [Geißler 1955: 35–43].

[16] В узбекском *дастане* «Юсуф и Ахмад» Юсуф обычно спит по три дня кряду, а затем тридцать дней бодрствует; см. [Vámbéry 1911: 26]. О мотиве богатырского сна в тюркской и монгольской эпической поэзии см. [Липец 1984: 37 и сл.]; ср. также *Motif* F564.3.2 *Некто спит три дня и три ночи*, F564.3.4 *Некто спит девять месяцев.*

[17] Слово *ходжар* (в издании 1941 г. — арабским шрифтом) или *хоткар* (в более поздних изданиях — на кириллице) означает, согласно Оруджеву [Оручов и др. 1966–1987: IV, 334], «правитель, начальник».

[18] [Ализаде 1941: 13–26]; издатель не указывает на источник происхождения текста. Этот вариант, вариант Ходзко, а также третий, записанный в 1933 г., составляют основу текста азербайджанского издания цикла «Кёроглу» под ред. М.Х. Тахмасиба. См. [Təhmasib 1959: 45–71 (текст), 403–406 (комментарии к вариантам)]. Тексты Тахмасиба в основном соответствуют текстам Ходзко; наиболее важными отклонениями являются следующие: Нигар — дочь стамбульского *хоткара*, Кёроглу живет в доме старой женщины, чей сын ухаживает за гранатовым садом Нигар и помогает при побеге; эпизоды с европейским женихом и купеческим караваном отсутствуют.

[19] См. [Kaplan, Akalın, Bali 1973]; турецкие варианты см. также [Boratav 1984; Eberhard 1955: 30–49; Каррыев 1968: 77–99].

[20] См. [Kaplan, Akalin, Bali 1973: 77–104]; продолжение см. [Kaplan, Akalin, Bali 105–130] («Кёроглу — Хан Нигар — Хасан Бей — Телли Нигар»); этот *дастан* стоит в обзоре Боратава под номером XIII; см. [Boratav 1967]. Об одновременном рождении Хасан-бея и Камар-тая см. *Motif* B311 *Помогающее животное, рожденное в тот же день, что и его хозяин.*

[21] См. [Каррыев 1968: 62; Ализаде 1941: 128–148; Təhmасиб 1959: 336–359 (текст), 461–465 (о вариантах)]. В варианте Ходзко этого *дастана* нет.

[22] См. [Каррыев 1968: 60]. Перевод «Путешествия Кёроглу в Эрзурум» включен в [Петросян 1975: II, 199–229].

[23] В татарском языке общетюркское /ö/ представлено (как) /ü/, таким образом, татарское *кюр* соответствует турецкому *кёр*, «слепой», хотя само слово не существует в татарском, «слепой» по татарски — *сукыр.*

[24] См. [Радлов 1872, IV: 258–261 (тексты), 323–328 (переводы)]. История несколько искажена, очевидно, рассказчик плохо помнил ее. Об этой версии см. также [Каррыев 1968: 250–254].

[25] Об узбекской версии см. [Жирмунский, Зарифов 1947: 202–210]; о туркменской см. также [Каррыев 1968: 150–151].

[26] О *дали*, *дели* и т.д. в тюркских языках см. [Севортян 1980: 214–217]. О разнообразных значениях слова *дели* в сербскохорватском языке ср. [Lord 1974: 250–251].

[27] Варианты: (1) от Мадирейима Наметуллаева (1941); (2) от Амета Тарийхова (1959); (3) от Мадирейима Матжанова (1960); (4) от Бекмурата Жуманиязова (1961). Из этих четырех вариантов два (3 и 4) изданы. Все четыре текста представлены в Каракалпакском отделении Узбекской Академии наук в Нукусе; см. о них также [Максетов и др. 1977: 51–52, 53–55; Мақсетов, Тәжимуратов 1979: 256–258]. Вариант Матжанова см. [Мақсетов, Каримов 1985: 156–181]; вариант Жуманиязова см. [Мақсетов, Мәмбетназаров, Ерполатов 1963: 29–76].

[28] *Пир* (из фарси *пир* — «старый») — святой-покровитель; глава религиозного ордена в суфизме.

[29] Два узбекских варианта, записанных от хорезмских сказителей, — один от Курбанназара Абдуллаева (Бала-бахши), другой от Ходжияза-бахши. Б.А. Каррыев упоминает пять туркменских вариантов, из которых самым полным является текст, записанный от Пелвана-бахши в 1937 г. Пелван-бахши также жил в Ташаузском районе; следует отметить, что стихи в его варианте в точности соответствуют стихам из каракалпакских вариантов; примеры см. в гл. 8. В 1995 г. в Хорезме (в г. Турткуле) я смог записать полную версию эпоса «Кырмандали» от туркменского бахшы Гулум-бахшы Илметова (1939–2002).

[30] См. *Motif* T11.1 *Любовь, возникшая при взгляде на портрет*; ср. также [Geißler 1955: 24 и далее].

[31] Ср. *Motif* T58 *Сватовство к сильной и красивой невесте*; AaTh 519 *Сильная невеста (Брунгильда)*; [Eberhard, Boratav 1953: 248–249] (No. 212 «Убивающая мужчин»); [Geißler 1955: 55–63].

[32] См. [Spies 1929: 98–103].

[33] В каракалпакском варианте, записанном от Б. Жуманиязова, есть три диалога в стиле *айтыс*: между Гёроглы и Кырмандали, между Гёроглы и *пиром* и между Кырмандали и *пиром*; см. [Мақсетов, Мәмбетназаров, Ерполатов 1963: 38–40, 59–61, 68–69]. В каракалпакском варианте, записанном от М. Матжанова, тоже три диалога-

состязания: между Гёроглы и Кырмандали, Кырмандали и *пиром* и вновь между Гёроглы и Кырмандали; см. [Макcетов, Каримов 1985: 160–162, 171–173, 178–179].

[34] *Motif* N681 *Муж (возлюбленный) возвращается домой, как раз когда жена (возлюбленная) должна выйти замуж за другого*, как правило, объединен с мотивом K 1817.1.1 и сл. *Возвращение домой под скромным обличьем* или некоторыми другими вариантами, такими как K 1817.1 *Переодетый нищим* и K 1817.1.1 и сл. Подробный анализ связи этого мотива со сказанием об Алпамыше дан в кн. [Жирмунский 1960: 274–312]; см. также [Geißler 1955: 86–88; Holzapfel 1990].

[35] Комментарии в отношении использования имени Алпамыш и его национальных вариантов см. во Введении, с. 11.

[36] Этот вариант существует в двух текстах. Первый из них был записан в 1922 г. Гози Олимом/Алимом Юнусовым, но рукопись исчезла; сохранился только фрагмент, напечатанный в узбекском журнале в 1923 г. («Билим очоги». 1923. 2–3: 45–59). Второй текст дошел до наших дней в рукописи (№ 18 в архиве Отдела народного искусства Института языка и литературы им. Алишера Навои Узбекской Академии наук в Ташкенте). Эта рукопись включает 933 страницы. Ее основная часть была записана Махмудом Зарифовым в 1928 г. в доме певца в деревне Лайка (Самаркандская область); первые пятнадцать страниц записаны в июне 1927 г.; остальное — в течение двух месяцев 1928 г. Наиболее полным и авторитетным изданием является подготовленное Т. Мирзаевым и М. Абдурахимовым в 1999 г. Я ссылаюсь на данное издание [Мирзаев, Абдурахимов 1999].

[37] Шахимардан, «шах людей», имя калифа Али (656–661) в мусульманской легенде. Согласно среднеазиатскому поверью, он похоронен в семи местах, так как, когда его хоронили, верблюд, который вез его тело, чудесным образом превратился в семь верблюдов, и они разбежались в разных направлениях. Считается, что две из семи могил находятся в Узбекистане (в Нурате и Хамзаадбаде). См. [Токарев и др. 1980–1982: II, 186 (статья «Мусульманская мифология»)].

[38] «Собрался тогда весь народ и решил: „Мир до этого видел девяносто без одного алпов [героев], Рустами Дастан был первым среди них, и теперь пусть алпом станет Алпамыш. Он вошел в число девяноста алпов“. Так Алпамышбек алпом стал, вошел в число девяноста алпов, и ему, оправдавшему имя алпа в семилетнем возрасте, дали имя Алпамыш. С тех пор он, так как в семилетнем возрасте поднял лук и пустил стрелу, стал называться алпом Алпамышем» [Мирзаев, Абдурахимов 1999: 429]. Сказитель очевидным образом пытается объяснить имя героя, но ему удается дать объяснение только первой его части (*алп*).

[39] Поверье гласит, что сорок святых (*кырклар чилтан*) — невидимые святые — помогают тому, кто своим благочестием заслужил их поддержку; см. [Токарев и др. 1980–1982: II, 629 (статья «Чильта́н»)].

[40] Один из вариантов этого *дастана*, первоначально опубликованный в 1901 г. А. Диваевым, заканчивался в конце первой части. Этот вариант был переиздан и переведен на английский язык; см. [Paksoy 1989].

[41] О турецких *хикайе* см. [Spies 1929: 19–21; Короглы 1979: 5–20]. Подробный анализ мотива чудесного рождения героя у бездетных родителей см. [Жирмунский 1960: 163–175]; мотив чудесного рождения героя был подробно изучен В.Я. Проппом; см. [Пропп 1976]. Жирмунский также обсуждает и анализирует роль святых в церемонии выбора имени в тюркских народных сказаниях; см. [Жирмунский 1960: 175–188].

[42] Это история, рассказанная с двадцатой по двадцать четвертую ночь; об этом мотиве в турецких *хикайе* см. [Spies 1929: 21–22].

[43] Ср. Рождение и детство Огуза Кагана; см. гл. 2, с. 33 и далее. О роли оружия героя, в особенности лука и стрел, в тюркской и монгольской эпической поэзии см. [Липец 1984: 69 и сл.].

[44] Об этом мотиве см. [Жирмунский 1960: 199–208; Липец 1984: 202 и сл.].

[45] О дружбе Алпамыша и Караджана см. [Сулейманов 1959]. О роли дружбы в тюркском и монгольском эпосе в общем см. [Липец 1984: 96–99]; ср. также *Motif* P311 *Названые братья*, P312 *Кровное братство*, P313 *Молочное братство*.

[46] [Боура 2002: 89].

[47] [Hatto 1990: 771 (пер. на англ. яз.)]. Об «Алмамбете, Ер Кёкчё и Ак-еркеч» см. [Hatto 1990: 13–47] (текст и перевод); см. также обсуждение этой главы цикла «Манас» в сравнении с «Песнью о Нибелунгах» [Hatto 1987б]; о том, «Как Алмамбет встретился с Манасом» см. [Hatto 1990: 49–71 (текст и перевод)].

[48] См. [Жирмунский 1960: 242 и сл.]; ср. также *Motif* H331.4 *Состязание женихов: стрельба*, H331.5 *Состязание женихов: скачки*, H331.6 *Состязание женихов: борьба*.

[49] Издание и русский перевод варианта Калмаганбетова см. [Кидайш-Покровская, Нурмагамбетова 1975]; казахский вариант этого эпоса см. также [Нурмагамбетова 1988].

[50] Параллели, которые приводит В.М. Жирмунский во второй части своей книги [Жирмунский 1960], взяты в основном из алтайских героических сказаний, но не ограничиваются ими; см. также [Жирмунский, Зарифов 1947: 79 и сл.].

[51] А.Б. Лорд дал подробный синопсис двенадцати текстов из коллекции Пэрри, в нем подчеркивается последовательность тесно связанных между собой мотивов, характерная для этого типа сказаний; см. [Лорд 1994: 266–282]. Более подробное исследование сербскохорватских песен о возвращении героя в сравнении с «Одиссеей» и «Беовульфом» см. [Foley 1990]; об эпической структуре сербскохорватских песен о возвращении см. [Foley 1990: 359 и сл.].

[52] См. [Ћурић 1977: 298–306] (первоначально издана Вуком Караджичем в 1845 г.); английский перевод в прозе см. в [Ćurčija-Prodanović 1963: 80–86].

[53] Здесь излагается вариант былины, записанный Гильфердингом в 1871 г. на Онежском озере; он был переиздан в [Баландин 1983: 113–122]; выборочный список вариантов см. [Баландин 1983: 322]. Анализ этой былины см. [Пропп 1955: 266–274]; о переодевании Добрыни в скомороха и роли скоморохов в передаче и распространении былин см. [Zguta 1978: 82 и сл.; Власова 2001: 127 и сл., 185–187].

[54] Романический эпос «Король Хорн» сохранился в англо-нормандской версии и двух среднеанглийских вариантах — «Король Хорн» и «Хорн Чайльд». Краткое описание среднеанглийских вариантов см. [Mehl 1968: 48–56]; мотив кольца в англо-нормандской и среднеанглийских версиях см. в [Arens 1973: 228–237]; сравнительный анализ см. [Reichl 1994a].

[55] Перевод с англ. В. Трейстер. Текст в оригинале:

The bride came down with a glass of wine,
When he drank out the glass, and dropt in the ring.

"O got ye this by sea or land?
Or got ye it off a dead man's hand?"

"I got not it by sea, I got it by land,
And I got it, madam, out of your own hand".

Кольцо в балладе о Хайнде Хорне является еще и знаком того, что герой жив (*Motif* E761.4.4 *Примета жизни: кольцо ржавеет*), так же как и кольцо в романическом эпосе о Короле Хорне, т.е. оно было волшебным. Баллада стоит под номером 17 в собрании

Чайлда, здесь цитируется вариант A [Child 1882–1898:I, 202]; Чайлд подробно анализирует параллели сюжету баллады и среди них вышеупомянутую былину; см. [Child 1882–1898: 187–201].

[56] Это *хикайе* много раз переиздавалось на турецком языке, многие из этих изданий основаны на дешевых собраниях баллад и сказок времен Османской империи, сравнительно полный вариант см. [Güney 1964]. Каракалпакский вариант см. [Мақсетов, Каримов 1985]; азербайджанский вариант см. [Təhxмасиб и др. 1979: 167–202]; уйгурскую версию см. [Рахман и др. 1981: 237–297].

[57] [Жирмунский 1960]; несколько сокращенная версия этой книги включена в кн. [Жирмунский 1974а: 117–348]; я ссылаюсь на текст издания 1960 г.

[58] Текст на узбекском языке см. [Мирзаев, Абдурахимов 1999: 354 и сл.]. О мотиве см. *Motif* H51 *Узнавание по шраму* и сл. Об интерпретации сцены узнавания с точки зрения восприятия в «Одиссее» см. [Auerbach 1967: 5 и сл.; Köhnken 1976].

Глава 7
РАЗНОВИДНОСТИ ФОРМУЛЬНОГО СТИЛЯ

Сказитель может импровизировать, потому что он научился эпической технике или, цитируя Гёте, *языку, который за тебя сочиняет и думает.*
Мартин П. Нильсон «Гомер и Микены»[1].

Формула, метр, параллелизм

Главной причиной, по которой язык устной поэзии может быть описан как «язык, который за тебя сочиняет и думает», несомненно, является его формульная природа. Однако между многими исследованиями, посвященными формульному стилю и языку, нет согласия относительно того, что считать формулой. Подходящим примером является древнеанглийский язык. Серьезное изучение древнегерманской поэзии началось в 1889 г. с публикации Р.М. Майером собрания «формульных элементов» из древнеисландской, древнеанглийской и древневерхнегерманской поэзии объемом более 500 страниц[2]. Сегодня, более чем через сто лет, наше представление о формуле стало гораздо более точным, и от всеядного употребления этого понятия Майером давно отказались. Но даже при этом точки зрения различных ученых на формульный характер древнеанглийской поэзии далеко расходятся, а иногда и прямо противоречат друг другу[3]. Несмотря на все споры и противоречия, большинство филологов сегодня согласятся с тем, что исходной точкой для них является определение формулы Милмэна Пэрри, выдвинутое им в отношении эпических поэм Гомера, и что данное определение действительно должно стать основой для любого определения формулы, какого бы уточнения и корректировки ни требовала каждая отдельная традиция. Пэрри определяет формулу как «группу слов, регулярно встречающихся в одних и тех же метрических условиях и служащую для выражения того или иного основного смысла»[4]. Для Пэрри метрическими условиями, управляющими «группой слов», был греческий гекзаметр, так же как для Лорда — южнославянский *десетерац* или аллитерированная строка для исследователей, изучающих древнегерманскую поэзию[5].

Рассматривая формульный характер тюркского устного эпоса, мы наблюдаем тесную связь между метром и синтаксической структурой, с одной стороны, и синтаксическими моделями и параллелизмом — с другой. Метрическая теория — это филологическая дисциплина, нагруженная терминологическими трудностями и дискуссиями об основных принципах. Тюркская метрика не является исключением. Мы не можем здесь углубляться в лабиринт тюркской метрической теории; некоторых общих замечаний о структуре тюркского стиха будет вполне достаточно[6]. Стих тюркской устной поэзии — силлабический, а не количественный, как в классической турецкой или чагатайской поэзии, которая подражает классическим арабским и персидским образцам. Количественный стих классической турецкой и чагатайской поэзии называется арабским словом *аруз*, в то время как силлабический стих называется в некоторых традициях *бармак вазни* («пальцевый метр») или *хеджа вазни* («силлабический метр»)[7]. В эпосе наиболее распространены два типа стиха: из 7 или 8 слогов и из 11 или 12 слогов. Первый в основном используется в стихотворных пассажах неопределенной длины, а второй — в регулярных строфах, обычно состоящих из четырех строк. Одиннадцатисложный (или двенадцатисложный) стих, вероятно, возник позже семи-/восьмисложного: он встречается только в романических эпосах и у тех тюркских народов, где влияние классической литературы сказывалось наиболее сильно. Но даже там семисложный (или восьмисложный) стих сохранился в *дастанах*, где, как, например, в узбекском эпосе, он часто используется в определенных типических сценах и описательных фрагментах.

Более короткая стихотворная строка может состоять из семи или восьми, но иногда и меньшего или большего числа слогов. Несмотря на такую неустойчивость числа слогов в строке, ритмические схемы тюркской устной (эпической) поэзии довольно регулярны. Это легко показать на примере. Я процитирую здесь четыре первые строки из *дастана* «Кунтугмиш», записанного от узбекского сказителя Чари-шаира в 1981 г.[8].

Арзим эшит халойиқлар!
Узақтан келеётибман,
Ғамли кунларга ботибман.
Бир гўзалди йўқотибман.

Выслушайте мое желание, о люди!
Я пришел издалека,
Для меня начались печальные дни (букв.: Я погрузился в печальные дни).
Я ищу красавицу (букв.: Я потерял красавицу).

Каждая из четырех строк состоит из восьми слогов, но, будучи разделенной на слова, каждая имеет различную модель слоговых групп:

2 + 2 + 4
3 + 5
2 + 3 + 3
1 + 3 + 4

Если нас интересует ритмическая группа («стопа») тюркского стиха, мы должны принимать во внимание не только это деление, но и схему ударений и пауз. В узбекском, как и в других тюркских языках, основное ударение, как правило, падает на последний слог в слове; исключение составляет, например, повелительное наклонение, как *эшит* в первой строке[9]. Что же касается деления строк на два «выдоха», во 2-й строке цезура стоит после третьего слога, в 1-й и 4-й — после четвертого слога и в 3-й строке — после пятого[10]. Это приводит к образованию следующих схем (вторичное ударение не принимается во внимание):

оо́ + о́о " оооо́
ооо́ " ооооо́
оо́ + ооо́ " ооо́
о + ооо́ " оооо́

Эти схемы предполагают определенную неустойчивость, которая, однако, обманчива. При исполнении метрическая структура накладывается на структуру музыкальную. Слоги поются на ноты практически равной длительности, организованные в группы из четырех нот, ударение падает на первую ноту в каждой группе. Другими словами, каждая строка состоит из двух четырехчастных тактов[11]. Таким образом, изменчивые метрические схемы слов перекрываются более жесткой музыкальной схемой, которая создает впечатление упорядоченности и единообразия:

о о́ о́ о " оооо́
4/4 ♩ ♩♩♩ | ♩♩♩♩

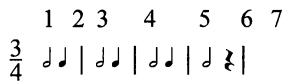
ооо́"о оооо́
4/4 ♩♩♩ ♩ | ♩♩♩♩

оо́ оо о́" ооо́
4/4 ♩♩♩♩ |♩ ♩♩♩

оооо́ " оооо́
4/4 ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩

Музыкальный размер не обязательно должен быть четырехчастным. Мелодия «Манаса», например, типично трехчастная. Самая простая музыкальная схема имеет такой вид:

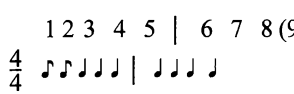
Семисложная строка:

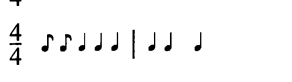


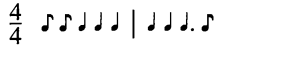
Восьмисложная строка:



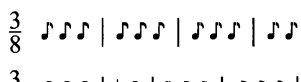
Возможны и дальнейшие усложнения. Несмотря на регулярность музыкального размера, нотные ритмические схемы могут быть более разнообразными. Вместо восьми нот равной длительности, организованных в два четырехчастных такта, мы можем наблюдать следующие модели[12]:

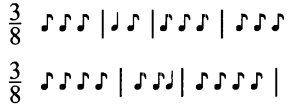


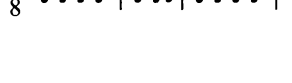




Строки с одним или несколькими лишними слогами в большинстве случаев могут быть приспособлены к музыкальному размеру, то же верно и применительно к строкам с меньшим количеством слогов. В музыкальных моделях могут также появляться слабые доли в начале такта и дополнительные такты, в особенности для междометий («ох», «ах»), запевных фрагментов или ничего не значащих слогов. Стихотворные строки, состоящие из 11 или 12 слогов, таким же образом делятся на метрические группы, обычно по три-четыре слога в каждой, что соответствует следующей музыкальной схеме[13]:







Музыкальная сторона исполнения не всегда так упорядочена, как в приведенных примерах. Ранее я упомянул казахского *акына* Шерияздана Солтанбай-улы, который исполнял одиннадцати- и двенадцатисложные строки в «Богенбае» в речитативной манере и «льющемся» ритме, а семи- и восьмисложные строки — на мелодию с ясно различимым размером на три четверти (см. гл. 4, с. 99). Музыкальная сторона метра, вне всяких сомнений, важна для более полного понимания тюркской метрики, но она требует более специального рассмотрения, вряд ли возможного в этой книге.

«Ритмическая речь» в том виде, в каком она находит выражение в метре, является предпосылкой поэзии. В статье о метре у алтайцев, которая вышла в 1866 г., В.В. Радлов перечисляет два типа процедур, которые приводят к появлению ритмической речи у «примитивных народов», таких как «алтайские татары»:

> 1) Деление речи на стихотворные строки с целью облечь эти строки в определенную мелодию с помощью аллитерации, гармонии гласных, подсчета слогов и интонации.
>
> 2) Объединение строк в строфы, т.е. связывание их посредством начальных и конечных рифм.
>
> [Radloff 1866: 87][14].

Далее Радлов приводит алтайскую пословицу как пример аллитерации:

> Јакш-аа јанаш-кан јакшы-зы юғ-ар,
> Јаман-ға јанаш-кан јаман-ы юғ-ар[15].
>
> Если ты находишься рядом с хорошим человеком, часть его добродетели перейдет к тебе,
> Если ты находишься рядом с дурным человеком, часть его порока перейдет к тебе.

Эти строки иллюстрируют два вида аллитерации: горизонтальную, т.е. аллитерацию в границах строки, как в древнегерманской поэзии, и вертикальную, т.е. аллитерацию между строками, или, так как за аллитерированными согласными следуют одни и те же гласные, начальную рифму (*якш-аа — яман-ға*). Аллитерация как средство связывания строк широко встречается в алтайской, якутской и киргизской эпической поэзии, но лишь изредка в других традициях. Радлов, однако, упоминает еще один принцип объединения строк в строфы, а именно конечную рифму. Это гораздо более привычное средство построения строф в «центральных традициях». Следует различать два типа строф. Пер-

вый тип — это строфа, отличающаяся регулярно повторяющимися рифмами. Довольно распространенной является строфа *мурабба* (от араб. *мурабба* «квадрат»), состоящая из четырех строк, которые рифмуются по схеме: а — а— х— а. Словосочетание «регулярно повторяющиеся» нуждается в некотором уточнении: в узбекских *дастанах*, например, можно наблюдать, что певец прибегает к регулярным стихотворным схемам только при исполнении стихотворных фрагментов[16]. Второй тип строфы можно сравнить со старофранцузской *лéссой* (*laisse* «строфа в старофранцузских поэмах»). Это означает, что строки связываются с помощью конечных рифм и ассонансов в группы различной длины[17]. Эти тирады могут прерываться нерифмованными строками или группой более коротких строк, не согласующейся с рифмой или ассонансом основной группы.

Но строки алтайской пословицы являются примером еще одной отличительной черты тюркской устной поэзии (как эпической, так и лирической), а именно синтаксического параллелизма. Обе строки практически идентичны как лексически, так и морфологически, единственное отличие состоит в замене слова *јакшы* «хороший» — в первой строке на *јаман* «плохой» — во второй. Буквально эти строки означают следующее:

С-хорошим был-рядом его-хорошее прилипнет,
С-плохим был-рядом его-плохое прилипнет.

Как убедительно показал В.М. Жирмунский, истоки конечных рифм и ассонансов Радловского второго принципа объединения строк в строфы, в особенности тирады, тесно связаны с явлением параллелизма[18]. Строгий грамматический параллелизм в агглютинативного типа языке естественным образом ведет к созданию рифм и ассонансов: если строка А заканчивается определенной грамматической морфемой, а строка Б синтаксически параллельна ей, то в конце строки Б будет находится та же грамматическая морфема, что и в конце строки А. Две одинаковые морфемы будут состоять из одних и тех же согласных, но качество гласных может отличаться из-за явления сингармонизма в тюркских языках. Ассонанс автоматически распространяется на большее число слогов, если последнее слово в строке содержит две или более грамматические морфемы. От таких звуковых схем, коренящихся в грамматическом строе языка, до развития ассонансов в настоящие рифмы остается всего один сравнительно небольшой шаг — необходимо выбрать лексемы с идентичной корневой гласной (см. примеры ниже).

Жесткие синтаксические схемы и строгий параллелизм такого рода вполне ожидаемы в пословицах, однако они отнюдь не ограничены рамками этого жанра народного творчества. Не ограничен синтаксический параллелизм и языками агглютинативного типа, несмотря на то что тюркские языки благодаря агглютинативному морфологическому принципу и сопутствующей ему синтаксической структуре создают благоприятные условия для грамматического и синтаксического параллелизма. Параллелизм является, пожалуй, одним из наиболее распространенных поэтических приемов в мировой литературе, начиная с parallelismus membrorum (параллелизма членов, т.е. синтаксического параллелизма) псалмов и в высшей степени изощренного параллелизма классической китайской лирической поэзии до разнообразных форм параллелизма устной поэзии и народных песен народов всего мира[19]. Как отмечает Р. Якобсон в исследовании явления параллелизма в русской устной поэзии, «грамматический параллелизм принадлежит к поэтическому канону многих народных традиций»[20].

Первые примеры синтаксического параллелизма в тюркском языке встречаются в рунических надписях VIII в. (см. гл. 2); наиболее ранние записи фрагментов тюркской устной поэзии, подчиненной закону параллелизма, встречаются в книге XI в. «Диван лугат ат-Тюрк» Махмуда Кашгарского. Одно из стихотворений содержит следующее описание битвы героя, сражающегося на своем коне:

Yqylačym ärik boldï
ärik bolγu järü kördi,
bulït örüb kök örtüldi,
tuman törüb tolï jaγdy.
[Стеблева 1976: 205].

Мой скакун стал стремителен, [ибо]
он увидел место, где должно стать быстрым.
Туча поднялась, [и] небо заволоклось,
появился туман, [и] пошел град.
[Стеблева 1976: 129].

Третья и четвертая строки подчинены законам параллелизма как в плане содержания, так и в плане выражения. Синтаксически каждая строка состоит из одной конструкции с герундием (аффикс *-(ÿ)б*) и одной конструкции с личным глаголом в прошедшем времени (аффикс *-ди*), в результате в каждой строке мы наблюдаем последовательность: сущ. + гл. (деепричастие) + сущ. + гл. (пр. вр.):

bulït	ör-üb	kök	ört-ül-di
туча	поднявшись	небо	заволоклось

tuman	tör-üb	tolï	jaγ-dy
туман	поднявшись	град	пошел

Фонологически *örüb* перекликается с *törüb*, в то время как семантически все четыре словосочетания, очевидно, связаны посредством тесной образной параллели между поднимающейся тучей и появляющимся туманом.

Явление параллелизма встречается как в эпической, так и в лирической тюркской устной поэзии. Оно чрезвычайно широко распространено в народных четверостишиях, называющихся *мани* на турецком языке, *баяты* на азербайджанском, *кошак* на уйгурском и т.д. Рассмотрим следующее уйгурское четверостишие:

Ḥавадики лачинни
Қил билан тутай дәймән.
Көңлүмдики яримни
Чай билан жутай дәймән.
[Geng, Reichl 1989: 58][21].

Я бы хотел поймать силком из конского волоса
Сокола в воздухе.
Я бы хотел проглотить вместе с чаем
Любимую в моем сердце.

Букв.:
В-воздухе-находящегося сокола (прямое дополнение)
Конским волосом-с могу-я-удержать я-говорю
В-моем-сердце-находящуюся мою-любимую (прямое дополнение)
Чаем-с могу-я-проглотить я-говорю.

Две первые строки четверостишия отражаются в третьей и четвертой строках. Синтаксические конструкции данных двустиший, как и в предыдущем примере, одинаковы, что приводит к построению практически идентичных последовательностей грамматических морфем, послелогов и «служебных слов».

В эпической поэзии начальная формула часто имеет форму локативной конструкции, построенной по принципу параллелизма (аффикс *-да*), как, например, в каракалпакском эпосе «Кырык кыз» (Сорок девушек):

Бурынғы өткен заманда,
Сол заманның қәдиминде,
Қарақалпақ халқында,

Ата журты Туркстанда,
Саркоп деген қалада,
Аз ноғайлы елатында...
[Мақсетов, Жапақов, Ниетуллаев 1980: 42].

В давние дни,
в былые времена,
среди каракалпаков,
в родном Туркестане,
в городе Саркоп,
в небольшом ногайском племени...

Еще более жесткой схеме подчиняется традиционное начало алтайских эпических сказаний, как видно из первых строк «Когутэя»:

Jўс учарлу кара тайғаның
Jўс коолду көк талайдың
Айаң болған jаказында,
Аржан сууның jарадында
Көк буканы минип jорткон
Көгўтей ööгöн jуртап jатты.
[Суразаков и др. 1958: 86].

У черной горы
Со ста водопадами,
На берегу синего моря
Со ста заливами
Жил Когутэй,
Ездивший на синем быке.
[Токмашов и др. 1935: 41].

Синтаксический параллелизм двух первых строк можно уловить с помощью поморфемного перевода:

сто	водопадов-имеющая	чернота	тайги
сто	заливов-имеющая	синева	моря

Синтаксическая идентичность подчеркивается семантическими сходством и контрастом: сходство слов *кара* «черный» и *көк* «синий» заключается в том, что они оба обозначают определенный цвет, но цвета, которые они обозначают, различны. Слова *учар* «водопад» и *коол* «залив» оба связаны с водой, в то время как *тайга* «гора» и *талай* «море» обозначают два противоположных явления, которые, однако, дополняют друг друга и вместе образуют наш мир: землю и воду.

Сходства и противопоставления, заложенные в первых двух строчках, повторяются в последующих. В третьей и четвертой строках мы опять наблюдаем морфо-синтаксическую тождественность наряду с семантическим подобием. Слова *jaka* и *japat* (основное значение обоих — «край») употреблены в идентичных конструкциях: существительные в позиции послелога в локативном падеже (*-да*) и в сопровождении соединительно-притяжательного аффикса (*-ы(н)-*). На семантическом уровне *айаң* «горное пастбище» и *аржан суу* «минеральный источник» являют контраст между водой и землей, как и в двух первых строках.

Тюркский эпос может также начаться поучительными или афористическими стихами, построенными по принципу параллелизма, как, например, киргизский эпос «Поминки по Кökötöй-хану» из цикла «Манас»:

Алтын ийерниң кашы экен:
Ата журтнуң башы экен.
Күмүш ийерниң кашы экен:
Түн түшкөн калың көп ногай журтнуң башы экен.
[Hatto 1977: 2].

У золотого седла есть лука:
У народа есть вождь.
У серебряного седла есть лука:
У ногайцев, которым нет числа, как теням в сумерках, есть вождь[22].

Афоризмы часто служат введением стихотворных фрагментов или отдельных строф (в случае если стихотворные фрагменты состоят из строф), в особенности в тех традициях, где лирический элемент играет в эпосах заметную роль, например в узбекских *дастанах*, в частности в «Равшане»:

Куйган алвон-алвон сўзлар,
Айрилган бир-бирин излар...
[Зарифов 1971: 106].

Сгорающие от любви произносят много слов,
Разлученные ищут друг друга...

Во многих случаях такого рода двустишия почти или вовсе не связаны с контекстом, в который они помещены. Они нередко содержат образы, связанные с миром природы, и скорее призваны воскресить в памяти слушателя определенное воспоминание, чем что-либо описать. Стихотворные строки подобного рода являются отличительной осо-

бенностью тюркского эпического стиля, рассмотрение которого мы продолжим в следующем разделе.

Формула и формульная система

В главе 6 мы привели небольшой фрагмент из казахского героического эпоса «Камбар», где описывались надежды стариков-женихов быть избранными Назым (см. с. 137–138). Мы приводим здесь продолжение данного фрагмента:

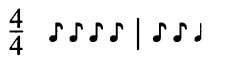
Алтын тұғыр үстінде
Назым отыр қонақтап
Ақ туйғындай еріккен.
Қара мен төре таласып,
Форымына қарасып,
Алдынан өтті көріктен.
Қыз Назымның майданы[23]
Әр топтың болды базары,
Түседі көпке сәулесі
Қағаздай кірсіз ажары.
Осынша жұрттың артынан
Аумады жанға назары.
Жердің жүзін шаңдатты
Жиылған қоршап адамы.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 38].

На золотой тугуре,
Как птица, Назым сидела,
Как заскучавший белый кречет.
Простые люди и знать собрались,
На [красоту] ее глядя,
Прошли перед нею, выказались.
Смотрины девушки Назым
Для [всех] базаром стали.
Ее сияние озарило многих,
Ее лицо, как без пятен бумага.
Среди всего этого люда
Ее взор [никого не отметил].
Лицо земли покрылось пылью
От сгрудившегося народа.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 159–160].

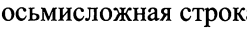
Перед тем как мы рассмотрим формульный стиль этого отрывка, уместно будет кратко прокомментировать его стихотворный размер. Строки данного фрагмента делятся приблизительно поровну на семи-

и восьмисложные. Как можно видеть в опубликованной музыкальной записи «Камбара», эти два типа строк в основном согласуются со следующими ритмическими схемами[24]:

Семисложная строка:



Восьмисложная строка:



Что касается «строфической» организации стихов, легко заметить, что все строки заканчиваются трехсложными словами. Эти клаузулы (заключительные слоги фразы или стихотворной строки начиная с последнего ударного слога) можно разделить на четыре группы[25]:

(1) Послелоги:
   а) 103 *үстінде* (рифмуется со словом, стоящим выше, в 96-й строке, *үйінде*);
   б) 113 *артынан* (не рифмуется ни с одним другим словом).

(2) Герундиальные формы на *–п*:
   а) 104 *қонақтап* (рифмуется со стоящим выше *ап* в 101-й строке);
   б) 106, 107 *таласып*: *қарасып*.

(3) *-кен* (причастие)/ *-тен* (аблатив):
   а) 105 *эріккен* (рифмуется со стоящими выше *желікен* в 91-й, *көп экен* в 92-й, *зеріккен* в 93-й строках);
   б) 108 *көріктен* (рифмуется со стоящими выше *бөріктен* в 95-й, *серіктен* в 99-й, *өріктен* в 102-й строках).

(4) Существительное + притяжательный аффикс (-(*с*)*и*/*ы*):
   а) с велярными гласными:
   109 *майданы*: 110 *базары*, 112 *ажары*, 114 *назары*, 116 *адамы*;
   б) с переднеязычными гласными:
   111 *сәулесі*;
   в) форма в 115-й строке *шаңдатты* (3-е л., ед. ч., прош. вр.) также согласуется с данной схемой гласных.

Это построение весьма типично для *лесс* (стихотворных фрагментов неопределенной длины, где строки объединены рифмами или ассонансами) с вплетенными в него ни с чем не рифмующимися строками или второй, а возможно, и третьей схемой рифм в эпической поэзии «центральных традиций». В нашем примере фигурируют две основные

группы ассонансов: (а) (*қонақтап*, *таласып*, *қарасып*) и (б) (*майданы*, *базары*, *сәулесі*, *азары*, *назары*, *шаңдатты*, *адамы*). Эти группы перемежаются с третьей группой ассонансов — (в) (*эріккен*, *көріктен*), а также со строкой, которая не рифмуется ни с одной другой (х) (*артынан*). Оставив в стороне первую строку отрывка, которая связана рифмой/ассонансом с предыдущей, мы получаем следующую схему:

..... қонақтапа	а
..... еріккен	в
..... таласып	а'
..... қарасып	а'
..... көріктен	в'
..... майданы	б
..... базары	б
..... сәулесі	б'
..... ажары	б
.... артынан	х
..... назары	б
..... шаңдатты	б"
..... адамы	б

Данный отрывок описывает довольно необычную сцену и не является темой с точки зрения устно-формульной теории Пэрри–Лорда; это объясняет невысокую формульную плотность фрагмента в сравнении с тем, как плотно насыщена формулами типическая сцена или тирада (см. ниже). Формульная плотность определенного отрывка зависит не только от того, насколько сцена (или ее часть), в которой он описывается, типична для эпической поэзии, но и от его длины, и от размера корпуса, с которым мы сравниваем наш отрывок. Чем длиннее отрывок и чем больше произвольно отобранных фрагментов подвергаются формульному анализу, тем вероятнее, что результаты исследования будут показательными; и чем больше текстов, тем яснее можно продемонстрировать формульную природу того или иного фрагмента[26].

Следующий формульный анализ основан на корпусе текстов, включающем более 8 тыс. стихов казахской эпической поэзии, его составляют эпос «Камбар» в версии Диваева и вариант эпоса «Кобланды» Шапая Калмаганбетова[27]. Следует подчеркнуть, что увеличение объема анализируемых текстов может существенно изменить процент содержания формул в отрывке, но, я убежден, не может радикальным образом изменить картину природы казахского формульного стиля.

Изучая данный корпус текстов, мы находим параллели только семи из четырнадцати строк приведенного фрагмента. Я намеренно исполь-

зую расплывчатый термин «параллель» для того, чтобы не предопределять, что именно следует считать формулой. Как мы увидим, разнообразные типы формульного стиля наилучшим образом могут быть определены в процессе текстологического анализа. Первая строка нашего отрывка, параллель которой мы находим в анализируемых текстах, это строка 105:

ақ	туйғындай	ериккен 105
белому	кречету-подобно	скучая
ақ	туйғындай	құнтыйды 1726
белому	кречету-подобно	он ссутулил плечи

Ақ «белый» — один из наиболее распространенных эпитетов в тюркском эпосе. В «Камбаре» белым назван не только кречет (*туйғын* 105, 1726)[28], но и лицо Назым (*жүз* 81) и грудь (*төс* 539), различные виды юрт (*үй* 416, 799; *орда* 1774)[29], антилопа (*бөкен* 228), халат (*тон* 317) и слитки золота, отданные в качестве выкупа за невесту (*жамбы* 1819). Более важным для формульного стиля является употребление эпитета *ақ* по отношению к оружию. Меч, *семсер*, сопровождается эпитетом *ақ* (665), и в пяти из шести случаев упоминания копья, *найза*, оно также имеет эпитет *ақ* в сочетаниях либо *ақ найза* «белое копье» (1007, 1574, 1735), либо *ақ сапты болат найза* «стальное копье с белым древком» (836, 1680, 1123 *ақ болат* «белая сталь»). Последнее словосочетание является формульным в том строгом смысле, что одинаковые слова подчиняются одной и той же метрической схеме. Единственное различие состоит в грамматической морфеме, такой как падежное окончание, послелог или притяжательный аффикс:

ақ сапты болат найза-мен 826 («с...»)
ақ сапты болат найза-ң-ды 1672 («твое [вин. п.]...»)

Эпитет *ақ* имеет в этих строках три ряда значений[30]. В таких сочетаниях, как *ак туйғын*, прилагательное обозначает физическое качество, реальный цвет материального предмета. Когда данный эпитет определяет часть тела (например, *ақ жүз* «белое лицо» или *ақ төс* «белая грудь»), прилагательное обозначает не только цвет — его значение заключает в себе и оценочную составляющую. В данном контексте «белый» подразумевает чистоту и красоту; это проявляется в строке 112, приведенной выше: *Қағаздай кірсіз ажары* «ее лицо было чистым, как бумага». Здесь напрашивается сравнение с употреблением эпитета *λευκώλενος* «белорукая» в эпических поэмах Гомера, относящегося к Гере и женщинам вообще. Однако, когда *ақ* употребляется

для описания оружия, оно означает яркость и сияние. Здесь мы также находим параллели с другими эпическими традициями. Золотом блистают изображения вепря-хранителя на островерхих шлемах гаутских воинов (*Eoforlic scionon*, строка 303); шлем Беовульфа, который он надевает, перед тем как спуститься в подводное логово Грендела, описывается как *hwīt* «сверкающий» (*se hwīta helm*, строка 1448). Сияющие доспехи и оружие, безусловно, являются общим мотивом героической поэзии. В «Илиаде» описывается сияющий шлем Гектора (*κορυθαίολος*), среди всевозможных эпитетов, описывающих оружие, также немало тех, что выражают яркость и сияние[31].

Употребление эпитета *ақ* в «Кобланды» представляет собой сходную картину. Вместо белого ястреба мы встречаем белого кречета (*суңкар* 1114, 1462, 1882, 2479, 3649, 4079, 4099, 4189, 4780, 5681, 5770). Как и в «Камбаре», этим эпитетом описываются антилопа (*бөкен* 4049, 4579, 4646, 5692), различные части тела (*бет* «лицо» 3930, 6340, 6431; *маңдай* «лоб» 1142; *билек* «рука от кисти до локтя» 2097, 2435; *тамақ* «горло» 739), белыми являются различные типы юрт (*отав* «юрта для только что поженившихся молодых» 255, 703, 5246; *орда* 1076, 5247; *шатыр* «палатка» 5264, 5724, 6385)[32]. И наконец, оружие и доспехи также определяются эпитетом *ақ*:

сауыт «кольчуга» 1091, 2182, 2265, 2344, 2353, 2379, 2651, 3088, 3096, 3170, 3271, 4659;
семсер «меч, сабля» 3089, 5986, 6009;
найза «копье» 2467, 5357;
алмас «клинок, меч» (букв.: алмаз) 848;
сүнгі «копье» 2359, 2365, 6117;
берен «сталь» 2372.

Многие из таких словосочетаний встречаются в формульных строках в том же смысле, что и строка 826: *Ақ сапты болат найзамен* в «Камбаре», которую мы приводили выше. Словосочетание *ақ бет* дважды соседствует с *тулым* «коса»:

ақ	бет-ім-де	тулым-ым	6340
белом	в моем лице	моя коса	
ақ	бет-ің-де	тулым-ың	6341
белом	в твоем лице	твоя коса	

Эти две строки, однако, встречаются в диалоге, в котором второй говорящий подхватывает слова первого. Данный прием, когда один главный герой вторит словам другого, довольно распространен в

тюркском устном эпосе; ниже мы приведем пример такого повтора из узбекского варианта «Алпамыша». Формулами в строгом смысле являются строки 4049, 4579, 5692, в которых скорость всадника сравнивается со скоростью бега белой антилопы:

ақ	бөкендей	жосылды
белой	антилопе-подобно	он/они проскакали

Подобным же образом белое копье всегда описывается как имеющее зарубки на древке (для того, чтобы его было удобнее держать):

толғамалы ақ сүңги 2359, 2365, 6117[33].

Таким образом, все рассмотренные нами строки, содержащие эпитет *ақ*, можно подразделить на четыре типа: (1) строки, в которых одинаковыми являются только сочетания эпитет + существительное, все же остальные слова различаются, например:

дем алып ақ ордада отыр еді он сидел в белой кибитке (юрте), отдыхая	«Камбар» 1774
ақ орданың алдынан перед белой юртой	«Кобланды» 1076
Құртқаға тіккен ақ орда белая юрта, поставленная для Куртки	«Кобланды» 5247

(2) Строки, в которых кроме одинакового сочетания эпитет + существительное совпадает еще и синтаксическая структура всей строки, например:

ақ	туйғын-дай	еріккен	«Камбар» 105
прил.	сущ.- ПОДОБНО	гл.	
как заскучавший белый кречет			
ақ	туйғын-дай	құнтиды	«Камбар» 1726
как белый кречет, он ссутулил плечи			

(3) Парные строки в диалоге, где вторая строка повторяет первую, как, например:

ақ бетімде тулымым моя коса в моем белом лице	«Кобланды» 6340
ақ бетіңде тулымың твоя коса в твоем белом лице	«Кобланды» 6341

(4) Строки, которые являются формулами в строгом смысле слова, например:

ақ сапты болат найзамен «Камбар» 826
стальным копьем с белой ручкой

ақ сапты болат найзаңды «Камбар» 1672
твое стальное копье с белой ручкой

Однако в нашей выборке, содержащей прилагательное *ақ*, встречается и еще один тип повторяющихся строк. В «Кобланды» слово *мата* «ткань, материал» также имеет определение *ақ*. Это словосочетание неизменно фигурирует в следующих двух строчках:

Базарда бар ақ мата,
ойнақтайды жаз бота 485–486, 693–694, 2583–2584

На базаре много белой ткани;
верблюжонок резвится.

Подобного рода двустишия встречаются в эпосе через интервалы неравной длины. Они часто содержат образы мира природы, но также это пословицы и афоризмы. Другим примером этого типа стихов из «Кобланды» являются строчки 2087–2089:

Арқада бар бөрікөз,
Жақсыда ғой тәуір сөз,
Неге ұмытсын көрген көз?

В степи растет *бёрикёз* («волчий глаз», лекарственная трава),
в хорошем человеке и слово крепко;
зачем тому (букв.: глазу), который видел, забывать?

Эти строки повторяются в эпосе несколько раз (597–599, первая и вторая из трех — 2154–2155, первая и третья 5317–5318)[34]. Практика включать в эпическую поэму подобного рода стихи, которые часто напоминают стихи поэтов-имажинистов, существует и в других тюркских традициях; далее я приведу примеры таких строк из узбекского эпоса. Эти регулярно повторяющиеся стихи сходны с повторяющимися двустишиями в сербскохорватской героической поэзии, описанными А.Б. Лордом:

> Подобно тому как формульным строкам с внутренней рифмой или с эффектным хиазмом обеспечена долгая жизнь, точно так же сохраняются подолгу почти или вовсе без изменений двустишия с отчетливо выраженной структурой, такие, например, как:
>
> Без ђеђеља нема умирања, Без судьбы не умрешь,
> Од ђеђеља нема завирања. От судьбы не спрячешься.
> (II, № 24, 631–632)

или:

А зечки је поље прегазио, Зайцем он поле перемахнул,
А вучки се маши планинама. Волком понесся он по горам.
(II, № 24, 41–42)

Кажется, что лучше было бы выделить такие двустишия в особый класс и не применять к ним термин «формула», оставив его только для компонентов одного стиха.

[Лорд 1994: 73].

Следующим стихом из отрывка, приведенного выше (с. 174), соответствие которому мы находим в рассматриваемом корпусе текстов, является строка 106:

қара мен төре таласып «Камбар» 106
простые люди и знать собрались

қара мен төре қайғырды «Камбар» 32
простые люди и знать горевали

Формульная природа этих стихов состоит в употреблении устойчивого словосочетания — в данном случае антитезы — «бедные и богатые», «старые и молодые», «знать и простой народ», при этом в строке остается место для трехсложной клаузулы, в нашем примере — для глагола. Той же модели подчиняется и стих 117:

қасқа мен жайсаң, бектердің «Камбар» 117
бедных людей и князей, беков (или: бедные люди и князья, беки)

В «Кобланды» мы находим схожие группы слов: *кемпір мен шал* («старуха и старик» 1296), *күң мен құл / құл мен күң* («рабыня и раб» 259, 4229, 4238, 4239, 4244, 4245, 4247, 4506), *жал мен жая* («грива и круп» 3316, 3715, 5232) и др.

Формульная природа этих стихов, как я уже отмечал, состоит в использовании устойчивого словосочетания, после которого в строке остается зазор в три или более слогов. Этот зазор заполняется с учетом исключительно метрических требований, без всяких грамматических либо семантических ограничений по отношению к слову, завершающему стих.

Следующий тип стиха, который мы рассмотрим, добавляет к метрическим ограничениям грамматические:

форым-ы-на қарасып «Камбар» 107
на красоту ее глядя

форым-ы-на қарасаң «Камбар» 46
если глядишь на ее красоту

Здесь глагол *қара-* «смотреть на что-либо» требует дополнения в дательном падеже; более того, если глагол употреблен в какой-либо форме, кроме краткой формы императива или деепричастия на *–n*, он непременно будет состоять из трех слогов. Это приводит к образованию следующих схем (для семисложного стиха):

x x x (x)-x	қара-x
сущ. — (АФФ. принадл.) — ДАТ. п.	қара-АФФИКС

Примеры (только повторяющихся строк):

төңірек-ке қараса если осмотришься вокруг	«Камбар» 289
төңірек-ке қарасқан осмотревшись вокруг	«Камбар» 1298
алды-арт-ы-на қарады смотрит он по сторонам	«Кобланды» 4524, 5099
алды-арт-ы-на қарамай не смотрит он по сторонам	«Кобланды» 6237
жан-жағ-ы-на қарады озирается по сторонам	«Кобланды» 3277
жан-жағ-ы-на қараса если он озирается по сторонам	«Кобланды» 3689

Строки 108 и 109 построены по сходному принципу. Мы обнаруживаем множество строк, параллельных стиху 108, вот некоторые из них:

алдынан өтті көріктен перед нею прошли, выказались	«Камбар» 108
басынан өтті дүние боқ от его головы ушел бренный мир	«Кобланды» 2707
алдынан келіп жылайды перед ним стоит и плачет она	«Кобланды» 5084
алдынан жығып Қарлыға им навстречу (перед ними) вышла Карлыга	«Кобланды» 5323
алдынан шығып сөйледі к нему (перед ним) вышла и говорит	«Кобланды» 5937

Первая часть этих стихов состоит из глагола движения, который требует предшествующего дополнения в аблативе. Таким образом, в конце строки остается место для трех (или, возможно, четырех) слогов

традиционной клаузулы. То же самое можно сказать и о строке 109, где стих начинается существительным в родительном падеже и продолжается существительным с притяжательным аффиксом:

Қыз Назым-ның майдан-ы Смотрины (букв.: поле) девушки Назым	«Камбар» 109
Қыз Назым-ның заман-ы Смотрины (букв.: пора) девушки Назым	«Камбар» 125
Қыз Назым-ның ауыл-ы-ның На аул девушки Назым	«Камбар» 412
Қыз Назым-ның ішіне В душе девушки Назым	«Камбар» 445

Далее необходимо провести различие между случаями, когда выбор слова, завершающего строку, ограничен грамматическими и метрическими параметрами, и теми случаями, когда ограничения являются также лексическими/семантическими. Рассматривая употребление имени *Карлыга* из «Кобланды», мы обнаруживаем, с одной стороны, модели, подобные приведенным выше (с грамматическими/метрическими ограничениями):

Қарлыға-ның ана-сы-н мать (винительный падеж) Карлыгы	«Кобланды» 2817
Қарлыға-ның алд-ы-нан перед Карлыгой	«Кобланды» 4709
Қарлыға-ның форм-ы-на к фигуре Карлыгы	«Кобланды» 5125
Қарлыға-ның ізінен за Карлыгой	«Кобланды» 6064

С другой стороны, мы находим формулы в строгом смысле, т.е. стихи, состоящие из одинаковых лексем, единственным различием между которыми являются грамматические морфемы и т.п.:

Қарлыға-дай сұлу-ың твоя красота как Карлыга	«Кобланды» 2812, 2833, 2850,2994, 3023, 5098, 5270, 5384, 6463
Қарлыға-дай сұлу-ға к красоте как Карлыга	«Кобланды» 3035, 3580, 6031
Қарлыға-дай сұлу-ды красоту как Карлыга	«Кобланды» 3360, 4046, 6126, 6195

Қарлыға-дай сұлу-дың красоты как Карлыга	«Кобланды» 5345, 5378, 6192, 6459
Қарлыға-дай сұлу да и красота как Карлыга	«Кобланды» 6077, 6211

Наконец, последний стих из нашего отрывка (строка 115), параллели которому нашлись в анализируемом корпусе текстов, построен с учетом метрических, грамматических и семантических ограничений:

Жер-дің	жүз-і-н	шаңда-т-ты
Земли	поверхность-ее (прям. доп.)	он-запылил

Для того чтобы обнаружить параллели этому стиху, нам придется прибегнуть к понятию формульной системы. Пэрри определял ее как «группу словосочетаний, подчиняющихся одной и той же метрической схеме и настолько сходных в отношении мысли, которую они выражают, и слов, из которых они состоят, что не остается сомнений в том, что поэт, использовавший их, воспринимал их не только как отдельные формулы, но как формулы одного и того же определенного типа»[35]. Это несколько расплывчатое определение, разумеется, пытались неоднократно оспорить; были предприняты попытки уточнить понятие формульной системы в разнообразных альтернативных определениях. В отношении древнеанглийского языка А. Ридингер предложил трехстороннее разграничение между системой, рядом и формулой, которое можно применить и к тюркской устной поэзии[36]. Согласно Ридингеру, отдельная формула принадлежит вместе с другими к одному и тому же ряду, если каждая из них содержит хотя бы одно общее для всех слово и если остальные слова, отличающиеся друг от друга, семантически связаны между собой, т.е. являются синонимами или принадлежат к одному и тому же семантическому полю. Из приведенных выше примеров мы можем классифицировать следующие как формулы:

төңірек-ке	қараса қарасқан	«Камбар» 289, 1289
алды-артына	қарады қарамай	«Кобланды» 4524, 5099, 6237
жан-жағына	қарады қараса	«Кобланды» 3277, 3689

Эти три формулы относятся к ряду 1, внутренняя схема которого выглядит следующим образом:

(1) (сущ., обозначающее место-направление)-(АФФ. принадл.)-ДАТ. п. + *қара*-АФФИКС

Второй ряд формульных стихов может быть сформирован на базе следующей модели:

(2) (сущ., обозначающее часть тела)-(АФФ. принадл.)-ДАТ. п. + *қара*-АФФИКС

Примеры:

форым-ы-на қарасаң «Камбар» 46, 107
қарасып
если смотришь (смотря) на ее фигуру

ауыз-ы-на қарайық «Камбар» 1137
посмотрим на ее рот

бет-ің-е біреу қараса «Камбар» 1238
если кто-то смотрит на твое лицо

Эти два ряда формул, в которых существительные семантически связаны между собой, частично представляют собой формульную систему:

(А) х х х (х)-(АФФ. принадл.)-ДАТ. п. *қара*-АФФИКС

В то время как понятие формулы допускает лишь незначительные вариации, в основном сводящиеся к различиям в грамматических морфемах, а понятие формульного ряда накладывает дополнительные семантические ограничения на лексический состав, понятие формульной системы гораздо более абстрактно. В отношении примеров, рассмотренных выше, можно было бы утверждать, что словосочетания второй группы не являются собственно формулами, так как они содержат слишком мало повторяющихся элементов, и семантическая связь между словами «фигура», «лицо» и «рот» гораздо менее тесная, чем между словосочетаниями первой группы, обозначающими направление взгляда. Таким образом, оценка (А) как формульной системы вызывает сомнения. И в данном отдельном случае более правильным было бы рассматривать в качестве формульной системы ряд 1, т.е. приравнять понятие ряда к понятию формульной системы.

Однако для надлежащего формульного анализа стиха 115 нам необходимо провести различие между понятиями ряда и системы. Стих состоит из двух словосочетаний и, следовательно, двух основных смыслов: (1) «поверхность земли» и (2) «поднял пыль». Если принять первое словосочетание за постоянный элемент, мы обнаружим в корпусе следующие параллели:

жердің земли	жүзін ее поверхность	шаңдатты он запылил	«Камбар» 115
жердің земли	жүзін ее поверхность	сел алды поток унес	«Камбар» 1359
жердің земли	жүзін ее поверхность	күңрентіп заставляя двигаться/сдвигая	«Камбар» 1926

Если за постоянный элемент принять второе словосочетание, то мы получим следующие параллели:

ауылдың деревни	үстін ее верх	шаңдатып покрывая пылью	«Камбар» 1158
көшенің улицы	ауызын ее начало	шаңдатып покрывая пылью	«Кобланды» 1926

В первой части всех пяти приведенных вариантов соблюдается строгий параллелизм, более того, все три словосочетания (поверхность земли, верх деревни, начало улицы) семантически связаны между собой, поскольку все они так или иначе имеют отношение к географии (земля, деревня, улица) и указывают на точное местоположение (поверхность, верх, начало). Семантическое сходство между тремя вариантами второго словосочетания (он запылил, поток унес, сдвинул) не такое явное, хотя семантическая связь между *күңрентіп* «сдвигая» и *шаңдатып* «покрывая пылью» может быть установлена[37]. Таким образом, мы имеем формульную систему:

{ жердің жүзін / ауылдың үстін / көшенің аузын } { шаңдатты / шаңдатып / сел алды / күңрентіп }

представленную рядами:

(1) { жердің жүзін / ауылдың үстін / көшенің аузын } { шаңдатты / шаңдатып / күңрентіп }

(2) жердің жүзін сел алды

Анализ отрывка, произвольно выбранного из «Камбара», помог нам установить различия между четырьмя типами формульного стиха. В ходе разбора я обозначил один тип формульного стиха как «формулу в строгом смысле». Этот тип формулы включает стихи, которые повторяются в нашем корпусе текстов без изменений, влияющих на их

лексический состав. Примером этого типа формулы может служить *ақ сапты болат найза-мен* («Камбар» 826). Второй тип формулы допускает больше изменений, чем первый, поскольку вариации внутри строки не ограничены грамматическими морфемами или служебными частями речи. Данный тип формул я обозначил термином «формульная система», оговорив при этом, что взаимозаменяемые лексемы связаны между собой легко распознаваемыми семантическими отношениями. Пример этого типа формульного стиха: *жердің жүзін шаңдатты* («Камбар» 115). В третьем типе формульного стиха лексические изменения внутри стиха не ограничены семантическими параметрами. Первое полустишие содержит устойчивое словосочетание, второе же содержит зазор в несколько слогов, который заполняется лексическими единицами с учетом метрических и, возможно, грамматических ограничений. Пример данного типа формульного стиха: *Қыз Назымның майданы* («Камбар» 109). Разновидностью этого же типа является такой стих, где и само «устойчивое словосочетание» изменяется, но эти изменения регулируются определенными семантическими и грамматическими правилами. Примером такой разновидности может служить: *алдынан өтті көріктен* («Камбар» 108). И наконец, четвертый тип формульного стиха представлен двустишием: *Базарда бар ақ мата,/ойнақтайды жаз бота* («Кобланды» 485–486). Я обозначу этот тип как «клишированный стих» или «клишированное двустишие» (или «трехстишие»), подчеркивая вслед за А.Б. Лордом, что повторяющиеся в тексте стихи, двустишия и трехстишия такого рода следует выделить в особый класс[38].

До сих пор я говорил о формульном языке в основном с точки зрения количественного принципа, и следовательно, основой моей классификации формульных стихов была мера и степень их изменяемости и неизменности. Однако существуют и другие классификации. М. Боура, например, разделяет формулы на две группы — сочетания существительное–прилагательное и повторяющиеся словосочетания. Он рассматривает первые как обладающие в основном поэтической ценностью без каких бы то ни было повествовательных функций, а последние как «строго функциональные и необходимые для повествования», что в некотором смысле совпадает с пониманием формульного стиля Пэрри и Лордом[39]. А.Т. Хатто, изучая эпитеты в киргизском эпосе XIX в., разделил их на 13 групп, проведя классификацию по различным критериям: количественному («короткий/ длинный»), функциональному («хвалебный/хулительный»), семантическому («королевские эпитеты», «специфический/общий»), генетическому («традицион-

ные/перемещенные/повторно интерпретированные/раздробленные»)[40]. К.Н. Велиев предложил тройственную классификацию тюркских формул на основании синтагматического, семантического и лингвистического принципов[41]. Не вдаваясь в типологию формульного стиля, я добавлю к количественному принципу предшествующей дискуссии качественное измерение, выбрав из всевозможных типов формул семантически наиболее выдающийся — сочетание «эпитет + существительное», а еще точнее, формульное описание героя с помощью «неизменного эпитета».

Главного героя «Камбара» называют «Камбар», «Эр Камбар» (герой Камбар), «Камбар бек» или «Камбаржан» (дорогой Камбар), т.е. о нем говорят, используя либо двусложное слово (его имя), либо трехсложное выражение. Кроме того, во многих стихах имя Камбар сопровождается определением. Встречающиеся эпитеты принадлежат к двум семантическим рядам: «слова, обозначающие животных» и «слова, обозначающие лошадей». В стихе 1744 Камбар сравнивается со львом:

Арыстан туған	Қамбар бек
Львом-рожденный	Камбар-бек

Сравнение с эпосом «Кобланды» показывает, что этот стих является формульным:

Арыстан туған	Қобланды	«Кобланды» 2090, 2092, 2096, 2311, 3403, 4782, 5603
	Қоблан	«Кобланды» 47
	Бөкенбай	«Кобланды» 5772
	батырды (герой)	«Кобланды» 4176
	батырың	«Кобланды» 5556
	құрдас жан (дорогой ровесник)	«Кобланды» 836

В киргизском эпосе выражение «рожденный львом» соответствует формуле «рожденный тигром (имя)». Ср.[42]:

кабылан тууган	Эр Манас «Манас» (*БМ*) 350
	Манаска 484
	Кошойго 496
	Эр Кошой 1148
	Алман Бет «Манас» (*АК*) 77
	Алмамбет «Манас» (*КК*) 316

Сравнение героя с животным, наделенным физической силой и мощью, встречается также и в узбекских *дастанах*[43]. Такие герои, как

Алпамыш или Гёроглы и их спутники, сравниваются со львом (*арслон*, *шер*), тигром (*йўлбарс*), леопардом (*қоплон*), кречетом (*шунқор*, *лочин*), ястребом (*қарчиғай*), арабским одногорбым верблюдом (*нор*) и драконом (*аджджарҳо*). С другой стороны, молодые герои сравниваются с молодыми верблюдами (*бўта*) или молодыми ланями (*қуралай*). Ср. фрагмент из «Алпамыша»:

Бу зўзни айтади шунқор,
Шердай бўлди мард йигитлар,
От қўйди облоҳу акбар.
Ҳар қайсиси эрдай бўлиб,
Ҳар яғрини қирдай бўлиб,
Тоғдақирган шердай бўлиб...
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 259].

Такие слова сказал шункар (кречет Алпамыш),
Подобно львам стали его джигиты,
Коней пустили — и облоху акбар!
Каждый из них, мужество проявив,
Плечи, подобные широкой степи, распрямив,
Горным львом рыкающим представ...
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 626].

Вторая формула, встречающаяся в «Камбаре», которую нам предстоит здесь рассмотреть, содержит эпитет, относящийся к лошадям:

Қара қасқа атты Қамбар бек Камбар 146
Черным с пятном с-конем Камбар-бек
Камбар-бек на вороном Лыске[44]

Ср.:

Қара атты	Қамбар	қарамай	«Камбар» 435
С-вороным-конем	Камбар	не-глядя	
Камбар на вороном коне, не обернувшись			

жалғыз	атты	кедейге кедейнің	«Камбар» 624, 705, 1523
только-одним	с-конем	бедняку/а	
однолошадного бедняка			

Схема данной формульной системы может быть описана следующим образом: «название (или характеристика) лошади + *атты* (с конем) + имя всадника(-ов)». В «Кобланды» мы находим следующие примеры реализации этой модели[45]:

қырық мың атты Қызылбаш сорок тысяч конных кызылбашей	2094, 2291, 2296, 2313, 2409, 2443
Тарлан атты Көбікті Кобикти с конем Тарлан(ом)	2640
Тайбурыл атты Қобланды Кобланды с конем Тайбурул(ом)	3729

Эта модель встречается уже в «Книге моего деда Коркута», где пророк Хызыр описан как *боз атлу Хызыр* — «Хызыр с серым конем», Салур Казан — как *қоңур атлу Қазан* — «Казан с гнедым конем», а христианский король Шёкли — как *алака атлу Шёкли Мелик* — «Король Шёкли с пегим конем», или *алака атлу кафир* «язычник с пегим конем»[46]. Она также встречается и в других тюркских традициях. В тувинских богатырских сказках героя, как правило, опознают по его коню, например: *Хан-Шилги аъттыг Хан-Хүлүк* — «Хан-Хюлюк с конем Хан-Шилги» или *Арзылаң-Кара аъттыг Хунан-Кара мөге* — «герой Хунан-Кара с конем Арзылан-Кара»[47]. В алтайской версии «Алпамыша» (она будет рассматриваться в гл. 10), как и в других алтайских эпических поэмах, эпитеты, относящиеся к лошадям, занимают целые строки. Алып Манаш назван *Ақ-боро атқа минген / Алып Манаш* — «Алып-Манаш, восседающий на своем коне Ак-боро», хан вражеского племени — *Ақ-буурыл минген / Ақ-қаан* — «Ак-хан, восседающий на своем коне Ак-буурыл»[48]. Замысловатый и, возможно, непревзойденный по длине во всей тюркской устной поэзии «лошадиный» эпитет встречается в начале якутского *олонхо Куруубай Хаан-наах Кулун Куллустуур* (Строптивый Кулун Куллустуур)[49]:

Былыргы дьыл быдан мындаатыгар,
Урукку дьыл кулан уорҕатыгар,
Түөрт саха төрүү илигинэ,
Үс саха үөскүү илигинэ,
Икки саха иитиллэ илигинэ,
Кулгааҕар кураҕаччы кыыллаах,
Кэтэҕэр кэҕэ кыыллаах,
Санныгар сар кыыллаах,
Көхсүгэр көҕөн кыыллаах,
Өттүгер өтөн кыыллаах,
Борбуйугар борчук куобахтаах,
Үөһэ Сибииргэ ааттаммыт аата
Төбөтүнэн оонньуур
Чимэчи кугас аттаах,

Аллараа дойдуга ааттаммыт аата
Атаҕынан оонньуур
Айдаар кугас аттаах,
Орто дойдуга ааттаммыт аата
Кутуругунан оонньуур
[Кунньалык] Куйаар кугас аттаах
Куруубай Хааннаах
Кулун Куллустуур диэн
Бухатыыр үөскээбитэ эбитэ үһү.
[Тимофеев-Теплоухов и др. 1985: 8]

На далекой вершине давних лет,
На отдаленном хребте минувших лет,
Когда четыре якута еще не родились,
Три якута еще не явились на свет,
Два якута еще не были вскормлены,
Народился, говорят, богатырь по имени
Строптивый Кулун Куллустуур,
Владеющий конем
С кроншнепом-птицей на ушах,
Кукушкой-птицей на загривке,
Сарычем-птицей на лопатках,
Селезнем-птицей на крупе,
Голубем-птицей на бедрах,
Серыми зайчатами на подколенках,
В Верхней Сибири названным:
Огненный Рыжий конь,
Который, резвясь, мотает головой;
В Нижнем мире названным:
Буйный Рыжий конь,
Который, резвясь, перебирает ногами;
В Среднем же мире названным:
Вихревой Рыжий конь,
Который, резвясь, помахивает хвостом.
[Тимофеев-Теплоухов и др. 1985: 8, 200].

Якутское *аттаах* (стихи 14, 17, 20) соответствует казахскому *атты*, тувинскому *аъттыг*, турецкому *атлы* (*атлу*) — «обладающий конем». Это означает, что весь данный фрагмент (1–23) является одним предложением, в котором *бухатыыр* «герой», упоминающийся в последнем стихе, определяется распространенным эпитетом, состоящим из нескольких причастных оборотов (*аттаах* «обладающий конем», *диэн* «называющийся»). Таким образом, данное предложение можно перефразировать следующим образом: «...конем обладающий, строп-

тивого — нрава — по имени — Кулун-Куллустуур жил герой». Эти строки являются одновременно и прекрасным примером параллельных структур и горизонтальной аллитерации. Кроме того, они представляют собой образец формульной модели, распространяющейся на несколько строк, нечто среднее между формулой и темой. В главе 9 мы рассмотрим этот тип стихотворного фрагмента — формульное начало эпоса — подробнее; а предметом следующего раздела будет типическая сцена, или, прибегая к терминологии «устно-формульной теории» Пэрри–Лорда, тема.

Тема

Пэрри и Лорд определяют тему как «группу понятий и представлений, регулярно используемых при передаче сюжета в формульном стиле традиционной песни»[50]. Понятие «тема» большей частью соответствует немецким терминам *typische Szene* (типическая сцена) или *Erzählschablone* (сюжетный шаблон), хотя различные филологические традиции подчеркивают разные стороны этого явления[51]. Лорд начинает анализ тем в сербскохорватской эпической поэзии с начальной сцены «Песни о Багдаде», совета при дворе турецкого султана в Стамбуле, и привлекает внимание читателя к тому, что «Песнь о Роланде» начинается с подобной сцены военного совета[52]. Узбекская версия «Алпамыша» в исполнении Фазыла Юлдаш-оглы также начинается с этой темы. Когда Байсари узнает, что он должен платить своему брату налог на милостыню (*зякет*), он собирает соплеменников на *маджлис* (совет), чтобы решить, что ему делать (см. с. 150), и открывает совет следующими словами:

Оҳ урганда кўздан оқар селоб ёш,
Маслаҳат бер, ўн минг уйли қариндош,
Барчинойим бўй етгандир қаламқош,
Золим билан ҳаргиз бўлманглар йўлдош,
Қўнғирот элдан молга закот келибди,
Маслаҳат бер, ўн минг уйли қариндош!
Қурсин Ҳакимбеги мулла бўлибди,
Безакот молларни ҳаром билибди,
Қўнғирот элдан молга закот келибди,
Маслаҳат бер, ўн минг уйли қариндош.
Дардли қул дардимни кимга ёраман,
Айролиқ ўтига бағри пораман,
Муна элда сиғинди бўп тураман,
Ўз акамга қандай закот бераман?!

Маслаҳат бер, ўн минг уйли қариндош!
Хазон бўлиб боғда гуллар сўлибди,
Шум фалак бошима савдо солибди,
Бойбўридан молга закот келибди,
Маслаҳат бер, ўн минг уйли қариндош!
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 72].

Когда стенаю, слез поток из глаз течет,
Десять тысяч юрт родни, дайте мне совет!
У расцветшей Ай-Барчин брови, как калам (перо).
Пусть спутником не будет вам никогда тиран,
Пришли с Конграта к нам за скот взимать зякет,
Десять тысяч юрт родни, дайте мне совет!
Чтоб сгинул Хакимбек, муллой он стал[53],
Скот беззякетный поганым посчитал,
Пришли с Конграта к нам за скот взимать зякет,
Десять тысяч юрт родни, дайте мне совет!
Я, несчастный раб, кому поведать горе,
В огне разлуки я печень свою сожгу,
Мне уготовано здесь подневольным жить,
Как могу родному брату я платить зякет!
Десять тысяч юрт родни, дайте мне совет!
Осень пришла — и в садах цветы увяли,
Злой рок обрушил мне на голову печаль.
Байбури на скот наш наложил зякет,
Десять тысяч юрт родни, дайте мне совет!
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 430].

В опубликованном тексте этот отрывок занимает еще 34 стиха. Он состоит из одиннадцатисложных стихов с довольно свободной последовательностью рифм; приведенные здесь строки рифмуются по следующей схеме:

а—А—а—а—Б—А—б—б—Б—А—в—в—в—В—А—б*—б—б—А

В данном отрывке мы наблюдаем три основные рифмы: а (*ош*), б (*ибди*) и в (*аман*); кроме того, три стиха повторяются во фрагменте несколько раз, эти стихи-рефрены обозначены заглавными буквами (А, Б и В). Повторяющиеся стихи являются семантическим центром пассажа: А «Дайте мне совет!», Б (и В) «Пришли с Конграта к нам за скот взимать зякет/Мы должны платить налог, следует ли нам отдать его?». Часто эти ключевые стихи подхватываются/повторяются в последующих словах, как это происходит и в данном случае[54]. Мудрый старик (*аксакал*) по имени Яртибай отвечает Байсари (его ответ состоит из

50 стихов в печатном варианте), дважды (стк. 55–56) произнося двустишие:

Маслаҳат бермаймиз Бойсарибойга,
Осилмаймиз Бойбўрининг дорига...

Совета не дадим Байсары баю,
В петле Байбури мы не хотим висеть…
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 73, 433].

и добавляя к этому стих, повторяющийся четыре раза (стк. 58, 72, 80, 91):

Маслаҳатни, шоҳим, ўзинг виласан.

Каков совет — и сам знаешь, мой шах.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 73–74, 432].

Байсари предлагает (в речи, состоящей из 64 стихов) перекочевать в землю калмыков, на что Яртибай (в отрывке из 64 строк) соглашается, повторяя несколько раз (напр., стк. 173):

Қайда кўчсанг, бизлар бирга борамиз...

Куда б ни перебрался, вместе с тобой будем…
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 76, 434]

и заканчивая *маджлис* словами (стк. 231–232):

Бирга кўчсак, бирга-бирга борамиз,
Сен қаерда бўлсанг, шунда бўламиз.

Если перекочевать решил, с тобой вместе пойдем,
Где будешь ты — и мы там рядом будем.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 77, 435].

Во фрагменте есть еще один тип повторяющейся строки, помеченный звездочкой (б*):

Хазон бўлиб боғда гуллар сўлибди
Осень пришла — и в садах цветы увяли.

Этот стих с незначительными изменениями повторяют и другие герои:

Хазон бўлса боғда гуллар сўлмайми?
Когда придет осень, разве не увянут цветы в саду?

Такие шаблонные строки широко распространены в узбекских *дастанах*; они относятся к тому же типу стихов, что и повторяющиеся двустишия в казахском эпосе, которые мы рассматривали выше. Подобные клише обладают особым звучанием и, вызывая в памяти те или

иные явления природы, подчеркивают настроение фрагмента. Именно эта строка часто употребляется в контексте, предполагающем беду, несчастье и горе, так же как следующий стих употребляется в отрывках, которые описывают радостные события:

Яна баҳор бўлса очилар гуллар
Снова наступит весна и расцветут цветы

Стих б* встречается в варианте «Алпамыша», записанном от Фазыла, более тридцати раз. Иногда он подвергается изменениям. Некоторые варианты этого стиха выглядят следующим образом[55]:

Хазон бўлса зоғлар қўнар гулшанга
Когда наступает осень, вороны садятся на клумбы роз

Хазон бўлмай боғда гуллар сўлмасин
Пусть осень не наступит и цветы не увянут в саду!

Эти строки встречаются также в составе двустиший:

Яна баҳор бўлса очилар гуллар,
Гулни кўрса маст бўп сайрар булбуллар

Снова наступит весна и расцветут цветы,
Когда соловьи видят цветы, они пьянеют

Хазон бўлмай боғнинг гули сўлмайди,
Сўлган гулга сира булбул қўнмайди

Если осень не придет, не увянут цветы
И соловей не сядет на увядшую розу

Сцена совета состоит из четырех стихотворных пассажей, распределенных между двумя говорящими и связанных между собой прозаическими фрагментами. Она обладает четкой структурой, но не настолько стереотипна, как сцена военного совета в сербскохорватской «Песне о Багдаде». Получение и отправка писем, подобно тому как это происходит в «Песне о Багдаде», является одним из самых распространенных способов начать героическую песню; около 30% песен, собранных Вуком Караджичем, начинаются с этой темы[56]. Однако в тюркском эпосе сцены совета, подобные той, что открывает эпос «Алпамыш» в исполнении Фазыла, встречаются гораздо реже и более того, несмотря на то что их форма подчинена определенной структуре, их содержание в гораздо большей степени является плодом размышлений сказителя. Однако типические сцены в тюркском эпосе все же есть и их отличает высокая степень формульной плотности как в плане выражения, так и в плане содержания.

Такой темой являются сборы героя в путь, когда он вооружается перед военным походом или опасным путешествием. Эта тема является одним из неизменных элементов тюркского героического эпоса как «центральных традиций», так и якутских *олонхо* или турецких *дестанов*. Очень краткий вариант этой темы, объединенный с темой скачки героя, встречается в одном из казахских вариантов «Алпамыса»[57]:

Саймандарын сайланып,
Алтыннан кемер байланып,
Абжыландай толғанып,
Қызыл найза колға алып
Шұбарға карғып мінеді,
Құдайдан медет тіледі
Қарғып міпіп жас бала
Ашуы кернеп жөнеді.
Лөшкер тартып келеді
Ауыздықпен алысып,
Ұшқан құспен жарысып,
Кей жерде бала шоқытып,
Кей жерде басын төгеді.
Бір күн шапса Шұбар ат
Айлық жер алып береді.
[Ауэзов, Смирнова 1961: 23].

Подобрав [себе] оружие,
Поясом золотым опоясавшись,
Как змея, извиваясь,
Взяв в руки красную пику,
Вспрыгнул, сел на Чубара.
Помощи попросил у бога,
Вскочил, сел в седло [батыр] юный,
Охваченный гневом, [умчался],
[Поехал в страну калмыков].
Натягивая удила, он
Состязался с летящей птицей,
Где [джигит побыстрей] поскачет,
Где [укоротит] повод.
За один день конь Чубар
Месячный путь [пролетал].
[Ауэзов, Смирнова 1961: 221].

В стихах 725–732 кратко излагается подготовка героя к путешествию, в то время как само путешествие описывается в последующих стихах. Всего нескольких «мазков» достаточно, чтобы изобразить, как герой

вооружается: он подпоясывается золотым поясом (726), извивается, как змея (727), берет в руки красную пику (728). Его психологическое состояние упоминается лишь вскользь в стихе 732, где говорится о его гневе. Герой просит Бога помочь ему (730), вскакивает на коня (731), скачет быстро, как птица (или быстрее) (735), и за один день преодолевает растояние, на которое другим понадобился бы месяц (739). Все эти мотивы и образы принадлежат к стандартному набору темы вооружения героя и путешествия верхом. В варианте «Камбара» в исполнении Диваева сборы героя в дорогу и его отъезд описаны несколько более подробно, но состоят из тех же основных мотивов: герой вооружается, просит Бога о помощи, герой разгневан, он летит на коне, как птица:

Бадана көз берік сауыт
Баса устіне кнеді,
Жау жарағын асынып
Жүрмскке даяр болады.
Құрама болат дулыға
Шекесіне қояды.
Орласында стырып
Шарапқа әбден тояды.
Аумин деп қол жайып,
Бір құдайға тапсырып
Жұртынан жауап сұрады.
Қош айтысып Қамбарға
Тоқсан үйлі тобыр мен
Алпыс үйлі арығы
Амандасып жылады.
Арыстан аман келгей деп
Бәрі де дуға қылады.
Бастырып қатты қадамын
Қара қасқа тұлпарды
Қаһарланып ұрады;
Құстай ұшып ашумен
Тезде жетіп барады.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 71].

В крупных кольцах кольчугу [58]
На себя [батыр] надевает.
Понавешав свое оружие,
В путь собирается,
Шлем из кованой стали
На голову [батыр] надевает.
Сидя в своей юрте,

Вдоволь вина выпивает.
Подняв руки, «аминь» сказавши,
Только богу себя поручает.
У сородичей просит [совета].
«Прощай!» — говоря Камбару,
Девяностодомные тобырцы,
Шестидесятидомные аргынцы
Плакали, прощались.
«Чтобы льву здоровому вернуться», — молвив,
Все молитвы [о нем] совершили.
Шаги коня ускоряя,
Вороному Лыске-тулпару [батыр]
Гневно наносит удары.
Как птица летя, с гневом
Прискакал быстро [батыр].
[Ауэзов, Смирнова 1959: 194–195].

В другом казахском варианте «Камбара» Бармак Мукамбаев описывает оружие героя более обстоятельно:

Кару-жарақ асынып,
Мойнына ілді ер Қамбар
Атасынан қалған мылтықты.
Атасынан қалған бул мылтық
Талайды жоқ қып құртыпты.
Сарамтал етті жұмысты,
Сайланып салу ұрысты,
Аш беліне байлады
Балдағы алтыи қылышты.
Киді қымқап мауытты,
Сыйынған пірі Дәуітті.
Киіп алды ер Қамбар,
Айналасы бес қабат
Атасынан қалған сауыты.
Атадан қалған мирасқор
Талайды бұрын шауыпты.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 110].

Свое оружие повесил
[На плечо] Камбар-батыр —
Ружье, от отца оставшееся.
От отца оставшееся это ружье
Уничтожило многих, сразило.
Привел [все] в порядок,
Изготовился к бою.
Тонкий стан опоясал

Мечом с золотой рукояткой,
Надел суконную одежду.
К [пророку] Давиду взывая,
Надел на себя Камбар-батыр
В пять рядов связанную
Кольчугу, от отца оставшуюся,
От отца оставшееся наследство,
Многих истреблявшее прежде.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 234–235].

Тема облачения и вооружения героя и в особенности седлания коня является характерной также для композиции узбекских *дастанов*. Детальное описание сборов героя в дорогу встречается в варианте *дастана* «Равшан», записанном от Эргаша Джуманбульбуль-оглы[59]. После того как Равшан почистил своего коня Джийранкуша скребницей, герой покрывает его шелковым потником (*терлик*) и бархатным чепраком (*чирги*), приторачивает чересседельник (*беллик*), кладет сверху еще один чепрак (*джаҳалдирик*) из бобровых шкур, затем серебряное седло (*эгар*) с золотой лукой (*қош*) и золотыми стременами (*узанги*); он затягивает шелковую подпругу (*айил*) и набрасывает на коня ковер (*давир*) с золотой бахромой, повязывает вокруг хвоста подхвостник (*қуюшқон*) из шкуры носорога, украшает коня золотым нагрудником (*омулдирик*), надевает на него чагатайскую уздечку (*юган*) с сорока декоративными медальонами (*қубба*) и, наконец, стальные удила (*сувлуқ*). Герой подпоясывается, у него на поясе висит змееязыкий, подобный молнии, *ханджар* (кинжал) (*илон тилли, яшин турли ханҗар*). Есть у него еще кремень и трут (*чақмақ, қув*) и плеть (*қамчи*) с золотой рукояткой. Он носит бархатные штаны (*чалвар*) и расшитый золотом халат.

Эту сцену из «Равшана» можно сравнить со сходным отрывком из «Алпамыша», который совпадает с ней почти во всех деталях. После того как Алпамыш получил от Барчин призыв о помощи, его сестра Кадиргач помогает ему собраться в дорогу:

Оша элга ошган тортар хўрликни,
Бек Алпомиш қилар бугун эрликни,
Бисмилло, деб солди отнинг устига
Кимхоби майиндан бўлган терликни.
Мард бўлганлар қарайдакан дурбини,
Усталар ишлатар пўлат қирғини,
Шул замонда солди отнинг устига
Зарлию зарбобдан бўлган чиргиии.
Чиргининг устидан қўйди белликнн,

Боз устидан солди жаҳалдирикни.
Муллалар ўқийди зеру забарни,
Усталар чопади теша-табарни,
Бисмилло, деб солди отнинг устига
Тилла корсон, қоши олтин эгарни.
Эл кўчириб Олатовдан оширди,
Сирин айтмай душманлардан яширди,
Иккови ҳам тилладандир узанги,
Ярқиллатиб икки ёққа туширди.
Қишман ёз ўртаси ҳишшай саврди(р),
Ёмон одам мудом қилар ғовурди,
Лоф айтганга ботмондан ҳам вирди(р).
Бисмилло, деб солди отнинг устига
Чочоғи зумратдан зарли давирди.
Гана-гана бандаларинг жойилди(р),
Худо қилган ишга банда қойилди(р),
Ой Қалдирғоч тортди отнинг белидан
Сирти ипак, ичи майин айилди.
Чув, десанг, ўзади осмонда қушдан,
Ҳеч камлик бўлмаса йўрға юришдан,
Бисмилло, деб тортди отнинг белидан
Ўн саккиз қуббали чағатой пуштан.
Абзалининг бари ола қайишдан,
Сағрисига ташлаб карки қуюшқон,
Ҳар қуббаси келган катта таркашдан.
Отлантирмоқ бўлди шундайин бекни,
Гарданига ташлаб ўмулдирикни.
Абзаллаган отни кўриб қувонди,
От бошига солди тилла юганди.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 131–132].

Уехавшие в далекую страну терпят унижения,
Бек Алпамыш сегодня мужество проявит.
«Бисмилла!» — сказала и положила на коня
Терлик (нижний потник под седлом лошади) из тонкой парчи.
Марды (храбрые) смотрят в подзорную трубу,
Готовят клинки из стали мастера,
Кладет сверху на коня [сестра Калдыргач]
Золотом тканный чирги (верхний потник).
Поверх чирги положила беллик (подстилка),
Поверх еще положила джахалдырик (подседельник).
Мулла читает зеру-забар (азбуку)[60],
Усто (мастер) мастерит, держа в руках теша-табар (топорик/ резак и топор),
«Бисмилла!» — сказав, положила на коня
С золоченым сиденьем, с золотым луком седло.

— Откочевав [Алпамыш], через Алатаг перевалил,
Тайны свои не сказал, от врагов скрыл. —
Она стремена из чистого золота,
Поблескивая ими, по разные стороны опустила.
— Между зимой и летом ненастный савр[61].
Подлый [всегда] замышляет устроить шум [скандал],
Наболтает столько, батмана тяжелее будет. —
«Бисмилла!» — сказав, положила на коня
Подушку, [обшитую] изумрудами с золочеными кистями.
— Порой божьи рабы твои невежественны,
Пред деянием бога божий раб преклоняется. —
Ай-Калдыргач подтянула коню бока
Снаружи шелковой, внутри мягкой подпругой.
«Чу!» — скажешь, — обгонит птиц небесных,
Совершенной будет его иноходь.
«Бисмилла!» — сказав, перетянула спину коня
Чагатайской сбруей с восемнадцатью бляхами.
Сбруя вся была из кожи разноцветной,
Подхвостник [аим] кладет из кожи носорога,
Каждая бляха которого — с большой таркаш (кожаный баул для чашек).
Так она бека [Алпамыша] снаряжала,
На шею коню нагрудник вешала.
Снаряженного коня осмотрев, порадовалась,
Надела ему золотую уздечку.

[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 494–495].

Типическая сцена сборов героя на битву и его отъезда очевидным образом является одной из универсалий героической поэзии. Она встречается не только в различных традициях тюркского эпоса, но во множестве других поэтических традиций[62]. А.Б. Лорд сравнивает эту тему в том виде, в каком она представлена в сербскохорватской героической песне, с одеванием и вооружением Василия в средневековом греческом эпосе «Дигенис Акрита» и сценой облачения Ахилла и Патрокла в «Илиаде»[63]. Многие средневековые эпосы содержат подобные сцены, и мы могли бы привести здесь множество параллелей, в особенности из древнефранцузской героической поэзии (*chanson de geste*)[64]. Не имея возможности подробно остановиться здесь на сравнительном анализе этой темы, тем не менее процитирую два отрывка, значительно удаленные друг от друга в географическом и культурном смысле, которые помогут нам более широко взглянуть на тюркские вариации данной темы. Когда культурный герой айнской «Песни об Аэоина-камуи» Аэоина-камуи (повествующий, как это обычно бывает в айн-

ских героических песнях и мифах, от первого лица) вооружается и отправляется на битву против Старухи Земли, мы наблюдаем практически то же перечисление вооружения и одежды, что и в тюркском эпосе:

Вскочив,
Я облачился
В великолепные одежды.
Я надел на себя
Мои металлические доспехи.
Я обернул вокруг себя
Мой пояс с металлическими пряжками.
За пояс я засунул
Меч, данный мне богом.
Поверх всего я накинул
Мой плащ из коры вяза с огненной каймой.
Взяв в руки
Мое копье с короткой рукояткой,
Я вышел из дома[65].

Подобным же образом цветистое описание того, как герой седлает коня, в узбекском *дастане* можно сравнить с формульным фрагментом в цикле героических песен «Хам-Бодедио» народа фулани (Западная Африка). В одном из эпизодов цикла Хаммади седлает своего коня Боне-Юбааде (Бешеная Грива), перед тем как отправиться в поход. Все его действия подчинены неизменному порядку:

Хаммади встряхнул седло,
потник,
и подпругу,
и ремень, и попону седла,
и, вместе с ними, все ткани: Хаммади набросил их на Боне-Юбааде.
Хаммади сдавил «кузнеца», и «седельник» протянулся; он вновь уселся на «седельника»,
Он взял в руки «шорника»,
Он схватил «сапожника»; «кузнец» сказал, что он был там, у подщечины Боне-Юбааде.
Хаммади вонзил шесть (острия своих шпор) в бока Боне-Юбааде. Боне-Юбааде поднялся, как облако в жаркую погоду,
поскакал легким шагом, как олененок газели,
перепрыгнул белый камешек
яйцом,
пнём,
пальмовым орехом,
дырой[66].

Такие параллели подчеркивают типические черты, но они также выделяют и особенности каждой традиции. В узбекской версии этой темы герой не отправляется в путь, пока какой-нибудь родственник, как правило, его отец не напутствует его советом (часто в виде ряда афоризмов) и не благословит на прощание. Мотивы, составляющие эту часть темы, также традиционны. Они включают формулы выражения родительской любви, надежды на благополучное возвращение, печали, расставания и т.д.[67].

Другой темой, тесно связанной с темой сборов героя в путь, является тема путешествия героя верхом. Во фрагментах из казахского эпоса, приведенных выше, эта тема включает следующие мотивы: герой гневно стегает своего коня плетью («Камбар» [Диваев] 1566–1567), сравнение скачки героя на коне с полетом птиц («Алпамыш» 735; «Камбар» [Диваев] 1568) и преодоление большого расстояния за короткое время («Алпамыш» 738–739; «Камбар» [Диваев] 1569). Эти мотивы встречаются и в других частях данных эпических поэм, а также в других казахских эпосах[68]. Когда образ Камбара впервые вводится в повествование (в варианте Диваева), галоп его коня, описывается так:

Астындағы бедеуі
Суытуы түскен соң
Ұшқан күспен жарысты.
Құйындай шаңы бұркырап,
Атқан оқтай зырқырап,
Қылады жақын алысты.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 40–41].

Выезженному коню-скакуну
Когда давал выстояться,
С летящей птицей состязался,
Как вихрь, пыль поднимал,
Как спущенная стрела, быстро мчался,
Делал близким [путь] далекий.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 162].

Особый интерес в этом фрагменте представляют глагольные формы *бурқырап* и *зырқырап*, так как они указывают на еще один мотив, который входит в состав темы поездки героя верхом на коне, а именно бряцание оружия и доспехов героя и конской сбруи. Этот мотив знаком нам из Первой песни «Илиады», где разгневанный Аполлон спускается с Олимпа:

...лук за плечами неся и колчан, отовсюду закрытый;
Громко крылатые стрелы, биясь за плечами, звучали
В шествии гневного бога...[69]

(Илиада, I. 45–47).

В узбекских *дастанах* этот мотив выражен тирадой, содержащей ряд звукоподражательных глаголов, подобных двум приведенным выше казахским глагольным формам (*қарқилла-*, *ширқилла-*, *диркилла-*, *чарқилла-* и т.д.). Я проиллюстрирую тему путешествия героя верхом — как она представлена в узбекском эпосе — отрывком из «Алпамыша» (вариант Фазыла Юлдаш-оглы) и несколькими параллелями из других узбекских и уйгурских *дастанов*[70]:

Дубулға бошда дўнгуллаб,
Карк қубба қалқон қарқиллаб,
Тилла поянак урилган,
Узангиларга ширқиллаб.
Бедов отлари диркиллаб,
Олғир қушдайин чарқиллаб,
Кўлда найзаси сўлқиллаб.
Юрмакчин узоқ йўлига,
Қарамай ўнгу сўлига,
Етсам деб ёрнинг элига.
Силтаб юради Бойчибор,
Якин бўлар узоқ йўллар,
Йўл юрар давлатли шунқор,
Қалмоқ юртини ахтарар,
Ёлғиз кетди бундан шунқор,
Ҳакимбек қилди ғайратди,
Қилади отга шиддатди,
Чу, ҳа, деди, қамчи чотди,
Изғор чўлни тўзон тутди,
Йўлнинг танобини тортди.
Қир келса қилпиллатди,
Арна келса ирғитди,
Ўр келса ўмганлатди,
Шуйтиб Ҳаким йўл тортди.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 135].

Шлем [железный] на голове гудит,
Покрытый бляхами щит носорожий гремит,
Золотой наконечник ножен, ударяясь
О стремена, позвякивает.
Удалой конь, вздрагивая, мчится,
Как хищная птица с клекотом,

В руке [седока] копье колышется.
В дальний путь он собрался,
Не глядит ни вправо, ни влево,
Желая достичь края, где любимая.
Порывисто скачет Байчибар,
Сокращает дальние дороги,
Пути преодолевает могучий шункар,
Рыщет, отыскивая страну калмаков,
Один отправился отсюда сокол.
Хакимбек проявил силу свою,
Он на коня обрушил свой пыл,
«Чув-ха!» — сказав, камчой стегнул.
Бескрайняя степь пылью покрылась,
[Всадник] путь срезал.
Холмы на пути — обходил их,
Встретятся рвы — перескакивал их,
Хребет попадется — грудью прокладывает путь,
Вот так Хаким дороги преодолевал[71].
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 498].

Вариант «Равшана» Эргаша Джуманбульбуль-оглы содержит два фрагмента, которые можно привести в качестве параллелей сцены из «Алпамыша»: поездка Равшана к Ширван (левая колонка) и поездка Хасана к Ширван (правая колонка):

От боради ариллаб,
Отган ўқдай шариллаб,
От алқими тонг шамол
Мис карнайдай зариллаб.

От боради арқираб,
Давирлари ярқираб,
Бек Равшандай полвоннинг
Кокиллари тирқираб.

Сувсиз чўлда Жийронқуш,
Оққан сувдай ширқираб,
Шомолдай бўп боради,
Сувсиз чўлда пирқираб...
[Зарифов 1971: 76–78].

От боради ариллаб,
Отган ўқдай шариллаб,
От алқими тонг шамол
Мис карнайдай зариллаб,
Сувсиз чўлда Ғиркўк от
Бораётир париллаб.
От боради асирлаб,
Отган ўқдай тасирлаб,
Тилла узанги, маҳси-кавш
Тепсинганда қасирлаб.
[Зарифов 1971: 182].

Конь храпит на скаку,
Рассекая воздух, как летящая стрела.

Конь храпит на скаку,
Рассекая воздух, как летящая стрела.

Ветер, который он поднимает,
подобен утреннему ветру,
Гудящему, как медный *карнай* (труба).

Конь храпит на скаку,
Попона сияет.

Косы Бека Равшана, героя,

Развеваются из стороны в сторону.
В безводной пустыне Джийранкуш
Мчится вперед, как текущая вода,
Летит, как ветер,
Храпя в безводной пустыне...

Ветер, который он поднимает,
подобен утреннему ветру,
Гудящему, как медный *карнай*
(труба).
В безводной пустыне конь
Гиркок мчится во весь опор.

Конь опьяненный летит,
Рассекая воздух, как летящая
стрела.
Сапоги (всадника) в золотые
стремена
Бьются, и те звенят[72].

Ряд глаголов на -иллаб, также встречается в варианте эпоса «Арзигул», записанном от Ислам-шаира (1), и «Айпарча» Умира Сафар-оглы (2):

(1) Қирқ азаматлар жўнади.
Отлар жўнади ариллаб,
Тилла қалқонлар шариллаб,
Қор бадан гулдай пириллаб,
Чўлларда беклар жўнади.
[Мўминов и др. 1975: 298].

Сорок героев скачут.
Кони храпят на скаку,
Звенят золотые щиты,
Белоснежные фигуры колеблются, как розы,
Беки скачут по пустыне.

(2) Тебаргиси тирқиллаб,
От боради пирқиллаб,
Абзал солган отларнинг,
Абрешим кокили ялтиллаб.
[Шодиева 1965:19].

Их боевые топоры раскачиваются,
Кони скачут, храпя,
Упряжь, надетая на коней,
Ее шелковые кисти сияют.

Эта тема, как правило, выражается в *лессах* из семи- или восьмисложных стихов; однако в «Алпамыше» в версии Фазыла мы встречаем

пример такой тирады в строфе, состоящей из одиннадцатисложных стихов:

Бойчибор боради шундай арқираб,
4165 Туёғида тўрт сихи бор ярқираб,
Ирғиганда қумлар кетди тирқираб,
Бораётир чўлда шундай ширқираб.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 188].

Летит Байчибар, мчится во весь опор,
Блестят на копытах четыре острия гвоздя,
При каждом прыжке песок во все стороны отлетает,
С шумом скачет он по степи.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 553].

Пример ряда подобных глаголов мы найдем и в уйгурском эпосе. Когда Гёроглы призывает своих джигитов прийти на помощь Хавазу, он говорит:

Арғимақ атлар ғириллаб,
Тилла қалқан дириллаб.
Йолваслардәк ширилаб
Дондур Һавазхан үстигә.
[Татлиқ и др. 1986: 252].

Породистые кони храпят,
Дрожит золотой щит.
Рыча, как тигры,
Все как один поскачем к Хавазхану.

Три темы, которые мы рассмотрели в этой главе (совет, одевание и вооружение героя, скачка), по существу представляют три типа тем. Типическая сцена (как, например, сцена совета), открывающая вариант «Алпамыша» Фазыла, отличается четкой структурой, для нее характерны стихи, повторяющиеся подобно рефрену, стихи, которые подхватываются и видоизменяются в диалоге, устойчивые, регулярно повторяющиеся двустишия и т.д., но тем не менее фиксированный порядок мотивов данному типу сцен не свойствен. Типическую сцену, в которой герой вооружается, седлает коня и готовится в поход или к битве, отличают определенные мотивы, специфическая последовательность действий и определенное число формул. Однако, если мы сравним эту тему с той, где герой скачет верхом на своем коне, то увидим, что формульный стиль может распространиться даже на соединение мотивов с определенными выражениями, что приводит к созданию

устойчивого ряда рифмующихся слов. Это различие также свидетельствует о разнообразии художественных элементов, имеющихся в распоряжении сказителя, и разнообразных приемах, к которым он прибегает в процессе сочинения. Формулы и темы являются частью его искусства исполнения эпоса, передачи его ученикам и сочинения новых поэм.

[1] [Nilsson 1933: 202].

[2] [Meyer 1889]. Хойслер критиковал Майера за то, что тот «расширил понятие формулы до бесконечности» [Heusler 1943: 174].

[3] Краткий обзор и обсуждение см. [Foley 1988: 65–74; Reichl 1989a].

[4] [Parry 1971a: 272].

[5] Дж. Фоули много раз утверждал, что при обсуждении формульного стиля необходимо учитывать метрические условия каждой отдельной традиции и, таким образом, определение формулы не может быть механически перенесено с одной традиции на другую; см. [Foley 1981; 1987]. Литература по формульному стилю настолько обширна, что здесь мне придется ограничиться кратким перечислением основных работ. Работы Пэрри о формуле Гомера собраны в [Parry 1971a]; общее обсуждение формульного характера сербского и хорватского устного эпоса см. в особенности [Лорд 1994: 42–83]. Общее обсуждение формульного языка в героическом эпосе см. также [Боура 2002: 294 и сл.]. Краткий обзор «устно-формульной теории» Пэрри–Лорда см. [Holbeck 1984]; об истории и методологии теории см. [Foley 1988]. Дж. Фоули также составил обширную библиографию работ по темам и проблемам устно-формульной теории; см. [Foley 1985].

[6] Существует обширная литература по тюркской метрике. См. авторитетное исследование [Kowalski 1921]; ср. с [Жирмунский 1974 г., Zhirmunsky 1985]. Общий обзор см. [Gandjeï 1957; Bombaci 1964; Хамраев 1969]; ср. также [Boratav 1964: 11 и сл.].

[7] О типах стиха *аруз* и *бармак* см. [Хамраев 1969: 5 и сл., 64 и сл.].

[8] См. [Reichl 1985б: 618 и сл.].

[9] См. [Кононов 1960: 52–56; Тенишев и др. 1984: 403–421].

[10] «Цезуру» здесь следует понимать так, как, например, во французском силлабическом стихе, а не в классическом латинском или греческом стихе; см. [Квятковский 2000: 388–389].

[11] См. [Келдыш и др. 1973–1982, 5 (1981): 387–390].

[12] Эти схемы встречаются в начале «Кыз Жибек» в исполнении Рахмета Мазхозаева; см. [Ауэзов, Смирнова 1963: 331–332; Reichl 1989в: 362–363]. Обсуждение схем см. также [Байгаскина 1973].

[13] См. [Reichl 1989б: 99]; ср. с описанием формул Ислам-шаира [Беляев 1962: 266].

[14] Более подробный анализ алтайского метра см. [Каташев 1979].

[15] Там же. Слова разделены на морфемы, как это сделано у Радлова, который, дает также буквальный поморфемный перевод пословицы.

[16] Обзор рифм (rhyme-patterns) в узбекском *дастане* «Равшан» см. в [Reichl 1985a: 38 и сл.]; обсуждение рифмы и метра в узбекском *дастане* «Нурали», который как и «Равшан», является главой эпического цикла «Кёроглы», см. [Dor 1991: 164 и сл.].

[17] См. [Квятковский 2000: 357 («Тирада»)].

[18] См. [Zhirmunsky 1985]. Более ранние исследования корреляции между аллитерацией и рифмой в тюркской поэзии см. [Щербак 1961].

[19] Об этом см. также [Reichl 1994б].

[20] [Jakobson 1966: 403]. О параллелизме в устной поэзии ср. также: [Finnegan 1977: 98–102]. Все еще представляет интерес фундаментальное исследование психологического параллелизма Веселовского [Веселовский 1940б]. О параллелизме в монгольской устной поэзии см. [Poppe 1958]; классификация Поппе заимствована из подробного исследования параллелизма финско-карельской народной поэзии Штайница [Steinitz 1934].

[21] Краткий обзор форм параллелизма в тюркской народной поэзии см. [Мартынцев 1976].

[22] Перевод см. [Hatto 1977: 3]. О параллелизме в трюизмах и пословицах см. также: [Harvilahti 1987].

[23] Слово *майдан* (из фарси) имеет два значения: «площадь» и «поле битвы».

[24] См. [Ауэзов, Смирнова 1959: 396–403]; это также относится и к исполнению, записанному на пластинку, которое я упоминал ранее (см. с. 158, сноска 2 в гл. 6)

[25] О «клаузулах» и схемах рифм см. [Жирмунский 1974 г.: 647].

[26] Дискуссию о параметрах, которые следует принимать во внимание при вычислении формульной плотности, см. [Duggan 1973: 16 и сл.].

[27] Корпус включает 1851 + 6490 строк. Текст «Кобланды-батыра» основан на издании [Кидайш-Покровская, Нурмагамбетова 1975]; ср. также [Reichl 1989в].

[28] Казахское слово *туйғын* обозначает подвид ястреба; ср. киргизский *туйгун* [Юдахин 1985: II, 264, s.v. *туйгун* I]; см. также [Räsänen 1969: 497 (s.v. *tujkar*)].

[29] Слово *үй* обозначает обычную юрту, в то время как *орда* обозначает большую юрту.

[30] О слове *ак/ақ* и его значениях в тюркских языках см. [Laude-Cirtautas 1961: 38–50].

[31] См. диаграмму III: «Эпитеты, относящиеся к греческим мечам и копьям» в приложении к [Watts 1969]; о гомеровском *κορυθαίολος* см. [Whallon 1969: 54–57].

[32] На каракалпакском языке *ақ отав* означает богато украшенную белую юрту.

[33] Ср. киргизское *толгомолуу* с казахским *толғамалы*; см. [Юдахин 1985 s.v. *толгомо*, *толгомолуу*].

[34] См. [Кидайш-Покровская, Нурмагамбетова 1975: 52 и сл.; Reichl 1989b: 369 и сл.]. См. ниже с. 217 и сл. и гл. 9.

[35] [Parry 1971б: 275]. Ср. также: [Лорд 1994: 62 и сл.].

[36] См. [Riedinger 1985].

[37] О значении казахского *күңрент-* см. [Кеңесбаев и др. 1959–1961 : I, 329].

[38] Подобные стихи в трилогии «Манас» в записи Радлова см. [Hatto 1980–1982: II, 17 и далее].

[39] [Боура 2002: 295]; критику Боура Лордом см. [Лорд 1994: 303 (примеч. 19)].

[40] См. [Hatto 1989a: 74 и сл.].

[41] «Синтагматический», в терминологии Велиева, относится к синтаксису эпоса, термин «лингвистический», в его понимании, относится как к лингвистической форме, так и к стилистике/риторике. Он приводит примеры только для первой группы. Велиевский термин «формула» включает как формулы, так и формульные фрагменты/типические сцены. «Синтагматически» определенными формулами являются начальные, переходные и финальные формулы; семантически определенными формулами — связанные с различными событиями, составляющими сюжет эпоса (например, пиры, сра-

жения, путешествия и т.д.), а также афоризмы; лингвистически определенными являются формульные метафоры, сравнения, фразы/словосочетания, синтаксические единицы и т.д. См. [Велиев 1987: 90].

[42] Эти примеры взяты из [Hatto 1989a], см. [там же: 75, 88, 90, 91]. Сокращения и названия различных частей Манаса, записанного Радловым, принадлежат Хатто: *АК* = «Алмамбет, Эр Кёкчё = и Ак-Эркеч» [Hatto 1990: 13–47], *БМ* = «Бок-мурун» [Hatto 1990: 159–225], *КК* = «Кёзкаман» [Hatto 1990: 227–303].

[43] См. [Reichl 1989б: 102]; о сравнении героя с дикими животными в героической поэзии см. также: [Боура 2002: 130].

[44] *Қара қасқа ат* — лошадь с проплешиной или белым пятном (*қасқа*) на лбу.

[45] См. [Reichl 1989в: 371].

[46] См. [Ergin 1958–1963: I, 88, 90 (Хызыр); 96, 168 (Казан); 220, 96 (Шёкли)]. Об эпитетах в «Книге моего деда Коркута» см. также: [Başgöz 1978б].

[47] См. [Куулар, Сарыг-оол 1963: 3 и сл., 193 и сл.]. Имена имеют значение: *арзылаң* означает «лев», *хунан* — «жеребенок-трехлетка», *шилги* — «гнедой», *қара* — «вороной», *кан* — «кровь». *Кюлюг* — устаревше слово, обозначающее героя, образовано от древнетюркск. *kü-* «слава»; см. [Radloff 1893–1911: II, 1471 и сл.]. Об эпитетах, описывающих лошадей, в тувинском героическом эпосе см. также: [Гребнев 1960: 33].

[48] [Суразаков и др. 1959: 29]. *Ақ-боро* означает «светло-серый», *Ақ-буурыл* означает «чалый».

[49] О «королевских эпитетах» в киргизской поэзии см. [Hatto 1989a: 80 и сл.].

[50] [Лорд 1994: 83].

[51] Словосочетание *typische Szene* (типическая сцена) связано, в частности, с исследованием типических сцен в поэмах Гомера В. Аренда [Arend 1933]; ср. обзор Пэрри, переизданный в [Parry 1971a: 404–407]. Термин «шаблон/модель» (*Schablone*) использовался учеными старшего поколения, такими как А. Хойслер, и возродился в виде *Erzählschablone* (сюжетный шаблон) как перевод термина *тема* на немецкий язык; см. [Voorwinden, de Haan 1979: 8] и др.

[52] [Лорд 1994: 83]; «Песнь о Багдаде» стоит под номером 1 в [Parry, Lord 1953–1954: I, 68 и далее (перевод), I, 8 и далее (текст)].

[53] Т.е. «он преуспел в чтении и письме». Это намек на причину введения налога.

[54] Об этом типе стиха, названного В. Фельдманом «стихом-мотивом», см. [Feldman 1983].

[55] См. [Мирзаев 1979: 70], где он перечисляет 13 вариантов данной формулы в «Алпамыше» Фазыла. О случаях употребления этой формулы в других вариантах этого эпоса см. также: [Мирзаев 1968: 141]; об этой формуле в Фазыловом «Рустамхане» см. [Кидайш-Покровская, Мирбадалева 1972: 71]. Ср. также: [Кидайш-Покровская, Мирбадалева 1971: 77 и сл.].

[56] См. [Кравцов 1985: 260 и сл.].

[57] [Ауэзов, Смирнова 1961: 23]; см. [Reichl 1989в: 376 и сл.]. Этот фрагмент взят из варианта Майкота Сандыбаева и Султанкула Аккожаева.

[58] А.Т. Хатто привлек мое внимание к сходным формулам в киргизском языке, рассмотренным в [Hatto 1977: 197].

[59] Текст см. [Зарифов 1971: 62–65]; перевод на английский см. [Reichl 1985a: 56–59 (стихотворный раздел V)]. Об этой типической сцене см. также [Жирмунский, Зарифов 1947: 367 и сл.; Боура 2002: 531; Мирзаев 1968: 134–137]. Лорд сравнивает этот пассаж из «Равшана» со сходными типическими сценами в сербскохорватском эпосе, см. [Lord 1987a: 302 и сл.] (переиздано, см. [Lord 1991: 211 и сл.]).

[60] *Зер* и *забар* — обозначения гласных звуков /и/ и /а/ в арабском алфавите.

[61] *Савр* — второй месяц мусульманского лунного календаря (22 апреля — 21 мая; араб. *сафар*).

[62] О татарской эпической поэзии см. [Урманчеев 1980а: 56 и сл.]; о тувинском героическом сказании см. [Гребнев 1960: 118–127].

[63] См. [Лорд 1994: 105 и сл.].

[64] О теме вооружения героя в древнефранцузской героической поэзии см. [Rychner 1955: 128 и 132 и далее]; о сценах вооружения в «Сэр Гавэйн и зеленый рыцарь» см. [Burrow 1965: 37 и сл.].

[65] [Philippi 1979: 197]. Ср. эту тему в [Боура 2002: 252 и сл.]; Боура приводит сходный пример из айнского эпоса «Кутуне Ширка» [Боура 2002: 255]. О повествовании от первого лица в мифологическом и героическом эпосе айнов, возможно связанном с шаманизмом, см. [Dunn 1980: 331; Hatto 1989б: 153 и сл.].

[66] [Seydou 1976: 49, 51]; ср. [Seydou 61 и 33 и сл.]. Хаммади (он же Хам-Бодедио или Рыжий Хама); Бешеная Грива — его конь. Как объясняет в сноске издатель и переводчик цикла, различные наименования ремесленников употребляются вместо предметов, которые они производят.

[67] Подробности см. [Reichl 1989б: 103–105].

[68] Об этой типической сцене в «Кобланды» см. [Кидайш-Покровская, Нурмагамбетова 1975: 108 и далее (стихи 1786 и далее), 209 и сл. (стихи 6065 и далее)]. Сравнение путешествия героя верхом с полетом птицы встречается уже в «Диван лугат ат-тюрк», в стихе 4 отрывка, приведенного в гл. 2.

[69] Перевод с древнегреч. В.А. Жуковского.

[70] Следующие примеры приводятся и анализируются также в [Reichl 1989б: 106 и сл.]. О мотиве коня, перепрыгивающего реки и овраги, представленного в этом фрагменте, см. там же.

[71] Этот фрагмент переведен также в [Zhirmunsky 1985: 327 и сл.]. Об этой теме см. [Жирмунский, Зарифов 1947: 369–372]; ср. также с [Боура 2002: 216].

[72] См. [Зарифов 1971: 76–79 (XII = Reichl 1985a: 70–73), 181–194 (LI = Reichl 1985a: 178–190)].

Глава 8
СОЧИНЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНЕНИЯ И ИСКУССТВО ПАМЯТИ

«Импровизация» и сочинение в процессе исполнения

В.В. Радлов был, вероятно, первым, кто обратил внимание на четко структурированный, формульный характер тюркской устной эпической поэзии. В своем блестящем введении к киргизскому тому «Образцов народной литературы северных тюркских племен» он перечислил некоторые «готовые частички картины», повторяющиеся в эпосе вновь и вновь, подобно заранее подготовленным строительным элементам, из которых певец строит свой рассказ: «Искусство певца состоит только в ловком соединении готовых уже частичек картины в одно целое, смотря по ходу обстоятельств»[1]. Каким бы ценным ни было это толкование Радлова, оно привело к неправильному пониманию тюркского и, в особенности, киргизского устного эпоса. Слово «только» в приведенной выше цитате подчеркивает, пользуясь термином А.Б. Лорда, механическую сторону «сочинения в процессе исполнения». А. Хойслер, один из ведущих специалистов первой половины XX в. в области древнегерманской поэзии, исходил именно из Радловского описания тюркского устного эпоса, когда утверждал, что германская аллитерированная песня никогда бы не могла быть в такой же степени «формульной и изобиловать клише», как киргизская эпическая поэзия[2].

Несмотря на то что Радлов явно выделяет технические приемы, которыми пользуется исполнитель, он называет киргизского эпического певца импровизатором. Термин «импровизация» двусмыслен. Мы говорим об импровизации в музыке, в восточной классической музыке, в европейской классической музыке, так же как в таких музыкальных жанрах, как джаз и алеаторическая музыка, в каждом случае подразумевая несколько иные приемы и способы сочинения и исполнения музыки. Когда мы говорим об импровизации в связи с такими жанрами театрального искусства, как *комедия дель арте* (эпохи барокко), мы имеем в виду еще одну разновидность спонтанного творчества. Использова-

ние термина «импровизация» по отношению к устной эпической поэзии напоминает нам о других примерах устного словесного искусства: коротких импровизированных поэтических формах, таких как южногерманские и австрийские частушки, рифмованные выкрики уличных торговцев, афроамериканский рэп или экспромты, сочиненные «на случай». Несмотря на различия между всеми этими видами импровизации, даже поверхностный взгляд на них доказывает существование общего понятия «импровизации», относящегося, в частности, и к устному эпосу.

Импровизация и экспромт в классической музыке могут принимать весьма разнообразные формы, от законченного оригинального произведения, исполненного экспромтом на клавесине или органе такими композиторами, как Дитрих Букстехуде или Иоганн Себастьян Бах, до импровизированных украшений и дополнений к мелодии, неизменной во всех других отношениях, например украшения мелодии при игре на *виоле де гамба* или каденции в сольных концертах. «Бах, бывало, импровизировал по два часа кряду, взяв за основу всего одну мелодию псалма. Сначала он придавал ей вид прелюдии и фуги, затем переходил к трио в более тонких гармониях, затем к хоральной прелюдии и, наконец, еще к одной фуге — разумеется, дополняя первоначальную тему новыми, которые приходили ему в голову»[3]. Бах был музыкальным гением, чье искусство нельзя объяснить техническими приемами и приобретенными навыками. Но, вообще говоря, экспромт в музыке барокко (так же как и в более раннее и более позднее время) возможен только благодаря довольно строгим условностям, управляющим различными музыкальными «кодами». Отправной точкой для импровизированной барочной фуги может служить любая случайно взятая мелодическая фраза, но эта мелодия вскоре будет разработана в соответствии со строго установленными правилами полифонической структуры данной музыкальной формы в рамках гармонии XVII или XVIII в. То же можно сказать и об импровизации в джазе, несмотря на все очевидные различия между этими музыкальными жанрами.

То, что верно в отношении музыки, верно также и в отношении комедии дель арте и кратких поэтических жанров. Несмотря на определенную долю спонтанности, отличную в разных формах и традициях, импровизация в каждом отдельном случае регулируется условностями и правилами, которые задают тон экспромту. Панталоне в комедии дель арте будет говорить и действовать как полагается одураченному мужу, а Скарамуччо будет ходить по сцене с самодовольным видом хвастуна; стереотипный характер того или иного действующего лица, так же как и сюжет, несомненно, ограничивают изобразительные

средства актерского исполнения, но помогают ему играть без заранее заученного текста. Более того, в пьесах, так называемых сценариях, сюжет этого жанра мог быть довольно подробно разработанным, и для импровизации были оставлены лишь незначительные детали в диалогах и комические эффекты. В действительности многие актеры, по-видимому, испытывали трудности с импровизацией, что объясняет появление *дзибалдони*, сборников драматических или комических сцен, предназначенных для заучивания наизусть[4]. Сходные ограничения существуют и в случае кратких поэтических форм. Например, частушки (Schnadahüpfel), импровизированные песни из Баварских и Австрийских Альп, состоят из четырех строк с определенным стихотворным размером и поются на специфическую (с незначительными вариациями) мелодию. Певец имеет в своем ряспоряжении определенный запас идей, образов и рифм, к которому он прибегает при сочинении частушек «на случай». Очень часто новая частушка почти идентична другой, уже существующей, просто старое имя, словосочетание или строка заменяются новыми. Как выражается К. Байтл в обзоре данной поэтической формы, «благодаря доминирующей формульной природе образов и слов, импровизация движется по хорошо отлаженным рельсам»[5]. Традиционные рифмы и схемы типичны и для других форм кратких поэтических экспромтов. Спонтанность большинства поэтических импровизаций при ближайшем рассмотрении оказывается основанной на шаблонах, порой довольно жестких, которые в значительной степени и определяют форму произведения.

Не задерживаясь более на рассмотрении импровизации вообще, заметим, что приведенные выше примеры явно свидетельствуют о том, что понятия творчества, спонтанности и новизны, так часто ассоциируемые с импровизацией, в некоторой степени обманчивы. Однако и представление, согласно которому импровизация в основном сводится к механическим манипуляциям с заранее подготовленным материалом, в той же степени обманчиво. Импровизация основывается на технике и совершенном владении ею; она существует в рамках четкой конструкции, подчиняющейся определенным правилам, но она также зависит от находчивости и вдохновения артиста. Импровизация, возвращаясь к примеру классической музыки, может принимать всевозможные формы, от небольших дополнений и орнаментаций, которыми опытный музыкант украшает произведение эпохи барокко, до импровизаций и экспромтов на клавишных интрументах в исполнении таких композиторов, как Бах, Моцарт и Лист. Импровизация в тюркском устном эпосе в той же мере разнообразна.

Радлов сравнивает киргизского певца с древнегреческим аидом (aoidós), в то время как казахского акына он уподобляет греческим рапсодам (rhapsōdós), «которые не творят сами, но поют заимствованные у других песни»[6]. Во взглядах Радлова очень интересны два момента. Во-первых, он отмечает дихотомию среди тюркских эпических певцов, сравнимую с ситуацией в эпической поэзии Древней Греции, и во-вторых, он приравнивает импровизацию к сочинению в процессе исполнения. Параллелью с Древней Грецией, хотя она и кажется перспективной, не стоит слишком увлекаться. Принято считать, что аид, подобно гомеровским персонажам Демодокию и Фемию, был «творческим певцом», в то время как рапсод, знакомый нам по «Иону» Платона, был только исполнителем и декламатором. Однако различие между этими двумя типами певцов не такое четкое. Фемий назван в «Одиссее» аидом — Пенелопа обращается к нему как к «божественному певцу» (θεῖος ᾠοιδός, I.336), но в «Ионе» Платона тот же Фемий упоминается как рапсод (533c)[7]. Таким образом, из-за трудностей, которые возникают при попытке дать точное определение двум типам древнегреческих певцов, применение В. Радловым этих двух греческих терминов по отношению к тюркскому устному эпосу не следует воспринимать слишком серьезно. Я надеюсь показать в этой главе, что четкое противопоставление двух типов тюркских эпических певцов, постулированное Радловым, является неприемлемым упрощением.

Что же касается сочинения в процессе исполнения, оно, по Радлову, с одной стороны, спонтанно (хороший певец «поет по вдохновению, так что он не в состоянии спеть одно и то же два раза, не изменяя форму изложения»), с другой же стороны, эта спонтанность имеет довольно ограниченный характер: «Но не следует думать, что импровизация есть постоянное сочинение новых стихов»[8]. Таким образом, выражение «сочинение в процессе исполнения» может быть несколько обманчивым: в действительности эпос не создается в ходе исполнения, он, скорее, воссоздается. Последующие примеры помогут пояснить мою мысль.

В данной главе я уделю основное внимание певцам, с которыми я встречался, разговаривал, и от которых я лично записывал тексты. Я начну с киргизских певцов. Среди них почетное место по праву принадлежит Джюсюпу Мамаю из Синьцзяна (см. гл. 3, с. 76 и сл.). Эпический цикл «Манас» в исполнении Мамая включает более 200 тыс. стихов. Трилогия «Манас» была записана от многих певцов, но Мамай, по его собственному убеждению, является единственным исполнителем, кто способен продолжить трилогию, дополняя ее ска-

заниями о следующих поколениях героев. Насколько ему известно, только один певец, по имени Ибраим, также знал все восемь эпических поэм, из которых состоит его (Мамая) вариант эпического цикла[9]. Мамай начал разучивать эпос в возрасте восьми лет под руководством своего отца и брата Балбая. Ежедневно его заставляли выучивать очередную часть эпоса. Его отец и брат экзаменовали его, используя материал, собранный Балбаем, и требовали, чтобы он рассказывал эпос без ошибок. Таким было начало его карьеры певца. По его собственным словам, он «начиная с восьми лет не делал ничего другого, а только ел, спал и учил наизусть». Мамай видит свой главный вклад в сохранение эпического цикла «Манас» в том, что он переделал прозаические части четвертой-восьмой глав в стихи. «Превращение прозы в стихи» — так он описывает творческую сторону своей поэтической деятельности. Когда я спросил его, сможет ли он превратить историю, которую я ему расскажу, в эпос, он ответил, что, конечно, способен «превратить прозу в стихи». Кроме того, он способен удлинять или укорачивать свое выступление в соответствии с пожеланиями аудитории. Тем не менее удлинение и укорачивание эпической поэмы отличается от замены прозы стихами: в то время как любой хороший певец в состоянии варьировать длину исполняемого эпоса, умение переделывать прозаические отрывки в стихи является редким и необычным.

Огромный объем и разнообразие репертуара Мамая не оставляют сомнений в том, что он один из наиболее выдающихся киргизских певцов двадцатого столетия. Подробное рассмотрение его творчества могло бы стать предметом отдельной книги; здесь я могу привести лишь один пример из его репертуара, для того чтобы показать его место в киргизской устной традиции. Я выбрал эпизод из «Семетея», второй части трилогии «Манас», который мне удалось записать также еще от одного киргизского певца, Абдурахмана Дунея (см. гл. 3, с. 77). «Семетей» прославляет подвиги сына Манаса, Семетея. В своих «Образцах» Радлов опубликовал две поэмы о Семетее, одна озаглавлена «Рождение Семетея» (1078 стихов), другая просто «Семетей» (1927 стихов)[10]. Первая повествует о рождении Семетея после смерти его отца; о преследованиях, которые Каныкей, вдове Манаса, приходится выносить от Абеке и Кёбёш, его младших братьев; о коварстве Джакыпа, отца Манаса, по отношению к собственному внуку; о бегстве Каныкей, Семетея и Чакан (матери Манаса) к отцу Каныкей и, наконец, о возвращении Семетея как мстителя, когда Каныкей убивает Абеке и Кёбёша, а Чакан — своего собственного мужа[11]. Второй эпос посвящен воинским подвигам и смерти Семетея, а также рождению

его сына Сейтека и его взрослению. Важную роль во второй поэме играют товарищи (джигиты) Семетея — Кюль-чоро и Кан-чоро; они являются сыновьями двух спутников Манаса — Аджибая и Алмамбета соответственно. В то время как Кюль-чоро, «цветок-джигит», это верный друг как Семетея, так и его жены, Кан-чоро, «кровь-джигит», предает Семетея и служит орудием его гибели. В одном из эпизодов эпоса речь идет о сватовстве Семетея (II. 255–354). Ай-чюрёк, дочь Акын-хана, обручена с Умутоем, сыном Кёкче (Кёкче — ногаец, один из давних противников Манаса), но Семетей, прослышав о ее многочисленных совершенствах (в том числе и магических), решает жениться на ней сам. Вместе со своими спутниками, Кюль-чоро и Кан-чоро, Семетей отправляется свататься к Ай-чюрёк, и Кюль-чоро удается уговорить девушку бежать с Семетеем[12].

Несмотря на то что Ай-чюрёк играет в поэме очень важную роль, эпизод сватовства сравнительно краток и явно недостаточно разработан. Когда Кюль-чоро появляется у жилища Ай-чюрёк, ему достаточно лишь сказать девушке о своем поручении, как она выражает согласие следовать за ним:

Оюндо жүргөн Ай-чүрөк
Күдөрүдөй былқылдап,
Күчүгүттөй чыңқылдап...
Анда келдиң, Күл-чоро!
«Семетей чунақ келди!» деп,
Қулағына салды дейт.
Ай-чүрөк чығып келди дейт,
Семетей чунақ алды дейт,
Үйүн көстөй чуғойду.

Ай-чюрёк забавлялась,
Покачивалась, подобно мускусному оленю,
Завывала, подобно щенку...
В это время явился ты, Кюль-чоро!
Сказав ей: «Негодник Семетей здесь!» —
Он замолвил за него словечко.
Ай-чюрёк вышла к нему и пошла с ним.
Негодник Семетей подхватил ее
И погнал коня к дому с криком «Чю!»[13]

В вариантах Семетея, записанных позднее, эпизод сватовства значительно более развернут[14]. Ай-чюрёк представлена как дева-лебедь, что ясно уже из Радловского текста, когда она пугает отца, грозя надеть свой лебединый наряд и улететь от него (стих 1478). В 1958–

1960 гг. была опубликована версия эпического цикла «Манас», составленная из вариантов различных сказителей. В этой составной версии Манас и Акун-хан (в Радловском тексте Акын-хан) дают друг другу обещание поженить своих детей, если у одного родится дочь, а у другого сын (по-киргизски это называется *бел куда*). Когда Чинкоджо и Толтой угрожают силой увезти дочь Акун-хана, Ай-чюрёк набрасывает свой белый лебединый наряд (*ак куу кеп*) и улетает искать Семетея. Однако Семетей уже женат на Чачикей, дочери Шатемира; та оскорбляет Ай-чюрёк, называя ее чертовой чернавкой (*Шайтан сүрөт карабет*), и противится желанию Ай-чюрёк выйти замуж за Семетея. Ай-чюрёк клянется похитить белого сокола Семетея (*ак шумкар*), превращаясь в моток белого шелка (*ак була*), белую рыбу (*ак балык* или *ак чабак*) и лебедя (*ак ку*). Чачикей предупреждает Кюль-чоро о надвигающейся опасности, когда Семетей со своими спутниками отправляется на охоту. Кюль-чоро удается уговорить Семетея не трогать шелк и не ловить рыбу, но когда Семетей видит белого лебедя, его невозможно удержать, и он напускает на лебедя своего сокола. К его удивлению, в эту минуту поднимается буря и лебедь исчезает вместе с его соколом[15]. Семетей отправляется на поиски сокола; когда он с помощью спутников наконец находит его и встречается с Ай-чюрёк, та рассказывает ему о *бел куда* (обещании их родителей поженить своих детей), которое связывает их, и Семетей женится на ней[16].

Первая часть сюжета, до эпизода похищения сокола Семетея в составной версии, включает около 1100 стихов, в то время как вторая, заканчивающаяся свадьбой Семетея и Ай-чюрёк, — 5 тыс. В издании не представлен полный текст ни одного из вариантов, и, таким образом, оно может рассматриваться только как ознакомительное в отношении реальной формы и длины данного эпизода в вариантах, на которых основан текст публикации. Согласно информации, полученной от ответственного редактора этого издания В.М. Юнусалиева, вариант «Семетея», записанный от певца Саякбая Каралаева (на котором издание в основном, но не исключительно, базировалось), включает 14 тыс. стихов[17].

Вариант этого эпизода в исполнении Джюсюпа Мамая состоит из 5500 стихов и в сюжетном отношении в целом соответствует составному варианту[18]. Для того чтобы сравнить различные варианты, я приведу фрагменты одной сцены этого эпизода, в которой описывается отъезд Семетея на охоту. В составном издании мы наблюдаем следующую последовательность событий: после ссоры между Ай-чюрёк и Чачикей появляется Семетей и седлает своего коня Тайбуурула, чтобы отправиться на охоту. Чачикей останавливает его и пытается убе-

дить повременить с отъездом три дня. Семетей приказывает ей отпустить повод коня и не вмешиваться в его дела.

Деп, ошентип, эр Семең
Алты эркечтин терисин
Тасма кылган булдурсун,
Асый өгүз терисин
Өзөк кылган булдурсун,
Өзөгүн үч ай кердирген,
Жылан боор өрдүргөн,
Как ыргайга саптаган,
Карылар көрүп мактаган,
«Колго жумшак болсун» деп,
Кой макмал менен каптаган,
Алаканын көркөмдөп,
Асыл таштан ойдурган,
Кой башындай коргошун,
Түшкүнүнө койдурган,
Каяша кылган адамды
Какылдаткан булдурсун,
Коко[н]догон[19] кожону
Кокуйлаткан[20] булдурсун,—
Булдурсунду Семетей
Бура кармап алды, дейт,
Тизгиндеп турган айымын
Жондон ары салды, дейт.
Шаатемнр кызы Чачыкей
Көзүнүн жашы төгүлүп,
Кайгыга терең чөмүлүп,
Козголо албай калганда,
Жүрө берди Семетей,
Опол тоодой көрүнүп...
[Юнусалиев и др. 1958–1960: III, 158].

Сказав это, Эр Семетей[21]
Взял свою плетку —
Плетку, сделанную из выбеленной на солнце кожи
Шести выхолощенных козлов,
Плетку, сделанную
Из шкур молодых быков,
Плетку, которую, растянув, сушили три месяца,
Ее ремни были сплетены[22],
Ее рукоять была сделана из *ырги*[23],
Увидев эту плетку, старцы восхваляли ее,

Говоря: «Пусть будет она мягкой в руке»,
Ее рукоять была покрыта дорогим бархатом,
Ее *алакан*[24] был украшен узорами,
Вырезанными из драгоценных камней,
Конец ее был завязан узлом
Со слитком свинца размером с овечью голову —
Плетка, которая заставляет того,
Кто осмелится быть непочтительным, пронзительно кричать,
Плетка, которая заставляет визжать
Ходжу[25], что важно шествует, высоко подняв голову,
Семетей схватил плетку и размахнулся, говорят,
И ударил жену, державшую поводья его коня,
По всей спине, говорят.
Чачикей, дочь Шатемира,
Пролила слезы из глаз,
Погрузилась в глубокую печаль,
Не в состоянии пошевелиться,
Когда Семетей ускакал,
Возвышаясь, подобно великану...

В варианте Джюсюпа Мамая Семетей также готовится отправиться на охоту, после того как Ай-чюрёк покинула его дом. Его жена пытается остановить его, говоря, что ей приснился дурной сон, она просит его отложить охоту на следующий день. Семетей отвечает, что ее сон не имеет к нему никакого отношения и сердится на нее за то, что она вмешивается в его дела.

Толгомо саптуу булдурсун,
Толгой кармап алды эми.
Булдурсундун кайышын,
Сайга жазып кердирген;
Көк торпоктун терисин,
Ашын жакшы бердирген;
Ийин жакшы кандырып –
Чеберлерге тердирген.
Он эки тилдүү өрдүрүп,
Өнөрүн сонун келтирген;
Кас душманга тийгенде,
Кандуу камчы дедирген.
Булдурсун менен как ошол,
Май сооруга чапты эми.
Чыңырып ыйлап Чачыкей,
Айланып аттуу качты эми.
Калдыркан ала көйнөгү,

Кат-катынан бөлүндү.
Чачыкейдин такымдан,
Куюлуп каны төгүлдү.
[Мамай 1995: I, 175].

Тогда он [схватил и] размахнулся
Плеткой с рукоятью с зазубринами.
Он сделал, ее плеть,
Растянув ее (для просушки) на валунах сухого русла реки[26].
Плеть была из кожи откормленного
Серого теленка[27].
Кожа была хорошенько выбелена на солнце;
Он приказал запасти ее для мастеров.
Он призвал лучших из них
Сплести плеть из двенадцати ремней.
Когда эта плеть касалась врага,
Люди звали ее кровавой плеткой.
Со свистом опустилась плетка
На спину (Чачикей).
Чачикей пронзительно вскрикнула,
А всадник повернул коня и поскакал прочь.
Ее рубашка, разноцветная как бабочка[28],
Порвалась с треском.
Из раны на колене Чачикей
Потекла кровь.

Абдурахман Дуней уделят этой сцене очень мало внимания. Записанный на пленку отрывок начинается с призыва Семетея к своим спутникам седлать его коня Тайбуурула. Его жена Чачикей, пытаясь задержать супруга, повисает на шее коня, за что Семетей бьет ее плеткой. Первые стихи фрагмента, в которых описывается его плетка, проговариваются певцом с необыкновенной скоростью, и только последние шесть стихов пропеваются.

Кош карагай саптаткан,
Тишини кара корпо менен каптаткан,
Камчы менен кой сындырган[29],
Кой сойтурган булдурсун,
Каяша айткан катынды
Какылдаткан булдурсун,
Камчы менен чапты, дейт.
Атилес иш ылас көйнөк
Жик-жигинен бөлүндү,
Кара каны төгүлүп,

Аял катын Чачыгей
Тизиси менен тик түшүп,
Төбөсү менен үп түшүп.

Плетка с сосновой рукоятью,
Покрытой кожей черного ягненка,
Плетка, которой он убивал овец,
Плетка, одного удара которой достаточно, чтобы убить овцу,
Плетка, которая заставляет
Сварливую жену пронзительно кричать,
Этой плеткой он ударил ее, говорят.
Рубашка ее из шелка и атласа
Порвалась по швам,
Пролилась ее черная кровь,
Чачикей, его жена,
Рухнула на колени,
Ударилась о землю головой.

При сравнении этих трех фрагментов сходство между ними не оставляет сомнений в том, что данная сцена традиционна. Название плети, *булдурсун*, фактически встречается только в эпической поэзии; К.К. Юдахин с своем киргизско-русском словаре иллюстрирует лемму *булдурсун* фразой *асый өгүз терисинен өрүм кылган булдурсун* «плеть, сплетённая из (целой) кожи трёхлетнего быка», фразой, которая также встречается в стихах 4–5 составного текста[30]. Три варианта, которые я обозначу буквами С (составной текст, изданный под редакцией Юнусалиева и др.), М (вариант Мамая) и Д (вариант Дунея), в равной степени традиционны, хотя Д явно значительно укорочен. Сначала рассмотрим описание плети: оно состоит из нескольких опеределенных образов так же, как из специфических лексем, встречающихся предпочтительно (но не исключительно) в позиции рифмующегося слова, т.е. в конце строки. Эти образы распределены в текстах следующим образом:

Понятия	С	М	Д
Плеть из кожи/шкуры быка/теленка	+	+	–
Рукоять из доброго дерева	+	+	+
Рукоять, покрытая драгоценной тканью	+	–	+
Плетеная плеть	+	+	–
Алакан (петля)	+	–	–
Узел со свинцом на конце	+	–	–
Плетка вызывает восхищение	+	–	–
Плетка карает/ранит противников	+	+	–

Лексемы	С	М	Д
кедирген (растягивать)	+	+	–
саптa(т)кан (с рукоятью)	+	–	+
каптa(т)кан (покрытый)	+	–	+
өрдүргөн/ өрдүрүп (плетеный)	+	+	–
какылдаткан (со свистом рассекающий воздух)	+	–	+

Прежде чем мы приступим к обсуждению данных таблиц, обратим взгляд на заключительную часть этой сцены. Здесь мы также можем провести различие между понятиями и их лексическим выражением:

Понятия	С	М	Д
Чачикей получает удар плетью по спине	+	+	–
Она вскрикивает	+	+	–
Она проливает слезы	+	–	–
Она проливает кровь	–	+	+
Ее рубашка рвется	–	+	+
Она падает	(+)[31]	–	+
Лексемы С М Д			
төгүлүп (проливать)	+	+	+
көйнөк (рубашка)	–	+	+
бөлүндү (порвалась)	–	+	+

Интересно, что в некоторых моментах все три варианта совпадают, в то время как в других совпадают только два из трех. Так, например, на уровне лексем *төгүлүп* встречается во всех трех вариантах, а *кердиген* и *өрдүргөн* встречаются в С и М, но отсутствуют в Д, лексемы же *саптаган*, *каптаган* и *какылдаткан* присутствуют в С и Д, но вариант М их не содержит, тогда как лексемы *көйнөк* и *бөлүндү* встречаются в вариантах М и Д, но не в С. Подобная ситуация наблюдается и на уровне понятий. Если понятия и лексемы, употребленные только в одном варианте, могут быть нововведениями данного варианта, то те, что встречаются в двух или более вариантах, наиболее вероятно, являются традиционными. Несмотря на свою краткость, вариант Д сохранил многие традиционные элементы, которые содержатся также в одном из двух других (С или М), что, таким образом, помогает нам сделать заключение о качестве варианта Мамая.

Текст Мамая довольно консервативен. Сказитель избегает нововведений, которые могли бы модернизировать его вариант, например замены традиционных деталей одежды главного героя или упряжи более современными; известно, что подобная практика существует в не-

которых эпических традициях. Тем не менее, насколько мы можем судить по данному отрывку, Мамай вводит в свой текст новые элементы, которые развивают, расцвечивают и обогащают традицию. В этом смысле манера Мамая сходна с техникой «украшения», описанной А.Б. Лордом в особенности по отношению к исполнению Авдо Меджедовичем «Женитьбы Смаилагича Мехо»[32]. Наиболее очевидным примером такого «развития» во всем фрагменте является введение дополнительных рифм к слову *кердирген*, которым заканчивается стих 6 варианта С, в расширенное на несколько строк описание плети (*бердиген, тердиген, келтирген* и *дедирген*; стихи 5–12). Подобную картину представляют и другие эпические поэмы в его репертуаре.

Вариант «Курманбека», записанный от киргизского певца Калыка Акиева в 1930-х годах в Киргизии, в печатном издании составляет около 5 тыс. стихов[33], в основном восьми- или семисложных, объединенных в *лессы*, но стихотворные пассажи вводятся и соединяются короткими прозаическими фрагментами. Мамай исполняет данный эпос исключительно в стихах, и его вариант состоит из 8500 стихов[34]. И, наконец, в варианте «Курманбека», который я записал от киргизского певца Мамбета Сарта в 1989 г., всего лишь 1750 стихов; как и вариант Акиева, он перемежается короткими прозаическими фрагментами. Вариант Сарта вообще довольно близок акиевскому, в то время как вариант Мамая, несмотря на всю свою традиционность как в отношении сюжета, так и языка, гораздо более развит и расцвечен в манере, описанной выше.

Формульный и традиционный характер сцены «бичевания» проявляется при первом же взгляде на три варианта отрывка из «Семетея». Однако как описание *булдурсуна*, так и манера героя бить плетью любого, кто встанет у него на пути (в частности, жену), характерны не только для «Семетея», но и для всего киргизского эпоса и, несомненно, традиционны. В «Поминках по Кёкётой-Хану» Манас охвачен гневом при виде пирующих калмыков[35]:

Асый атнын терисин
Өрмө кылган булдурсун,
Кунан өгүз терисин
Өзөк кылган булдурсун,
Тел боз уйдун терисин
Бүлдүргө кылган булдурсун,
Каяша берген катынды
Кайкандаткан булдурсун,
Конок бермес сарайны

Кокуйлаткан булдурсун,
«Жаба» деген калмакнын
Жагын айра чапты; — деди,
«Мөндү» деген калмакнын
Башын айра чапты; — деди.

Он хлестнул плетью,
Сплетенной из шкуры пятилетней лошади,
Плеть с основой/стержнем,
Сделанной из шкуры трехлетнего быка,
С рукоятью в виде петли, сделанной
Из шкуры серого теленка, который сосал двух маток, —
Плеть, которая заставляет
Сварливую женщину съеживаться от страха,
Заставляет негостеприимных хозяев горестно причитать! —
Хлестал плетью
И рассекал ударами бока
Калмаков, бормочущих «Джаба!»,
Рассекал головы
Калмаков, бормочущих «Мёндю!»[36].

Вряд ли необходимо специально указывать на то обстоятельство, что описание плетки в данном отрывке во многих отношениях соответствует фрагментам, приведенным выше. Мы можем сравнить плеть, сплетенную «из шкуры пятилетней лошади и с основой, сделанной из шкуры трехлетнего быка», с плетью из выбеленных на солнце кож шести выхолощенных козлов и шкур молодых быков в С или с плетью из шкуры откормленного серого теленка в М; с плетью, «которая заставляет сварливую женщину съеживаться от страха» мы можем сравнить плеть, которая заставляет ворчливую жену пронзительно кричать в Д. Последний мотив получает дальнейшее развитие, когда эта «тема» (в терминологии Перри–Лорда) возникает в «Поминках» второй раз:

Он екиден өргөн булдурсун
Чапса кулак тундурсун,
Каяша берген катынны
Кайкаңдаткан булдурсун,
Көз салмаган катынны
«Көзүлүм!» дегизген булдурсун,
Тил алмаган катынны
Тилинен сүйдүргөн булдурсун,
Кол бермеген катынны
Кучаклаткан булдурсун,
Каршы чыкмаган катынны

Калтыраткан булдурсун,
Көнмөй жүргөн катынны
Күлдүрүп койгон булдурсун,
Жандамай жүргөн катынны
«Жаным!» дегизген булдурсун,
Сыр бермеген катынны
Сырдаш кылган булдурсун —
Бу сөздөрдү айтып болгон соң,
Булдурсун-менен Ер Манас
Шондо турган кепирдерди
Жагын айра чапты: — деди
Мусулманнын жиннен
Тегерене качты. — деди[37]

Эр Манас с плетью, сплетенной из двенадцати ремней,
Которая опускается с оглушительным ударом,
Которая заставляет сварливую жену
Угождать тебе,
Которая заставляет равнодушную жену
Восклицать «Мой герой!»,
Которая заставляет капризную жену
Восхищаться всем, что говорит муж,
Жену, которая и руки тебе не хочет подать,
Она заставляет обнимать тебя,
Ту, что не хочет выйти и встретить тебя,
Она заставляет трепетать,
Ту, что спорит,
Приятно улыбаться,
Ту, что не хочет приласкать тебя,
Говорить «Любимый!»,
Скрытную жену она делает
разговорчивой —
сказав эти слова,
Эр Манас ударил плетью
Неверных, стоявших перед ним,
И рассек их плоть,
Тут они дрогнули и побежали
От этого дьявола-мусульманина.

Помимо общепринятого описания плетки как «орудия усмирения жен», мы можем сравнить ее описание в стихе 1557: *он екиден өргөн будлдурсун* «плеть, сплетенная из двенадцати ремней», с описанием 9 в М: *он еки тилдүү өрдүрүп* — «сплетенная из двенадцати ремней», т.е. формулой, встречающейся и в других фрагментах, например в

стихе 1214 эпоса «Бок-мурун» (из цикла «Манас») в версии, записанной Радловым[38]. Разрывание женской одежды в Д перекликается с отрывком из «Семетея» (также вариант, записанный Радловым):

Асый өгүстүн тересинен
Өрүм кылган булдурсун
Колуна алды Семетей,
Анда турган Ай-чүрөктү
Булдурсун-менен чапты'ла! —
Дарайсы дал-далынан бөлүндү,
Кабырга «Том!» етип үзүлдү!
Жакшы тууган Ай-чүрөк
Жерде жатып калды дейт! [39]

И Семетей схватил свой хлыст,
Сплетенный из ремней
Из кожи пятилетнего быка,
И ударил им стоящую перед ним Ай-чюрёк.
Могучий удар!
Ее шелковые одежды порвались в клочья,
Ее ребра хрустнули!
Высокородная Ай-чюрёк
Упала на землю!

Для того чтобы определить долю традиционности, с одной стороны, и индивидуальности — с другой, в сцене, подобной отъезду Семетея на поиски Ай-чюрёк, необходимо сравнить ее различные варианты, а также случаи употребления в других произведениях формульных элементов, содержащихся в рассматриваемом нами отрывке. Не может быть сомнений в том, что эта сцена, удачно названная А.Т. Хатто «Панегириком плети»[40], является в высшей степени традиционным «общим местом». В дополнение к тому, что она состоит из значительного числа формульных элементов, певец может развивать и приспосабливать ее к своим целям, по своему усмотрению вплетая в текст традиционные выражения. Украшение сцены с помощью серии рифм к слову *кердирген* в варианте Мамая является примером такого рода развития, так же как разработка мотива бичевания жен певцом «Кёкётой-Хана» (стих 1557 и сл.). Для окончательной оценки традиционного стиля на данном этапе наших знаний киргизской эпической поэзии недостаточно; поэтому наше мнение о фрагментах, приведенных выше, может рассматриваться лишь как предварительное суждение о том, что Радлов назвал «готовыми частичками картины» киргизской поэзии.

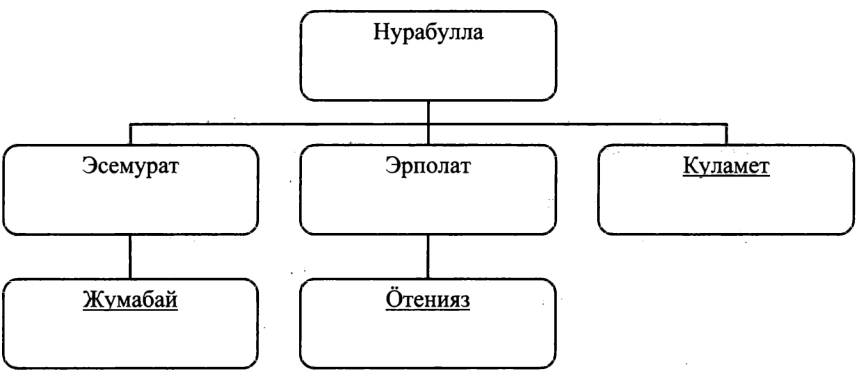
Вариативность и устойчивость

Для того чтобы изучить, каким образом певец продолжает традицию — сохраняет, расширяет, обновляет или искажает ее, — полезно будет сравнить его вариант эпической поэмы с вариантами других певцов, предпочтительно принадлежащих к различным поколениям. А поскольку одну и ту же поэму певец каждый раз исполняет поразному (хотя степень вариативности индивидуальна для каждого певца и каждой традиции в целом), в идеале следовало бы сравнить друг с другом еще и несколько вариантов эпоса в исполнении одного и того же певца. Я предлагаю сделать это хотя бы в ограниченном объеме на примере короткого отрывка из каракалпакского *дастана* «Шарьяр».

Сюжет этого *дастана* тесно связан с народной сказкой об оклеветанной жене, а его первая часть особенно близка «Сказке о царе Салтане» Пушкина[41]. *Дастан* начинается мотивом бездетных супругов. У шаха Дарапа (Дарапша), хотя у него девять жен, нет детей. В отчаянии он оставляет на время трон и отправляется бродить по стране в одежде дервиша; однажды он подслушивает разговор трех девушек (которые приходятся друг другу двоюродными сестрами), которые похваляются друг перед другом тем, что бы они сделали для шаха, если бы он женился на них: одна обещает соткать из одной нити шатер, который бы вмещал сорок тысяч солдат, вторая — накормить сорок тысяч солдат и их лошадей одним зернышком овса, а третья — родить шаху златокудрого мальчика и среброкудрую девочку. Услышав это, шах возвращается во дворец и посылает везира Томана сватать девушек. Когда Томан приезжает к жилищу девушек, он просит их отцов, трех братьев, которых зовут Алибай, Данебай и Сарыбай, выйти из своих юрт и переговорить с ним. Именно речь Томана послужит нам материалом для сравнительного анализа пяти текстов. Хотя везир обращается к трем братьям и увезет с собой всех трех девушек, в своей речи он обращается к собеседнику в единственном числе и говорит только об одной из них.

Первый текст записан от Куламета-жырау Убби-улы (1872–1954). Куламет-жырау усвоил *дастан* от своего учителя Нурабуллы-жырау[42]. Второй текст был исполнен певцом Отениязом-жырау Ийимбетовым (1874–1970); Отенияз-жырау был учеником Эрполата-жырау, который, в свою очередь, был одним из учеников Нурабуллы[43]. Третий текст был записан от Жумабая-жырау Базарова в 1951 г.[44]. Четвертый и пятый записаны мною (в данном случае на пленку) также от Жумабая-

жырау 24–25 июня 1981 г. в Нукусе[45] и 9–10 сентября 1995 г. в Шуманае. Этот певец является учеником Эсемурата-жырау, который, как и упомянутый выше Эрполат-жырау, также был учеником Нурабуллы-жырау. Таким образом, связь между Нурабуллой, Куламетом, Отениязом и Жумабаем в рамках взаимоотношений «учитель–ученик» выглядит так:



ТЕКСТЫ

Текст 1: Қуламет жыраў

Атларды шаптым қыядаш[46],
Ақпай ма көзден селли жас,
Боз үйде жанлар бар болсаң,
Шыққыл майданға, хабарлас,
Елди гезген елшимен,
Таўды гезген таўшыман,
Қусымды салған аўшыман.
Бай баба шыққыл, хабарлас,
Улдайын көрген қызына,
Ханнан келген жаўшыман,
Ханнын жайы датқа[47] жай,
Көриниси ғана кен сарай,
Боз үйде жанлар бар болса,
Әлибай менен Дәнебай,
Ең кишиси Сарыбай,
Қарағай найза қум[48] байлап,
Қуўантпаға келгенмен,
Ақ гиреўке бек саўыт,
Сеплемеге келгенмен.
Еки ғаным[49], мүсәпир
Еплемеге келгенмен.
Бизде ул бар, сизде қыз,
Бизди жиберген ханымыз,
Ханнан келген жаўшымыз;
Бизлер көмир, сиз темир,
Еритпеге келгенбиз,
Еки қошқар баласын,
Телиптеге келгенбиз,
Лалы-маржан сәдепти,
Хызметте бағрым кәбапты[50],
Арада жаўшы жүрмеклик,
Жаўшы айттырып келмеклик,
Бизден емес бай баба,
Бурынғылардан себепти.
Минген бедеў желгенди,
Ҳақтан[51] пәрман болғанды,
Арада жаўшы жүрмеклик,
Жаўшы айттырып келмеклик,
Бизден емес бай аға,

Текст 2: Өтенияз жыраў

Араладым қыядаш,
Ағыздым көзден селли яш, Бай
баба уйде бар болсан,
Шыгып майданға хабарлаш.
Араладым қыядаш,
Батыр ерде болур саўаш,
Бай баба үйде бар болсан,
Майданға шығып сен тилләш.
Дағларды гезген дағшыман,
Салған қусымны аўшыман,
Улдайын көрген қызына,
Келген ханлардан жаўшыман.
Қарағай найза қом байлап,
Қыйыстырмаға келгенмен,
Ақ гиреўке[52] саўытты,
Сеплемеге келгенмен.
Еки қойдың баласын,
Телетиўге келгенмен.
Еки қошқардың баласын,
Дүгистирмеге келгенмен.
Сизлер темир, биз көмир,
Еритмеге келгенмен,
Сизде қыз бар, бизде ул,
Еки бердей моҳминди,
Емлемеге келгенмен.
Ашылған бағдың лаласы,
Тилинде халықтын сәнасы,
Улдайын көрген қызына,
Гириптар болды, бай баба,
Еменниң уллы пашшасы.
Еллестирмек елшидрен,
Жаўластырмақ жаўшыдан[53],
Қамыстан салған сай садақ[54]
Қадалдық оған қайтпақ жоқ.
Қыз айттырған жаўшыға,
Арада жүрген елшиге,
Бай баба ҳәргиз өлим жоқ.
Лалы маржанлар сәдепти,
Ҳызметте бағрым кәбапты,

Текст 3: Жумабай жыраў (1951)

Атлар шаптым қыядан,
Көзден ағар татлы яш,
Ақ боз үйдің ишинде
Бар болса жандар хабарлаш!
Таў-таўшыман, таўшыман,
Қусумны салған аўшыман,
Улдай ҳәм көрген қызыңа
Патшадан келген яўшыман.
Ер жеткенде улыңды
Үйлендирмек парызды,
Ер жете ғойса қызыңыз,
Аның еңсесин ағартып,
Қатарны қосмақлық,
Ата-анаға парызды
Бул ишлерде етмеклик.
Яда бизден, я сизден қалған емес,
Бурунғы өткен ата-бабадан
Мийрас қалған зол екен.
Жаўластармақ яўшыдан,
Еллестирмек елшиден
Еллеслерге келгенмен.
Еки мөмин саўдасын
Еплпмеге келгенмен.
Сиздер саўыт, биз уста,
Сеплемеге келгенмен.
Еки мөмин саўдасын
Еплпмеге келгенмен.
Садақ толы сары оқ
Қадалды, бизге қайтмақ ёқ.
Патшадан келген яўшыға
Әзил етмей өлмек ёқ.
Аўыз айғақ, тил тайғақ,
Тиймесин тилдиң бир ушы.
Жаўшылыққа келгеним
Бул да патшаның күши.
Үшти бирдей қызыңды
Қан айттырды бай-аға.
Бу сөзимниң мәнисин
Жарылқаўшы бир алла.

Текст 4: Жумабай (1981)

Таў-таўшыман, таўшыман,
Қусумны салған аўшыман,
Улдай ҳәм көрген қызыңа, ай,
Патшадан келген яўшыман, өй.
Атланып елден келермен,
Қәдир-иззетин берермен,
Беглерден көрген төремен.
Ол ол болсын, ол болсын!
Сорасаң бизден жол болсын!
Бай-аға үйде бар болсаң, ай,
Шық майданға, хабарлаш, өй!
Жаўластармақ яўшыдан
Яўласқанларға келгенмен.
Еллестирмек елшиден
Еллеслерге келгенмен.
Еки мөмин[55] саўдасын[56], ай,
Еплпмеге келгенмен, өй.
Ер жеткен қызны айттырмақ,
Ер жеткенди үлентип,
Оң жақта отаў тикмеклик
Қуда раҳмат келмеклик:
Бизден, сизден емес, ай,
Өткен ата-бабадан
Қалған бизге ёлеткен, ой.
Сизлер саўыт, биз уста,
Сеплемеге келгенмен.
Сизлер ғана темир, биз көмир,
Еритлерге келгенмен.
Еки мөмин саўдасын, ай,
Еплпмеге келгенмен.
Сизлер саўыт, биз уста,
Сеплемеге келгенмен.
Еки мөмин саўдасын, ай,
Еплпмеге келгенмен.
Айттырларға келгенмен,
Дедиярлерге келгенмен.
Бай-аға қалай көрерсен,
Шық майданға, хабарлаш, өй!
Ашылған бағда гүлимди,

Текст 1: Қуламет жыраў

Адам Ата, Ҳаўа Ене,
Пайғамбарлардан қалғанды.
Ат кекилин өресең,
Аздан дәўран сүресең,
Улдайын көрген қызыңды,
Ақ билектен аласаң,
Ханның жайы датқа жай,
Датқа жайға барасаң,
Хан алдында турасаң,
Тәрезини қурады,
Зерге басын өлшеп алады,
Қызынды ханға бересең,
Садақ толған жалғыз оқ,
Қадалдық бизге қайтпақ жоқ,
Ханнан келген жаўшыға,
Әжөл жетпей өлмек жоқ.
Ханнын ҳәмири тез дейди,
Тезирек жуўап бересең,
Айтып болдым арзымды,
Бай баба өзиң билесең.
[Мақсетов 1984: 137–139].

Текст 2: Өтенияз жыраў

Арада елши жүрмеклик,
Бизлерден емес, бай баба,
Периштелерден себепти.
Бул дүнья деген ялғанды,
Бай баба басым аманды,
Арада елши жүрмеклик,
Бизлерден емес, бай баба,
Бурыңғыдан қалғанды.
Ертең ерте турасаң,
Атқа ериң қоясаң,
Улдайын көрген қызыңды,
Шаҳидарап пашшаға,
Апарып өзиң бересең,
Бай баба қалай көресең?
[Мақсетов 1984: 17–18].

Текст 3: Жумабай жыраў (1951)

Бағ ишинде қызыл гүл,
Сайрар шәминде бүлбүл.
Айтып болдум арзымды.
Гәҳий бергил қызыңды,
Гәҳий берме қызыңды,
Саҳибиқыран өзиң бил!
Ықтыяры өзиң бил!
Сийсери шығар ол гошым,
Онсери келер бул башым,
Қабул болсын көз яшым.
Гәх ярылқа, гә қарға,
Ендигисин өзиң бил!
Қыз атасы, бай-аға!

Текст 4: Жумабай (1981)

Сарғайтмасын жүзимди, ай.
Ханнан келген елшиден
Еллесерлерге келгенмен.
Еки мөмин саўдасын, ай,
Еплпмеге келгенмен.
Садақ толы сары оқ
Қадалды, бизге қайтмақ ёқ.
Патшадан келген яўшыман, ай,
Әжелға жетпей өлмек ёқ.
Ашылған бағда қызыл гүл,
Сайрар шәменде бүлбүл.
Айтып болдым арзымды:
Гәҳий бергил қызыңды,
Гәҳий берме қызыңды,
Саҳибиқыран бай-аға, ай,
Ықтыяры өзиң бил, ай!
Айтып болдым арзымды:
Гәҳий бергил қызыңды,
Гәҳий берме қызыңды,
Саҳибиқыран бай-аға,
Ықтыяры өзиң бил, ай!

Текст 5: Жумабай (1995)

Атлар шаптым қыядан,
Ақмай ма көзден татлы яш?
Ханнан келген яўшыман!
Ақ боз үйдиң ишинде
Бар болсаң енди, бай-аға,
Шық майданға, хабарлаш!
Таў-таўшыман, таўшыман,
Қусымны салған аўшыман,
Улдай ҳәм көрген қызыңа
Патшадан келген яўшыман.
Садақ толы сары оқ
Қадалдық, бизге қайтмақ жоқ.
Ханнан келген яўшыға
Әжел етмей өлмек жоқ.
Бағ ишинде қызыл гүл,
Сайрар шәменде ол бүлбүл.
Айтып болдым арзымды:
Гәҳий бергил қызыңды,
Яки берме қызыңды.
Саҳибиқыран бай-аға,
Ықтыярың, өзиң бил,
Ҳә... өзиң бил!

ПЕРЕВОДЫ

Текст 1: Қуламет-жырау

Я гнал коня по степи.
Разве не льются потоки слез из моих глаз?
Если есть кто-нибудь в серой юрте,
Выйди и выслушай меня[57].
Я посланец, проехавший через всю страну,
Я горец, переваливший через горы,
Я охотник, отпустивший своего сокола.
Отец бай, выйди и выслушай меня!
За твоей дочерью, которая дорога тебе, как сын,
Я послан от хана сватом.
Дворец хана — первый среди многих
Возвышается, как широкий дом.
Есть ли кто-нибудь в серой юрте,
Алибай и Данебай,
И самый младший, Сарыбай?
Приторочив сосновое копье к седлу верблюда,
Я приехал принести счастье.
Я приехал связать
Белые кольца в крепкую кольчугу.
Я приехал искусно соединить
Двух овечек, бедных.
У нас есть сын, у тебя — дочь.
Наш хан послал нас;
Мы — сваты, пришедшие от хана.
Мы — уголь, вы — железо:
Мы пришли расплавить его.
Мы пришли подвести
Двух молодых барашков к новой матке/овце.
Пуговицы сделаны из рубинов и кораллов;

Текст 2: Отенияз-жырау

Я проехал через степь.
Я пролил потоки слез из глаз.
Отец бай, если ты в юрте,
Выйди и выслушай меня!
Я проехал через степь.
На поле битвы будет сражение.
Отец бай, если ты в юрте,
Выйди и выслушай меня!
Я горец, переваливший через горы,
Я охотник, отпустивший своего сокола.
За твоей дочерью, которая дорога тебе, как сын,
Я послан от хана сватом.
Приторочив сосновое копье к седлу верблюда,
Я приехал, чтобы сделать все быстро;
Я приехал связать
Белые кольца в крепкую кольчугу.
Я приехал подвести к новой овце
Двух ягнят.
Я приехал пустить резвиться
Двух молодых барашков.
Вы — железо, я — уголь:
Я приехал расплавить его.
У тебя есть дочь, у нас — сын.
Я пришел соединить в одно целое
Два богобоязненных создания.
Тюльпан расцветает в саду;
Мудрость народа в его языке.
К твоей дочери, которая дорога тебе как сын,
Великий паша Йемена

Текст 3: Жумабай-жырау (1951)

Я гнал коней через степь,
Из моих глаз струятся сладкие слезы.
Если есть кто-нибудь в серой юрте,
Пусть выслушают меня!
Я горец, переваливший через горы,
Я охотник, отпустивший своего сокола.
За твоей дочерью, которая дорога тебе, как сын,
Падишах прислал меня сватом.
Бог велит нам женить
Сына, когда он вырастет.
Когда дочь твоя вырастет,
И белые плечи ее округлятся[58],
Она должна соединиться со спутником жизни.
Бог велит отцу и матери
Сделать это.
[Этот обычай] придуман не нами и не вами,
Это наследие
Наших предков.
Гонец несет раздор,
Вестник несет мир:
Я пришел предположить союз.
Я пришел искусно соединить
Любовь двух богобоязненных созданий.
Вы — кольчуга, мы — мастер,

Текст 4: Жумабай-жырау (1981)

Я горец, переваливший через горы,
Я охотник, отпустивший своего сокола.
За твоей дочерью, которая дорога тебе, как сын,
Падишах прислал меня сватом.
Я приехал на коне от [моего] народа,
Я принес почет и уважение,
Я господин, уважаемый беками.
Мир вам, мир вам!
Спроси о причине нашего прихода!
Бай-ага, если ты в юрте,
Выйди и выслушай меня!
Гонец несет раздор:
Я пришел договориться о свадьбе.
Вестник несет мир:
Я пришел предложить союз.
Я пришел искусно соединить
Любовь двух богобоязненных созданий.
Я пришел обручить дочь,
достигшую совершеннолетия,
Отдать замуж ту, которая выросла,
Поднять свадебный шатер в нужном месте,
Вознести хвалу Богу.
[Этот обычай] придумали не мы и не вы,
Он ведется от наших предков
И соблюдается по сей день.

Текст 1: Куламет-жырау

Выполняя свой долг, я поражен горем.
Я послан сватом,
Я пришел посватать.
[Этот обычай] придумали не мы, отец бай,
Это обычай наших предков.
Мой скакун мчался вперед;
Прозвучало повеление Бога.
Я послан сватом,
Я пришел посватать.
[Этот обычай] придумали не мы, отец бай,
Он восходит к отцу Адаму и матери Еве,
И пророкам.
Желаю тебе заплетать гривы коней,
Желаю тебе вести жизнь господина,
Возьми за белую руку
Свою дочь, которая дорога тебе, как сын.
Дворец хана — первый среди многих;
Пойди в богатый дворец,
Встань перед ханом:
Он поставит весы
И отмерит тебе полную меру золота,
Если ты отдашь ему дочь.
Подобно стреле из полного колчана
Мы сидим крепко и не повернем назад.
Свату, пришедшему от хана,
Не грозит ни смерть, ни побои.
Хан приказал поторапливаться,
Не медли же с ответом!
Я высказал мое желание,
Решай же и ты, отец бай, сам [что делать]!

Текст 2: Отенияз-жырау

Воспылал любовью, отец бай.
Вестник несет мир,
Гонец несет раздор.
Подобно верной стреле, пущенной из тростника,
Мы нацелились на нее и не повернем назад.
Свату, рассыпающему хвалы девушке,
Пришедшему вестнику
Не грозит смерть, отец бай.
Пуговицы сделаны из рубинов и кораллов;
Выполняя свой долг, я поражен горем.
Я пришел как вестник
[Этот обычай] придумали не мы, отец бай,
Он произошел от ангелов.
В этом мире мы все гости;
Отец бай, моя голова крепко сидит не плечах.
Я послан с известием.
[Этот обычай] придумали не мы, отец бай,
Это обычай наших предков.
Что если завтра утром ты встанешь [с постели],
Что если ты оседлаешь коня,
Что если ты сам приведешь свою дочь, которая дорога тебе, как сын,
Шаху Дарапу, паше,
Отец бай, что скажешь ты на это?

Текст 3: Жумабай-жырау (1951)

Я пришел сковать ее.
Я пришел искусно соединить
Любовь двух богобоязненных
созданий.
Желтая стрела в полном колчане
Сидит крепко, мы не повернем назад.
Свату, пришедшему от падишаха,
Не грозит ни смерть, ни побои.
Уста вещают, язык скользит:
Да не обидит никого мой язык[59]!
Я послан сватом,
Опора падишаху.
Хан, бай-ага, хочет взять в жены
Сразу трех твоих дочерей.
Пусть эти мои слова
Благословит Бог единый!
Красная роза цветет в саду,
Над ней поет соловей.
Я высказал мое желание.
Решай, отдашь ли ты свою дочь
Или не отдашь ее.
Глубокоуважаемый бай-ага,
Решай, чего ты хочешь!
Мое тело весит шесть *сери*.
Моя голова потянет десять *сери*[60].
Да будут встречены благосклонно
слезы из глаз моих!
Благослови или прокляни,
Решай, что делать,
Отец девушки, бай-ага!

Текст 4: Жумабай-жырау (1981)

Вы — кольчуга, мы — мастер,
Я пришел сковать ее.
Вы — железо, мы — уголь:
Я пришел расплавить его.
Я пришел искусно соединить
Любовь двух богобоязненных
созданий.
Вы — кольчуга, мы — мастер,
Я пришел сковать ее.
Я пришел искусно соединить
Любовь двух богобоязненных
созданий.
Я пришел, чтобы заключить
помолвку,
Я пришел начать беседу.
Бай-ага, если тебе есть что сказать,
Выйди и выслушай меня!
В саду роза раскрыла свои лепестки,
Да не пожелтеет вовек мое лицо!
Я посланник, пришедший от хана,
Я пришел предложить союз.
Я пришел искусно соединить
Любовь двух богобоязненных
созданий.
Желтая стрела в полном колчане
Сидит крепко, мы не повернем
назад.
Свату, пришедшему от падишаха,
Не грозит ни смерть, ни побои.
Красная роза расцвела в саду,
Над ней поет соловей.
Я высказал мое желание:
Решай, отдашь ли ты свою дочь
Или не отдашь ее.
Могущественный бай-ага,
Ты должен сам знать, чего ты
хочешь!
Я высказал мое желание:
Решай, отдашь ли ты свою дочь
Или не отдашь ее.
Могущественный бай-ага,
Ты должен сам знать, чего ты
хочешь!

Текст 5: Жумабай-жырау (1995)

Я гнал коней через степь —
Разве не льются сладкие слезы из моих глаз?
Я послан от хана сватом!
Если ты сейчас в серой юрте,
Бай-ага,
Выйди и выслушай меня!
Я горец, переваливший через горы,
Я охотник, отпустивший своего сокола.
Падишах прислал меня сватом
За твоей дочерью, которая дорога тебе, как сын,
Подобно стреле из полного колчана
Мы сидим крепко и не повернем назад.
Свату, пришедшему от падишаха,
Не грозит ни смерть, ни побои.
В саду цветет красная роза,
Счастливый соловей поет на лугу.
Я высказал мое желание:
Решай, отдашь ли ты свою дочь
Или не отдашь ее.
Могущественный бай-ага,
Ты сам должен знать, чего ты хочешь,
Ох… ты должен знать это сам!

Вариативность этих пяти текстов довольно ограничена. Рассмотрим первые десять строк текста 1. Они состоят из трех типов стихов: введение — стихи 1–2, просьба везира выйти из юрты для переговоров с ним в стихах 3–4 (с повторением просьбы в стихе 8), в стихах 5–7 и 9–10 везир представляется братьям, эти стихи рифмуются с помощью слов *элшимен* («я — посланник»), *тавшыман* («я — горец»), *авшыман* («я — охотник»), *жавшыман* («я — сват»). Соответствия между четырьмя текстами можно отразить следующим образом:

Текст 1	Текст 2	Текст 3	Текст 4	Текст 5
1–2	1–2, 5	1–2	опущено	1–2
3–4, 8	3–4, 7–8	3–4	10–11	3–6
5–7, 9–10	9–12	5–8	1–4	7–10

Первые два стиха текстов 1–3 и 5 варьируются таким образом:

Текст 1	Текст 2	Текст 3	Текст 5
Атларды шаптым қыядаш,	Араладым қыядаш,	Атлар шаптым қыядан,	Атлар шаптым қыядан,
Ақпай ма көзден селли жас	Ағыздым көзден селли яш	Көзден ағар татлы яш	Ақмай ма көзден татлы яш?

Если мы в данном фрагменте сравним слова, которыми везир именует себя, представляясь братьям, то получим следующие соответствия:

	Текст 1	Текст 2	Текст 3	Текст 4	Текст 5
элшимен	+	–	–	–	–
таўшыман	+	+	+	+	+
аўшиман	+	+	+	+	+
жаўшыман	+	+	+	+	+

Основывая наш анализ всего лишь на этом коротком отрывке и на трех таблицах, приведенных выше, мы можем выделить различные виды вариаций: (1) соответствующие стихи в различных вариантах находятся в разных местах; (2) стихи повторяются или (3) (полностью) опускаются; (4) новые стихи могут быть добавлены и (5) одно и то же рифмующееся слово присутствует в различных вариантах, но внутри стиха происходят изменения. Виды (1) и (2) не нуждаются в комментарии. Виды (3) и (4) предполагают существование традиционного текста (не только сюжета), который передается от одного певца к другому, или, выражаясь еще яснее, оригинала. Лорд неоднократно подчеркивал, что такое понятие несовместимо с устной традицией:

> На самом деле наши затруднения вызваны тем, что в отличие от устного поэта мы не привыкли мыслить в категориях изменчивости. Нам трудно ухватить нечто многообразное по форме, нам кажется, что обязательно нужно сконструировать идеальный текст или отыскать некий «оригинал», а непрерывно изменяющееся явление нас не устраивает. Мне кажется, что коль скоро мы знаем, как в действительности слагается устный эпос, мы должны оставить эти попытки найти оригинал какой бы то ни было традиционной песни. Либо каждое исполнение представляет собой оригинал, либо, если исходить из другой точки зрения, все равно невозможно восстановить работу многих поколений певцов и проследить ее до той минуты, когда какой-то сказитель впервые пропел данную песню.
>
> [Лорд 1994: 116].

В нашем случае мы знаем, что все три исполнителя усвоили свой вариант эпоса прямо или опосредованно от одного и того же певца. Это означает, что мы не слишком отклонимся от истины, если предположим, что те пассажи, которые совпадают во всех четырех вариантах, являются «оригинальными» в том смысле, что все они входили в вариант Нурабуллы. Это не означает, что «Шарьяр» Нурабуллы является оригиналом «Шарьяра». Как уже подчеркивалось выше (см. гл. 3, с. 60–61), Нурабулла впервые научился этому *дастану* от Ерманажырау, но позже познакомился также с вариантом Казакбая-жырау, когда жил в его доме в Бухаре. *Дастан* возник приблизительно в XVIII в., возможно, под влиянием письменной литературы[61]. Именно вариант

Нурабуллы, а не оригинал, служит для наших пяти текстов точкой отсчета, образцом, который в них «сохраняется» или же «изменяется».

Отсутствие стихов 1–2 в четвертом тексте является, несомненно, упущением (особенно ввиду того что они присутствуют в более раннем варианте того же певца), в то время как отсутствие в текстах 2, 3 и 4 эквивалента стиху 5 (*елшимен*) в тексте 1 может быть интерпретировано как упущение со стороны Отенияза-жырау и Жумабая-жырау либо как нововведение Куламета-жырау; для разрешения этого вопроса необходимы дополнительные варианты. Но, несмотря на все эти трудности — знакомые издателю средневековых текстов, которому постоянно приходится взвешивать свидетельства различных рукописей для того, чтобы при составлении критического текста определелить, какая часть текста является подлинной, что является позднейшей вставкой, а что искажением, — различия между вариантами не мешают нам разглядеть очертания традиционного текста. Первые два стиха, несомненно, являются его частью. Исходя из соображений стихотворного метра, *қыядан* в текстах 3 и 5 может быть расценено как текстовое искажение (отсутствие рифмы). Углубиться в дальнейший анализ двух первых стихов, как мы поступили бы, если бы речь шла о письменной традиции, в данном случае не вполне осуществимо. Разумно будет предположить, что *селли жас/яш* («потоки слез») в текстах 1 и 2 ближе к исходному варианту Нурабуллы, чем *татлы яш* («сладкие слезы») в варианте Жумабая, но первое полустишие, как правило, более вариативно, чем рифмующееся слово, и, следовательно, установить, что в нем было изменено, а что сохранилось без изменений, гораздо труднее.

Стихи с 5 по 9 в четвертом тексте являются очевидной вставкой, это ясно не только из сравнения текста 4 с текстами 1 и 2, но и с более ранним и позднейшим вариантами самого Жумабая (тексты 3 и 5). Если бы нам предстояло установить критический текст, эти стихи следовало бы исключить из него. Однако этот метод был бы весьма сомнительным. Здесь уместно вспомнить о замечании Лорда об ошибочности попыток отыскать оригинал устного эпоса. Хотя мы можем наблюдать, как текст изменяется от певца к певцу, и несмотря на то что по крайней мере некоторые из этих изменений могут рассматриваться как отклонение от традиции и даже как ее искажение (Zersingen), о каждом тексте и каждом исполнении дóлжно судить как о самостоятельном[62]. Стихи с 5 по 9 в тексте 4 прекрасно соответствуют своему непосредственному окружению; они хорошо звучат и удачно подчеркивают церемониальный характер речи везира. Нам может показаться, что текст 4 чересчур грешит повторениями. Однако в данном случае

напечатанный текст несколько искажает наше восприятие. То, что в напечатанном виде кажется избыточным, при живом восприятии производит совершенно другое впечатление. Повторения помогают донести до слушателя содержание отрывка, создать нужное настроение или просто доставить слушателям удовольствие, продлевая пение. Слушателю, в отличие от читателя, повторение не кажется утомительным, напротив, некоторая избыточность помогает ему следить за развитием сюжета[63].

То, что было сказано о первых десяти стихах текста 1, подтверждается и всем последующим текстом отрывка. В подробном анализе дальнейших стихов нет необходимости; сам перевод дает достаточно полное представление о степени и природе вариативности между приведенными фрагментами пяти эпических текстов. Однако следует отметить, что не только рифмующиеся слова обладают значительной долей стабильности. Существует целый ряд слов и словосочетаний, связанных с образами, символизирующими усилия свата поженить двух молодых людей: соединение двух богобоязненных созданий (*еплемеге*), соединение колец в кольчуге (*сеплемеге*), подведение двух ягнят к матке, для того чтобы она вскормила их (*телитпеге*), плавка железа (*еритпеге*) — эти слова встречаются в первом полустишии и соединяются с неизменным *келгенбиз* «мы пришли» (букв.: для соединения… мы пришли).

Приведенный отрывок не может считаться темой каракалпакской устной поэзии, так как он не особенно насыщен формулами. Несмотря на то что некоторые стихи или даже двустишия представляют собой формулы — как, например, стихи 29–30 в тексте 1, — сам отрывок как таковой не состоит из цепочки формул. Если тексты совпадают друг с другом так же точно, как в данном случае, объяснение этому не лежит, в основном и единственно, в их формульной природе, но, скорее, оно в способе, каким эти *дастаны* усваиваются и передаются от одного певца к другому. Однако перед тем как обратиться к вопросам усвоения и передачи эпоса, я приведу еще один пример, который демонстрирует даже еще более высокую степень текстовой стабильности.

Отрывок, который будет здесь приведен, взят из *дастана* «Кырмандали», о котором было сказано в главе 6 (см. с. 146 и сл.). Я выбрал первый диалог между Гёроглы и Кырмандали. Гёроглы просит девушку дать ему воды, но Кырмандали, в духе стихотворных состязаний (*айтыс*), отказывается поднести ему воду и предлагает самому подойти и напиться. Два первых текста записаны от каракалпакских бакши: текст 1 — от Мадиреима Матжанова, текст 2 — от Бекмурата-бакшы Жуманиязова. Третий текст записан от туркменского певца Пелвана-бахшы[64].

Текст 1

I
Гөруғлы:
Суў бойында турған қызлар,
Назлылар суў бер ишели?
Сөйлеген тилли зибанлар,
Жананлар суў бер ишели?

II
Қырмандәли:
Суўдын бойында қайыр болмас,
Түш езиқ суўдан ише бер,
Ҳәр келген түлки-шер болмас,
Кел өзин. суўдан ише бер.

III
Гөруғлы:
Әл мудам дәрбент сақладым,
Бойьща езим шақладым,
Мен бир назлы қыз жоқладым,
Қыялым суў бер ишели?

IV
Қырмандәли:
Суўымды бермеймен яда,
Сениңдей көпти дүньяда,
Ҳаслын, түрик сениң бала,
Түш өзиң суўдан ише бер.

V
Гөруғлы:
Узын-узын обаңызға,
Қонақ болсам ордаңызға,
Қул болайын бабаңызға,
Назлым бир суў бер ишелй?

VI
Қырмандәли:
Узын-узын обам жоқты,
Қонақ қонар ордам жоқты,
Қул боларға бабам жоқты,
Түш өзиң суўдан ишебер.

Текст 2

I
Гөруғлы:
Суў бойында турған гөззал,
Назлы яр суў бер ишели,
Қашы-көзин сүзген гөззал,
Назлы яр суў бер ишели.

II
Қырмандәли:
Суўымды бермесмен яда,
Дүш өзиң суўдан ишебер.
Сениңдей көп дур дүньяда,
Дүш өзиң суўдан ише бер.

V
Гөруғлы:
Узын-узын обаңызға,
Мийман болсам ордаңызға,
Қул болайын бабаңызға,
Назанин суў бер ишелй.

VI
Қырмандәли:
Узын-узын обам жоқдур,
Мийман алар ордам жоқдур,
Қул боларға бабам жоқдур,
Дүш өзиң суўдан ише бер.

Текст 3

I
Көроглы:
Ховуз башында дуранлар,
Нәзлим, бир сув бер, ичейли.
Сөзлешип маны беренлер,
Гыз оглан, сув бер, ичейли!

II
Харман Дәли:
Ховуз башында хайыр олмаз,
Дүш, өзүң сувдан ичевер.
Хер тилки-шагал шир олмаз,
Дүш, өзүң сувдан ичевер.

III
Көроглы:
Элмыдам дербент сакладым,
Мундан ганымы окладым.
Сениң дек нәзлим ёкладым,
Нәзлим, бир сув бер, ичейли.

IV
Харман Дәли:
Сувумны берменем яда,
Сениң кимин көп дүнйәде.
Аслың түркмен, харамзада!
Дүш, өзүң сувдан ичевер.

V
Көроглы:
Узак-узак ордаңыза,
Гонак болсам обаңыза.
Етим болайын бабаңыза,
Нәзлим, бир сув бер, ичейли.

VI
Харман Дәли:
Узак-узак ордам ёкдур,
Гонак болсаң обам ёкдур.
Мен бир етим, бабам ёкдур.
Дүш, өзүң сувдан ичевер.

Текст 1

VII
Гөруғлы:
Бөлент дағдан аша билмен,
Душмана уғраша билмен,
Мен бир кесел туша билмен,
Назлым бир суў бер ишели?

VIII
Қырмандәли:
Кесел болған үйде жатар,
Ярдың шийрин ләбин татар,
Ашық болған кәннен өтер,
Түш өзиң суўдан ишебер.

IX
Гөруғлы:
Гөруғлы келди мәстана,
Сорсам ләбиң қана-қана,
Иркилип қылмаң баҳана,
Назлым бир суў бер ишели?

X
Қырмандәли:
Бизни Қырмандәли дерлер,
Гөштиңни қамлай жийерлер,
Еки көзиңни ҳәм оярлар,
Атыңды бурда қаша бер!

Текст 2

III
Гөруғлы:
Ожа дағдан аша билмен,
Ғаним көрсем йоша билмен,
Мен бир қәсте түше билмен,
Назлы яр суў бер ишели.

IV
Қырмандәли:
Ашық болған кәнден өтер,
Ярдың шийрин ләбин татар,
Қәсте болған үйде жатар,
Дүш өзиң суўдан ише бер.

VII
Гөруғлы:
Биздур Гөруғлы мәрдана,
Емсем ләбиң қана-қана,
Сендей яр тапсам баҳана,
Назлы яр суў бер ишели.

VIII
Қырмандәли:
Қырмандәли қыз дийерлер,
Еки көзиңни оярлар,
Сизди бул жерде соярлар,
Турма, бул жерден қашабер.

Текст 3

VII
Көроглы:
Гожа дагдан аша билмен,
Ганым гөрсем, җоша билмен
Мен бир хаста дүшө билмен,
Нәзлим, бир сув бер, ичейли.

VIII
Харман Дәли:
Ашык болан кәнден өтер,
Ярың канды-лебин тутар,
Хаста болан өйде ятар,
Дүш, өзүң сувдан ичевер.

IX
Көроглы:
Көроглы гездим мессана,
Эмсем лебиң гана-гана.
Назлы яр, этме бахана,
Нәзлим, бир сув бер, ичөйли.

X
Харман Дәли:
Бизе Харман Дәли дийрлер,
Ики гөзүңи оярлар.
Этиң чиглейин иерлер,
Атың өвүр-де гачавер!

Текст 1

I
Гёроглы:
Девушки, стоящие у воды,
Жеманницы, подайте воды напиться!
В беседе красноречивые речи ведущие,
Милые девушки, подайте воды напиться!

II
Кырмандали:
Нет удобства [пить] у пруда.
Сойди с коня, сам испей воды!
Любой лис львом не станет.
Сойди с коня, сам испей воды!

III
Гёроглы:
Горный проход я сторожил,
Я именно тот, кто тебе нужен.
Такую, как ты, жеманницу я искал.
Мечта моя, подай воды напиться!

IV
Кырмандали:
Чужаку я не подам воды.
Много на свете таких, как ты.
Родом ты из туркмен[65].
Сойди с коня, сам испей воды!

V
Гёроглы:
В ваших огромных, бесчисленных ордах,
В вашем ауле я хочу погостить.
Рабом хочу быть я у отца твоего.
Жеманница, подай воды напиться!

Текст 2

I
Гёроглы:
Красавица, стоящая у воды,
Жеманница, подай воды напиться!
Красавица, бросающая кокетливые взгляды,
Жеманница, подай воды напиться!

II
Кырмандали:
Чужаку я не подам воды.
Сойди с коня, сам испей воды!
Много на свете таких, как ты.
Сойди с коня, сам испей воды!

V
Гёроглы:
В ваших огромных, бесчисленных ордах,
В вашем ауле я хочу погостить.
Рабом хочу быть я у отца твоего.
Красавица, подай воды напиться!

Текст 3

I
Гёр-оглы:
О вы, стоящие у пруда,
Жеманницы мои, подайте воды напиться!
В беседе умные речи ведущие,
Девушки молодые, подайте воды напиться!

II
Харман-Дяли:
Нет удобства [пить] у пруда.
Сойди с коня, сам испей воды!
Любой лис-шакал львом не станет.
Сойди с коня, сам испей воды!

III
Гёр-оглы:
Горный проход я сторожил,
Оттуда стрелял я по врагу.
Такую, как ты, жеманницу я искал.
Жеманница моя, подай воды напиться!

IV
Харман-Дяли:
Чужаку я не подам воды.
Много на свете таких, как ты.
Родом ты из туркмен, подлец!
Сойди с коня, сам испей воды.

V
Гёр-оглы:
В ваших огромных, бесчисленных ордах,
В вашем ауле я хочу погостить.
[Как] сирота, хочу [служить] я у отца твоего.
Жеманница моя, подай воды напиться!

Текст 1

VI
Кырмандали:
Нет у меня аула;
Чтобы погостить тебе, нет у меня
огромных, бесчисленных орд.
Нет у меня отца, чьим рабом ты мог
быть.
Сойди с коня, сам испей воды!

VII
Гёроглы:
Не перевалить мне высоких гор.
Не могу я встретиться с врагом.
Болен я, с коня мне не сойти.

Жеманница, подай воды напиться!

VIII
Кырмандали:
Кто болен, дома лежит.
Он милую за талию обнимет, к губам
прильнет,
Кто влюблен, тот многое преодолеет.
Сойди с коня, сам испей воды!

IX
Гёроглы:
Гёроглы пришел пьяный от любви.
Хотел бы насытиться я, лобзая губы
твои,
Не сомневайся и отговорок не ищи.
Жеманница, подай воды напиться!

X
Кырмандали:
Меня зовут Кырмандали.
Сырым съедят мясо твое,
Вырвут оба глаза твои.
Поверни коня и беги!

Текст 2

VI
Кырмандали:
Нет у меня аула;
Чтобы погостить тебе, нет у меня
огромных, бесчисленных орд.
Нет у меня отца, чьим рабом ты мог
бы быть.
Сойди с коня, сам испей воды!

III
Гёроглы:
Не перевалить мне высоких гор.
Вижу врага, а неистовство не
приходит.
Болен я, с коня мне не сойти.
Жеманница, подай воды напиться!

IV
Кырмандали:
Кто влюблен, тот многое преодолеет,
Милую за талию обнимет, к губам
прильнет,
А тот, кто болен, дома лежит!
Сойди с коня, сам испей воды!

VII
Гёроглы:
Меня зовут храбрец Гёроглы!
Хотел бы насытиться я, лобзая губы
твои,
Все оттого, что искал красавицу,
такую как ты.
Жеманная подруга, подай воды
напиться!

VIII
Кырмандали:
Меня зовут Кырмандали.
Вырвут оба глаза твои,
Разрежут тебя на куски.
Не стой, беги отсюда!

Текст 3

VI
Харман-Дяли:
Нет у меня огромных, бесчисленных орд.
Чтобы погостить тебе, нет аула у меня.
Я сирота, нет у меня отца.
Сойди с коня, сам испей воды.

VII
Гёр-оглы:
Не перевалить мне высоких гор.
Вижу врага, а неистовство не приходит.
Болен я, с коня мне не сойти.
Жеманница моя, подай воды напиться!

VIII
Харман-Дяли:
Кто влюблен, тот многое преодолеет,
Милую за талию обнимет, к губам прильнет,
А тот, кто болен, дома лежит!
Сойди с коня, сам испей воды.

IX
Гёр-оглы:
Привольно [по свету] ходил Гёр-оглы.
Хотел бы насытиться я, лобзая губы твои,
Жеманная подруга! Отговорок не ищи.
Жеманница моя, подай воды напиться!

X
Харман-Дяли:
Меня зовут Харман-Дяли.
Вырвут оба глаза твои!
Сырым съедят мясо твое!
Поверни коня и беги!

Сравнивая эти тексты с отрывками из «Семетея» и «Шарьяра», приведенными выше, мы замечаем, что данные фрагменты из вариантов «Кырмандали» гораздо меньше отличаются друг от друга, чем рассмотренные выше фрагменты двух других эпосов. Наибольшее различие между тремя текстами заключается в порядке строф и в утрате некоторых строф в тексте 2. В сравнении с текстами 1 и 3, текст 2 может

рассматриваться не только как утративший две строфы, но и как текст с измененным порядком строф:

Тексты 1/3: I — II — III — IV — V — VI — VII — VIII — IX — X
Текст 2: I — 0 — 0 — II — V — VI — III — IV — VII — VIII

Это явление довольно распространено в народной поэзии, там, где она, как в данном фрагменте, состоит из регулярных строф, а не стихотворных пассажей неравной длины (*лесс*). В особенности это характерно для поэзии *айтыс*, в духе которой сочинен рассматриваемый отрывок. Каждая строфа-«ответ» подхватывает если не сами слова, то по меньшей мере образы и мысли предыдущей строфы-«просьбы»; в ответе девушка дает отпор ухажеру, резко отклоняет его просьбу или просто высмеивает его.

Внутри строфы вариативность в целом ограничивается подстановкой синонимов или введением в строку дополнительных слогов по соображениям метрики. Изредка целые стихи сформулированы иначе, но обычно слова заменены синонимами или словами, связанными по значению. Первая строфа обладает большей вариативностью, чем другие, но даже на ее примере можно видеть, насколько «консервативны» приведенные тексты:

1.1	Текст 1	Суў бойында турған		қызлар	
	Текст 2	(Суў бойында турған)		гөззал	
	Текст 3	Ховуз башында		дуранлар	
1.2	Текст 1	Назлылар	суў	бер	ишели
	Текст 2	Назлы яр	(суў	бер	ишели)
	Текст 3	Нәзлим	бир сув	(бер	ичейли)
1.3	Текст 1	Сойлеген тилли зибанлар			
	Текст 2	Қашы-көзин сүзген гөззал			
	Текст 3	Сөзлешип маны беренлер			
1.4	Текст 1	Жананлар	суў	бер	ишели
	Текст 2	Назлы яр	(суў	бер	ишели)
	Текст 3	Гыз оглан	(сув	бер	ичейли)

В стихах 2 и 4 вариативность ограничивается подстановкой синонимов (как в стихе 1.4) или изменением грамматических категорий (как в 1.2: замена единственного числа множественным; определения, выраженного прилагательным, — определением, выраженным существительным; притяжательного падежа — непритяжательным). Вариативность в стихе 1 также минимальна: *суў бойында* (букв. «воды-у-ее-

кромки») и *ховуз башында* (букв. «пруда-у-его-верхней части») являются синонимами; в равной степени взаимозаменяемыми в контексте народной любовной поэзии являются такие существительные, как *гөззал* «красавица» и *қызлар* «девушки». Вариативность между туркменским *дуранлар* «стоящие», и каракалпакским *турған гөззал/қызлар* «стоящая красавица (или красавицы) / девушки», диктуется метрикой: первое полустишие в каракалпакском тексте требует дополнительного слога (*турғанлар*, по образцу туркменского *дуранлар*, на один слог короче, чем требуется), или, если взглянуть на это с другой стороны, первое полустишие туркменского текста не допускает дополнительного слога (*дуран қызлар*, по образцу каракалпакского *турған қызлар*, было бы на один слог длиннее, чем требуется). И наконец, в третьем стихе текстов 1 и 3 очевидно выражено сходное значение и содержится общая лексема (*сөйле-*, *сөзле(ш)-*), в то время как в тексте 2 этот стих сформулирован совершенно иначе, в соответствии с системой рифм первой строфы данного варианта, отличной от текстов 1 и 3.

Сходная картина наблюдается и в других строфах данного отрывка, так же как в других стихотворных пассажах *дастана*. Чтобы не утомлять читателя перечислением различных формулировок всех стихотворных отрывков, я прибегну к помощи таблицы, которая даст нам представление о том, сколько стихотворных пассажей насчитывает каждый текст и как они соответствуют друг другу, и, таким образом, о том, насколько тесно связаны между собой все три варианта *дастана* (стихотворные фрагменты, приведенные выше, стоят в списке под номером 5):

Текст 1	Текст 2	Текст 3
1	1	1
2	2	2
3	3	3
4	4	4
5	5	5
6	6	6
7	7	7
8	8	8
9	9	9
10	11	10
11	10	11
12	12	12
0	13	13
13	14	14

Текст 1	Текст 2	Текст 3
14	15	15
15	16	16
16	17	17
17	0	18
18	18	19
0	0	20
19	20	21
20	19	22
21	0	23
22	0	24
23	0	25
24	0	26
25	0	27
26	0	28
27	0	29
28	0	30

Как видно из таблицы, туркменский вариант является наиболее полным, в то время как в тексте 2 многие строфы отсутствуют. Опять вопросы полноты текста и упущения предполагают довольно стабильную текстовую традицию с четкой взаимосвязью между различными текстами в рамках взаимоотношений певца и его учеников. В данном случае неоспоримо, что каракапакские *баксы* переняли этот *дастан* от туркменских певцов. Наиболее убедительным доказательством этому служит язык обоих каракалпакских текстов. Тексты 1 и 2 содержат ряд лингвистических особенностей, которые объединяют их с текстом 3. В то время как некоторые из них, например начальное /й/ вместо /ж/, как в *яр* «возлюбленный/ая», могут быть объяснены особенностями каракалпакского диалекта, другие, несомненно, являются туркменизмами[66]. Среди последних такие формы, как *ишели* «давайте выпьем» (туркм. *ичейли*; каракалпак. *ишейик*); *билмен* «я не могу» (является диалектизмом в туркменском; каракалпак. *билмеймин*); *яда* «незнакомцу» (туркм. *ят* + афф. дат. падежа *-а* > *яда*; каракалпак. *жат* + афф. дат. падежа *-қа* > *жатқа*) или *ожа даглар* «высокие горы», букв. «старые горы» (туркм. *гожа даглар*, каракалпак. *уша таўлар*) и др.

Помимо текстовых свидетельств, мы знаем от самих певцов, что туркменские *бахшы* оказали на них большое влияние. Наибольшую роль в распространении туркменских вариантов *дастанов* среди каракалпакских певцов сыграл туркменский сказитель Сюев-баксы (ум. ок. 1914 г.). О нем говорят, что он знал двенадцать глав эпического цикла

«Кёроглы» и имел множество как каракалпакских, так и туркменских учеников[67]. Он также выступал и вместе, и в состязаниях с каракалпакским певцом Мусой-баксы (1836–1907), от которого ведут свою историю большинство современных каракалпакских *баксы*. Амет-баксы Тарийханов (1923 г.р.), от которого был записан один из каракалпакских вариантов «Кырмандали», научился этому *дастану* от Курбанияза-баксы, ученика Эшчана-баксы (1901–1952); последний, в свою очередь, был учеником Мусы-баксы[68]. Бекмурат-баксы (1902 г.р.), исполнитель текста 1, начал свое обучение у Кудайбергена-баксы, который тоже был продолжателем традиции Мусы-баксы, но «Кырмандали» Бекмурат-баксы усвоил позже от другого каракалпакского певца по имени Кыдырнияз-баксы[69]. Разительное сходство между тремя текстами нельзя объяснить исключительно тесной связью между учеником и учителем. Оно объясняется также специфической формой *дастанов*, пониманием *баксы* своего искусства и влиянием письменных текстов на устное распространение эпической поэзии.

Искусство памяти

Три отрывка, которые мы рассматривали в предыдущих разделах, — фрагмент из «Семетея» в трех вариантах от разных киргизских *манасчи* и *семетейчи*, стихотворный отрывок из «Шарьяра», записанный от трех разных каракал-пакских *жырау*, и стихотворный диалог в духе *айтыса* из «Кырмандали», исполненный двумя каракалпакскими *баксы* и одним туркменским *бахши*, — продемонстрировали различные пути продолжения и изменения традиции. Способы продолжения традиции и связанные с ними типы певцов можно мысленно расположить на шкале, на одном конце которой находятся певцы, подобные Джюсюпу Мамаю, творчески расширявшему традицию не только в объеме, но также и в отношении художественной разработки текста, а на другом — певцы типа Бекмурата-баксы, который так строго придерживается традиционного текста, что его можно заподозрить в заучивании наизусть для того, чтобы обеспечить дословную передачу эпоса. На этой шкале мы также можем увидеть множество промежуточных и переходных позиций.

В некоторых традициях проводится различие между двумя типами певцов; одни способны овладеть обширным репертуаром, который они усваивают в процессе продолжительного обучения у мастера эпического сказительства, другие могут исполнить только один эпос или отрывки из него, которым они научились во время недолгого пребы-

вания в качестве учеников у какого-нибудь сказителя или, возможно, просто слушая один и тот же эпос много раз. Таким образом, в рамках киргизской эпической традиции происходит разделение на *чонг манасчы* — «большого манасчи», который знает целый эпос цикла «Манас» или даже весь эпический цикл целиком, и *кичик манасчы* — «маленького манасчи», который знает только отрывки из эпосов. Далее киргизские певцы делятся на *джомокчу* — певцов, которые творчески развивают традицию, и *ырчы*, которые строго придерживаются «оригинального» текста и стараются оберегать текст, когда-то усвоенный ими, от каких бы то ни было изменений. В казахской устной эпической традиции на противиположных концах нашей мысленной шкалы находятся *акын* — «певец-импровизатор» и *жыршы* (также *оленгши*) — «певец-исполнитель», но, как подчеркивал Е. Исмаилов, некоторые сказители сочетают в себе обе эти функции. Данное обстоятельство «размывает» границу между двумя типами певцов и порождает множество промежуточных типов сказителей (см. с. 68–69).

Широкое разнообразие возможностей можно наблюдать и вне тюркских традиций. Среди исполнителей русских былин некоторые сказители, связанные отношениями учитель–ученик (часто члены одной семьи), почти не изменяют текст былин при передаче их от поколения к поколению, другие же «школы» сказителей известны тем, что обновляют текст былин, внося в них изменения. В.И. Чичеров был первым, кто посвятил диссертацию «школам» сказителей былин на берегах Онежского озера. Интерес к этой области исследований возродился в последние годы, и знания, накопленные в ней, применяются также по отношению к другим традициям[70]. Пример русских школ былинного сказительства ясно демонстрирует, что и новаторская, и консервативная, ориентированная на сохранение текста без изменений, традиции являются исконными в устной эпической поэзии.

К.М. Боура приводит вариант былины «Илья Муромец и царь Калин» певца Рябинина как пример творческой, новаторской традиции:

> Песни об Илье Муромце и Калине-царе, исполненные Рябининым Рыбникову и позже Гильфердингу, — это совершенно разные истории. Первая версия насчитывает 289 строк, вторая — 616, и разница в длине должна быть мотирована не только простым расширением общих тем. Вторая песнь включает в себя другие эпизоды и выдержана чуть ли не совсем в иной тональности. То, что справедливо по отношению к Рябинину, применимо и к другим сказителям этого края, чьи былины были записаны Рыбниковым и Гильфердингом, и мы располагаем убедительным доказа-

тельством того, что по крайней мере внутри данной традиции сказитель не повторяет себя самого в точности, а импровизирует заново в каждом новом выступлении.

[Боура 2002: 288].

Сербскохорватские певцы, о которых писали М. Мурко, М. Пэрри и А.Б. Лорд, в основном принадлежат к этому же типу. Лорд подчеркивал технические навыки югославского певца, которые помогают ему «сочинять в процессе исполнения». Это воспроизведение в процессе исполнения является, как утверждает Лорд, не экспромтом, сочинением ex nihilo (из ничего) — основная ассоциация с термином «импровизация», отвергнутая Лордом, — но скорее результатом владения традиционным (формульным) стилем, умения развить тему и выстроить сюжет. Два выступления одного и того же певца не могут не отличаться, но различия между ними имеют ограниченный характер. После тщательного изучения вариантов и различий между ними в сербскохорватской эпической поэзии Лорд пришел к следующему заключению:

Если взглянуть теперь на приведенные выше примеры передачи песен, не может, по-моему, не броситься в глаза прежде всего поразительная консервативность традиции. Лежащий в основе сюжет тщательно сохраняется, и даже изменения подпадают под определенные, ясно очерченные категории, среди которых выделяются следующие: (1) изложение одного и того же в большем или меньшем количестве стихов, в зависимости от применяемых разными сказителями методов сложения отдельных стихов и сцепления стихов между собой, (2) расширение орнаментации, добавление деталей описания (которые, вполне возможно, имеют значимый характер), (3) изменение порядка в последовательности (который может быть вызван иным ощущением симметрии или равновесия у сказителя, перенимающего песню, или даже перестройкой элементов, которую можно было бы назвать хиазмом: когда один сказитель меняет порядок, заданный другим, на обратный), (4) добавление материала, которого не было в тексте «учителя», но который встречается в песнях других сказителей данной местности, (5) пропуск материала и (6) замена одной темы на другую в рамках сюжетной конфигурации, скрепленной внутренним натяжением.

[Лорд 1994: 141].

Слово «консервативность» в приведенной цитате стоит того, чтобы обратить на него внимание. Оно подчеркивает тот факт, что даже в творческой, новаторской традиции, какой является югославская традиция эпической поэзии, изменения и преобразования ограничены некоторыми правилами. Список категорий в работе Лорда полностью

соответствует примерам, приведенным в данной главе, в особенности отрывку из «Семетея». Несмотря на то что в примере из «Кырмандали» различия между вариантами фрагмента были очень незначительны, такие категории, как «упущение», «замена», «перемена порядка» и «дополнение», применимы и по отношению к нему, однако они ограничены уровнем стиха, строфы и стихотворного фрагмента. Это фундаментальное сходство между видами вариативности в таких традициях эпического сказительства, как киргизская и каракалпакская, наводит на мысль, что обе они располагаются на одной и той же типологической шкале, несмотря на очевидные и значительные различия между ними.

Одним из факторов, которыми объясняется это сходство между различными тюркскими эпическими традициями, является особое значение, придаваемое памяти в процессе обучения певца. Певцы, с которыми мне довелось беседовать, много раз подчеркивали как свою хорошую память, так и то обстоятельство, что они начали учить эпосы еще будучи детьми, когда их способность сохранить в памяти то, что они услышали, была наилучшей. Все они также говорили об усвоении эпоса от учителя, иногда их отца или родственника, часто от другого певца. Мамай, в частности, подчеркивал, что ему приходилось прилагать большие усилия для того, чтобы правильно повторить то, чему его учили отец и брат. Жумабай-жырау также придавал особое значение времени ученичества. Он исполняет только те *дастаны*, которые он усвоил от своего учителя. Всем, что он знает, он обязан трехлетнему пребыванию в доме Есемурата-жырау Нурабуллаева в Кунграде.

Традиционное обучение сказителя подразумевает, что будущий певец учится искусству исполнения эпоса, заучивая наизусть отдельные эпические поэмы. Это похоже на обучение игре на скрипке не обычным способом разучивания гамм и этюдов, а по методу Сузуки, когда ученик играет по памяти отдельные песни и мелодии. Следует подчеркнуть, что это приводит к тому, что певец усваивает и хранит в памяти скорее определенный текст, чем набор тем и формул. Даже если певец хвастается своей способностью приспосабливать исполнение эпоса к публике и обстоятельствам, он тем не менее обычно подчеркивает, что в любом случае он исполняет эпос так, как усвоил его от своего учителя. Когда я в 1990 г. записывал эпос «Коблан» от Жумабая-жырау, он начал исполнять сокращенный вариант эпоса, думая, что на исполнение полного варианта у него не хватит времени. Когда же выяснилось, что в нашем распоряжении несколько дней для записи *дастана*, певец настоял на том, чтобы заново исполнить первую часть, ее

более полный вариант, в том виде, в котором он перенял ее от своего учителя.

Хотя основные усилия ученика сказителя в период обучения направлены на то, чтобы осознанно заучить наизусть и воспроизвести то, что он слышит, без ошибок, его обучение не сводится к простому «зазубриванию». Под заучиванием наизусть мы понимаем механическое запоминание, подобно тому, как актер выучивает наизусть свою роль, ученик — стихотворение, которое ему задали на дом, или мусульманин — Коран. Сравнение запоминания певцом устной эпической поэзии с овладением родным языком, которое мы находим в работе Лорда, может пролить свет на то, как певец овладевает языком устной поэзии:

> Говоря на каком-то языке, во всяком случае на своем родном языке, мы не повторяем сознательно заученные слова и предложения, они приходят из повседневного употребления. То же относится и к сказителю, действующему в рамках своей особой грамматики. Он так же не «заучивает» формулы, как мы в детстве не «заучиваем» язык. Он узнает формулы, слыша их в песнях других сказителей, и благодаря постоянному употреблению они органически входят в его собственное пение. Заучивание — это сознательный акт присвоения (и повторения) того, что считаешь неизменным и чужим. Овладение языком устной поэзии основывается на тех же принципах, что и овладение языком вообще: не на сознательном схематизировании, свойственном элементарным грамматикам, а на естественном устном усвоении.
>
> [Лорд 1994: 49].

Только в устных традициях, где текст или собрание текстов сохраняются без изменений из поколения в поколение, как в случае с древнеиндийскими Ведами, запоминание в сторогом смысле этого слова является значимым понятием[71]. Если не существует никаких рукописей с фиксированным текстом, с чем певец мог бы сверяться, эпос, который он слышит, всегда вариативен сам по себе. Даже если сам певец хотел бы остаться в рамках строгой традиции, он неизбежно отклоняется от нее, когда начинает приспосабливать свое исполнение к аудитории. Традиционное обучение позволяет певцу в совершенстве овладеть репертуаром в его вариативности. Когда я спросил Жумабая-жырау, какой из трех *дастанов* из его репертуара он предпочитает исполнить, он ответил: «Для меня спеть три *дастана* все равно что съесть хлеб!» (*Уш дәстанны айтуў маған пәтир жегендей*!). Он может начать или продолжить пение любого *дастана* из своего репертуара с любого места. То же можно сказать об исполнении эпоса «Курманбек»

Мамбетом Сартом. После нескольких часов перерыва в ходе записи эпоса певец возобновил пение именно с того места, где он остановился, без всяких раздумий или колебаний.

Однако с певцами, которые не столь совершенно владеют своим репертуаром, дело обстоит несколько иначе. В этом отношении небезынтересна история каракалпакского певца Жаксылыка-жырау Сырымбетова. Жаксылык (1945 г.р.) знаменит в Каракалпакии игрой на *кобызе*. Он регулярно исполняет отрывки героических эпосов, но вполне традиционным певцом он не считается. Жаксылык впервые захотел стать певцом в детстве, когда он был пастушком в своем ауле. Там в возрасте десяти лет он услышал эпос в исполнении певца по имени Эрежип-жырау. В 1961 г. в возрасте шестнадцати лет Жаксылык принял участие в конкурсе певцов в Нукусе, где на него обратил внимание знаменитый певец Кыяз-жырау Кайратдинов (1903–1983) и взял его в ученики. Кыяз-жырау был знаменит исполнением эпоса «Эдиге»[72]. В рассматриваемом случае ученик, который все еще ходил в школу, смог провести в доме учителя лишь два с половиной месяца. В течение последующих лет он регулярно приезжал в дом Кыяза-жырау, где каждый раз проводил месяц или два. В результате Жаксылык научился у своего наставника музыкальной стороне профессии певца, т.е. искусству игры на *кобызе* и пению в манере жирау, но из-за того что он не жил постоянно в доме учителя, он не имел возможности выучить эпос целиком. Но у Жаксылыка сохранилась рукопись, его записи отрывков из эпоса «Эдиге» в исполнении учителя, и именно эта рукопись и то, что он усвоил от Кыяза-жырау, служит основой его выступлений.

Некоторые певцы не могут исполнить эпос целиком, потому что их подводит память. Казахский *акын* Муслимбек Саркытбай-улы в 1989 г. отказался исполнить *дастан* «Кыз Жибек», так как он уже несколько лет не исполнял его и забыл многие стихи. Казахский *акын* Шериядан Солтанбай-улы в разговоре со мной сожалел о том, что в Урумчи никто больше не интересуется его искусством, и в результате он давно ничего не исполнял и многое забыл. И действительно, вариант «Бёгенбая», который я записал от него, отличается от его же более раннего опубликованного варианта в основном упущением стихов и целых строф. Каракалпакский певец Генжебай-баксы, от которого я записал отрывки эпоса в 1983 г., в 1990 г. не смог исполнить эпос целиком, объясняя свой отказ тем, что он многое забыл.

Впрочем, противопоставление «хорошей памяти» и «забывчивости» не является единственным различием между такими певцами, как

Жумабай-жырау и Генжебай-баксы. В то время как первый является вполне традиционным певцом в том смысле, что его репертуар полностью строится на устной традиции, на последнего оказывают влияние не только устная, но и письменная традиция. Подобно Жаксылыку-жырау, у Генжебая есть рукописные варианты *дастанов*, которые он исполняет. Другие певцы также часто упоминают письменные источники. Когда я спросил Шериядана Солтанбая-улы, как он выучил эпос «Бёгенбай», тот ответил, что мальчиком в возрасте с десяти до двенадцати лет он жил в доме учителя Муаллима Нажипкана и помогал ему по дому. Этот учитель был большим любителем казахского устного эпоса и однажды дал Шериядану почитать рукопись «Бёгенбая», она была старой и в ней не хватало нескольких последних страниц. Эта рукопись попала в руки будущего певца в 1948–1949 гг., а в августе 1951 г. он спел эпос целиком, все четыре части, перед двумястами слушателями. Исполнение эпоса заняло около восьми часов с двумя перерывами для чаепития и отдыха[73]. Мамбет Сарт в разговоре со мной упомянул, что его собственные ученики пользуются не только рукописными, но и магнитофонными записями его «Курманбека».

Влияние письменности на певца, несомненно, является главной силой формирования традиции там, где певцы стремятся передавать эпос из поколения в поколение с минимальными изменениями, а то и вовсе без них. Существование письменных источников (безразлично, в форме ли рукописей или печатных изданий) усиливает сознание текстовой устойчивости. Письменные источники могут оказывать влияние и на неграмотных исполнителей, поскольку кто-нибудь может прочесть им эпос вслух. Народные рассказчики, которых называют в Средней Азии *кысса-ханы*, были основными распространителями знания письменных текстов. Популярные издания среднеазиатских тюркских эпосов, вышедшие в Казани в XIX в., также оказали влияние на певцов, в особенности казахских *акынов*. Эти книги, литографические издания турецких романических эпосов, можно сравнить с европейскими дешевыми песенниками XIX в.: они до сих пор переиздаются и пользуются популярностью. В Хорезме влияние письменных источников было особенно сильным, что способствовало появлению сказителей, у которых устная и письменная традиция неразрывно связаны. Одной из причин текстовой стабильности вариантов «Кырмандали», рассмотренных нами выше, несомненно, является существование рукописей, которое, так сказать, гарантирует консерватизм передачи текста из поколения в поколение[74].

Исключительная опора на письменный источник приведет в результате к тому, что певец будет не более чем актером, заучившим свою роль наизусть. Здесь довольно трудно провести различие между певцом (актером), заучивающим текст наизусть, и воспроизводящим певцом, опирающимся на текст, чье искусство находится под сильным влиянием письменной традиции. Этих сказителей объединяет как то, что их выступления являются всегда только «воспроизведением», так и то, что оба этих типа сказителей имеют доступ к письменным источникам или текстам, зафиксированым каким-либо другим способом. Критерий же разграничения между певцом и актером, как мне кажется, лежит: (1) в способе, которым эпос заучивается, и (2) в обстановке, в которой он исполняется. Пока певец усваивает эпос традиционным способом, т.е. от учителя, он остается в рамках устной традиции, даже если его обучение не было законченным (как в случае Жаксылыка-жырау), опиралось на использование письменного источника (как это было с Генжебаем-баксы) или включает использование таких современных средств, как магнитофонные записи (как в случае с учениками Мамбета Сарта). Так же важна обстановка, в которой певец исполняет эпос. В качестве живой традиции исполнение устного эпоса — во всех его формах — предполагает присутствие внимательной аудитории, способной оценить по достоинству не только искусство певца как рассказчика и исполнителя, но и сам рассказ, в особенности дух, наполняющий героический эпос. Когда же выступления певца ограничены только мероприятиями чисто фольклорного характера, такими, как фестивали народного творчества, его связь с устной традицией, конечно, прерывается.

Точные соответствия между различными вариантами, как те, что мы наблюдали в случае «Кырмандали», нельзя объяснить просто влиянием письменности. Сама структура этого типа эпической поэзии способствует стабильности текста при его передаче. Как мы видели в главе 6, поэтическое очарование этого *дастана* лежит в песнях, в особенности песенных состязаниях. Подобным образом и искусство *бахшы* состоит не только в сказывании эпоса, но также, и даже в первую очередь, в исполнении песен, из которых состоит *дастан*. Исполнитель эпоса является музыкантом в той же, если не в большей, степени, как и сказителем. Эти песни часто распространяются независимо от своего эпического контекста. У слушателей не всегда есть время и желание выслушать какой-нибудь *дастан* полностью, когда среди них присутствует *бахшы*, но они, без сомнения, охотно послушают лирическую песню или песни из романических эпосов. Таким образом, стихотвор-

ные пассажи *дастанов* часто исполняются и распространяются как отдельные песни или песенный цикл. Данная ситуация сравнима с устным распространением лирической и кратких форм эпической поэзии, где текстовая стабильность, как правило, гораздо выше, чем в крупных формах эпической поэзии.

Это не означает, что романические *дастаны* с лирическими стихотворными пассажами неизменно передаются от одного певца к другому более или менее дословно, в то время как вербальные точность и постоянство в меньшей мере присущи процессу передачи героических эпосов, в которых преобладает разделение стихотворного текста на *лессы*. Тогда как в Хорезмской традиции узбекские романические *дастаны*, например «Базирган» из эпического цикла «Кёроглы», очень близки соответствующим каракалпакским и туркменским вариантам, в южноузбекской традиции варианты сходных романических *дастанов*, в частности «Кунтугмыш», значительно отличаются друг от друга[75]. Влияние письменности в Хорезме является причиной различий между этими двумя узбекскими традициями, однако в них различается также и концепция певца. В Хорезме узбекский *бахшы* является, как и каракалпакский *баксы*, в первую очередь музыкантом, именно его музыкальное исполнительство ценится наиболее высоко; проявлением этого перехода от певца-сказителя к певцу как таковому является также и участие других музыкантов в выступлении *бахшы*; то же самое можно сказать и о каракалпакском *бахсы*.

Ограниченная природа текстовых вариаций, как мы могли убедиться, присуща передаче от учителя к ученику не только таких эпосов, как романический *дастан* «Кырмандали», но и таких *дастанов*, как «Шарьяр», и даже различных частей киргизского эпического цикла «Манас». Эту консервативность можно объяснить воспитанием певца, она обеспечивается развитием того, что можно было бы назвать искусством памяти. Разнообразные техники запоминания типичны не только для общества, живущего в условиях устной культуры. Френсис Ейтс написал книгу об искусстве памяти в классической античности, в Средние века и во времена Возрождения, в которой он описал разнообразные способы структурирования информации для облегчения запоминания[76]. Множество исследований, проводящихся в рамках устно-формульной теории, выявили механизмы искусства памяти. Предыдущая глава показала, что метрика тюркского устного эпоса, формульный стиль, параллелизм, темы и «тирады» — все способствует тому, чтобы сделать эпос легко запоминающимся. Для тюркского сказителя, так же как для его югославского собрата по ремеслу, сюжет и

его различные эпизоды являются важными элементами процесса сохранения эпоса в памяти[77]. Когда я записывал эпос «Коблан» от Жумабая-жырау, между сеансами записи случались перерывы, каждый раз перед тем как возобновить пение, Жумабай пересчитывал, загибая пальцы, эпизоды, уже записанные нами, и затем те, что остались, чтобы оценить, сколько времени займет их запись. Сама структура эпоса, в котором сцены высокого напряжения и драматизма выделяются как запоминающиеся события, «эпические моменты»[78], помогает певцу усваивать структурные блоки, составляющие эпическую поэму.

Из текстов, приведенных выше, видно, что еще одним способом обеспечить консерватизм устной передачи эпоса от учителя к ученику является четкое структурирование различных его пассажей. В отрывке из «Семетея» мы наблюдали определенную последовательность событий и, что еще более удивительно, все три варианта перекликаются между собой и в выборе слов. Мы видели, что три параллельных сюжета состоят из специфических лексем, расположенных во фрагменте в определенной последовательности (*кердирген*, *сапта(т)ган*, *капта(т)ган*, *өрдүргөн*, *какылдаткан*). Эти слова связаны между собой отчасти сходством звучания, отчасти идентичным морфологическим строением (каузативные аффиксы *-дир-/-дүр-* и *-т-*, прич. пр. вр. на *-ген/-ган/-гөн*). То же явление наблюдается и в приведенном отрывке из «Шарьяра»; в анализе данного отрывка наше внимание привлекли ряды *элшимен*, *таўшыман*, *аўшыман*, *жаўшыман* и *еплемеге*, *сеплемеге*, *телитпеге*, *еритпеге*. В особенности является довольно необычной, почти надуманной последняя группа лексем. Она составляет ярко выраженный «глагольный скелет» фрагмента, на который нужно «нарастить мясо», т.е. подходящий лексический контекст.

В третьем примере мы находим еще один прием, облегчающий запоминание текста; он отличается от предыдущих, но в той же мере опирается на текст. В данном случае структурная модель поэтического состязания требует определенного расположения строф. Каждой строфе А должен соответствовать ответ — строфа Б, а это означает, что певец может усваивать этот стихотворный пассаж как последовательность зеркальных стихов: обращение–ответ. Многие диалоги в тюркских героических и романических эпосах построены по этой схеме. Подобным образом в тюркском устном эпосе построены перечисления. Когда Равшан в одноименном узбекском *дастане* прибывает в город Ширван, он спрашивает, как пройти на шляпный базар, где, как он знает, его возлюбленная продает вышитые тюбетейки. Пассаж фактически строится из строф, соединенных вместе по модели «здесь ба-

зар А, там базар Б, а где шляпный базар?»[79]. Типические сцены, такие, как облачение и вооружение героя или путешествие верхом через пустыню и т.д., представляют собой перечисление устойчивых элементов, часто выраженных специфическими лексемами или морфологическими формами (как, например, ряд форм с окончанием *-ыллаб*, который мы рассматривали на с. 204 и сл.).

Данный список приемов далеко не исчерпывает искусства памяти эпического сказителя. Формульный стиль в самом широком смысле, несомненно, является главным ключом к пониманию этого искусства. Я предварил показ разновидностей формульного стиля в предыдущей главе цитатой из книги Нильсона «Гомер и Микены», в которой именно этой стороне формульного стиля уделяется особое внимание. Формульный стиль, однако, выполняет и поэтическую функцию. Именно к его поэтике мы сейчас обратимся для того, чтобы полнее понять сущность искусства певца.

[1] [Радлов 1885: XVI].

[2] [Heusler 1943: 174].

[3] [Scholes 1970: 510]. См. также [Келдыш и др. 1973–1982. Т. 2 (1974): 508–510].

[4] См. [Kindermann 1967: 270–271; Krömer 1990: 41–44].

[5] [Beitl 1973–1975: 643].

[6] [Радлов 1885: XX]. Следует отметить, что суждения Радлова о казахском *акыне* не согла-суются с теми, которых придерживаются современные специалисты; см. гл. 3, с. 68 и сл.

[7] См. [Hammond, Scullard 1970: 919–920].

[8] См. [Радлов 1885: XV–XVI].

[9] К сожалению, я не смог ни найти этого певца, ни получить какой бы то ни было информации о нем. О восьми эпических поэмах, составляющих версию Мамая эпоса «Манас», см. гл. 3, с. 85, примеч. 78.

[10] Эти поэмы были критически переизданы и переведены на английский, см. [Hatto 1990: 305–339].

[11] Подробный разбор см. [Hatto 1973].

[12] Подробный разбор см. [Hatto 1974]; о «Семетее» см. также [Жирмунский 1961: 168–187].

[13] Текст и перевод см. [Hatto 1990: 348–349].

[14] Семетей был записан от певцов Саякбая Каралаева, Шапака Рысмендеева, Молдобасана Мусулманкулова и др.; в Кыргызстане были записаны более десяти вариантов. Версия Каралаева опубликавана в двух томах [Айтматов и др. 1984–1991].

[15] См. [Юнусалиев и др. 1958–1960: III, 149–163].

[16] См. [Юнусалиев и др. 1958–1960: III, 164–194].

[17] См. [Юнусалиев 1961: 293–295]; для этого издания были использованы варианты и других певцов — Тоголока Молдо и Шапака Рысмендеева. Подробный разбор следующей сцены на базе версии Каралаева см. [Reichl 1995].

[18] См. [Мамай 1984–1995: 2 (I), 228–474]. Версия Мамая издана также в Киргизии, см. [Мамай 1995 («Семетей»)].

[19] В тексте стоит *кокондогон*; следует читать *кокоңдогон* от *кокоңдо-* «иметь вид торчащего, высокого и тонкого»; см. [Юдахин 1985: I, 395].

[20] В тексте употреблено *койкуйлаткан*; проф. А.Т. Хатто предложил заменить его на *кокуйлаткан* «заставляющий пронзительно кричать».

[21] Букв. «Твой Семетей».

[22] Киргизское *жылан* означает «змея»; *жылан боор* может быть истолковано как «специфический способ переплетения ремней; плеть» в [Юдахин 1985: I, 279 (s.v. *жылан*)].

[23] *Ырга* — куст с чрезвычайно твердой древесиной.

[24] *Алакан* — петля, кожаный ремешок, которым плеть крепится к деревянной рукояти.

[25] В Киргизии *кожо* «ходжа» обозначает, строго говоря, потомка первых халифов; во многих случаях это слово, как и в данном отрывке, имеет негативную коннотацию; см. [Юдахин 1985: I, 392 (s.v. *кожо*, 1.)].

[26] Я благодарю проф. А.Т. Хатто за помощь в толковании стиха 4 (где *сай* обозначает «русло реки»; см. [Юдахин 1985: II, 122, s.v. *сай* II]).

[27] Трудно определить, какой именно цвет или оттенок выражен словом *көк*; о значении *көк ат* «серый конь» в киргизском см. [Laude-Cirtautas 1961: 79].

[28] Какой цвет обозначает слово *ала*, сказать сложно, как и значение других названий цветов в тюркских языках; о значении «разноцветный, пестрый» в киргизском см. [Laude-Cirtautas 1961: 73].

[29] Из-за того что певец, исполняя этот отрывок, произносит слова чрезвычайно быстро и не очень отчетливо, невозможно с уверенностью судить о втором полустишии данного стиха; слово *сындырган* не вполне различимо. Я благодарен Мамбету Турдууулу, сотруднику отдела исследования эпоса «Манас» в Урумчи (Синьцзян, Китай), за помощь в расшифровке моих записей.

[30] См. [Юдахин 1985: I, 185].

[31] В варианте С Чачикей погружается в печаль, а не падает на землю; см. стих 26.

[32] См. [Лорд 1994: 94].

[33] См. [Акиев 1957].

[34] См. [Мамай 1984].

[35] Проф. А.Т. Хатто любезно обратил мое внимание на следующие примеры.

[36] Текст приводится по [Hatto 1977: 36].

[37] Текст приводится по [Hatto 1977: 42–44].

[38] См. [Hatto 1990: 196–197].

[39] Текст приводится по [Hatto 1990: 366].

[40] Обсуждение этих «общих мест» с дальнейшими ссылками см. [Hatto 1977: 173].

[41] См. [Андреев 1929 — 707 *Чудесные дети* (*Царь Салтан*), AaTh 707]; [Нурмухамедов 1983].

[42] Вариант Куламета-жырау был записан в 1939 г. Аметом Шамуратовым. Этот вариант издавался дважды; см. [Пахрадтинов 1959 (текст, приведенный здесь, находится на с. 14–16); Максетов 1983: 109–121; Максетов 1984: 226–231].

[43] Вариант «Шарьяра» Отенияза-жырау был записан в 1959 г. Кабылом Максетовым; об этом певце см. [Максетов 1984: 231–234; Айымбетов 1988: 84]. Его вариант издан [Максетов 1984: 11–131]; текст, приведенный здесь, находится на с. 17–18. В данном издании сохранены особенности диалекта, встречающиеся в тексте, записанном от певца (*яш* вместо *жас*, *дағ* вместо *тағ*, *тилләш* вместо *тиңләш* и т.д.).

[44] Данный вариант хранится в рукописи Р 373 (инв. № 127 575) в архивах отдела литературы Каракалпакского отделения Узбекской Академии наук в Нукусе. Рукопись включает 52 страницы; текст, приведенный здесь, находится на с. 9–11. Этот отрывок издан, см. [Reichl 1985б: 639–640]; о других вариантах «Шарьяра», хранящихся в Каракалпакском отделении Узбекской Академии наук в Нукусе, см. [Максетов и др. 1977: 79].

[45] Текст записан на родном диалекте певца; я оставил в конце строк лишние слоги (*ай* и т.д.); в печатных изданиях каракалпакской и другой тюркской поэзии эти слоги обычно опускаются. См. также [Reichl 1985б: 639–640].

[46] Это слово не встречается ни в одном словаре каракалпакского языка; оно является результатом сложения основ *қыя* «горный склон, широкий простор» и *дашт* «равнина, поле» (фарси).

[47] *Датқа* (из фарси *дадхвах* «искатель правосудия») означает чиновника высокого ранга в ханском дворце, который передает хану прошения и жалобы. См. [Қалендеров и др. 1982–1992: II, 59 (s.v. *датқа*)]. Здесь слово используется в качестве определения («занимающий высокое положение»).

[48] Каракалпакское *қум* означает «песок, песчаная пустыня»; в тексте 2 — *қом* «седло верблюда», что в данном контексте более уместно.

[49] Толкование этого слова вызывает затруднения; в первом издании вместо *ганым* в тексте было употреблено слово *ханның*. В узбекском *ганим* (из араб. через фарси) обозначает «враг», что не подходит здесь по смыслу. Ввиду того что жених и невеста здесь сравниваются с барашками, я истолковал *ганым* как заимствование из фарси/таджикского (и в конечном счете арабского) *ганам* «овца».

[50] Каракалпакское *сәдеп* означает «пуговица (сделанная из перламутра)» (от араб. *садаф* «перламутр»); *кәбап* — букв. «мясо, жарящееся на вертеле», имеет переносное значение «печаль, горе». Эти два стиха традиционны; в кн. [Қалендеров и др. 1982–1992] приведена цитата из *дастана* «Мәспатша»: *Атқа тақты сәдепти, / жүрек-баўырым кәбапты* «Он пристегнул украшение на коне, / Мое сердце переполнилось горем».

[51] Каракалпакское *хақ* (от араб. *хакк*) означает «правосудие; закон; правда»; здесь я перевел его как «Бог», значение, которое присуще ему в фарси, узбекском, турецком и других «исламских» языках.

[52] Это слово не встречается ни в одном словаре каракалпакского языка; для того чтобы понять его значение, ср. с казахским *киреўке* «кольчуга»; см. [Кенесбаев и др. 1959–1961: I, 335 (s.v. *кіреуке*)]. А.Т. Хатто указал мне на киргизское словосочетание *ақ күрөөкө соот*; см. [Юдахин 1985: I, 471 (s.v. *күрөөкө*)].

[53] Здесь *жаўшы* означает не свата, а человека, призывающего двух людей или два народа уладить их спор путем состязания или переговоров; см. [Қалендеров и др. 1982–1992: II, 187, 188 (s.v. *жаўластыр, жаўшы*)].

[54] Каракалпакское *садақ* означает «колчан» или «лук»; здесь оно употреблено в значении *садақ оғы* «стрела».

[55] Разговорное значение слова *мохмин* (от араб. *мо'мин*) «богобоязненный», см. [Баскаков 1958: 463].

[56] Каракалпакское *саўда* имеет прямое значение «товары» и переносное «заботы»; см. [Баскаков 1958: 568 (s.v. *саўда*)]. В последнем смысле слово происходит от арабского *саўдā'* «меланхолия, желание»; значение «страсть, любовь», присущее узбекскому слову *саўда* и турецкому *севда*, как мне кажется, наилучшим образом подходит в данном контексте.

[57] Дословный перевод *хабарлас*: «расскажем друг другу новости».

[58] Букв. «сделавший ее плечи белыми».

[59] Каракалпакское *айғақ* означает «свидетель»; киргизское *айгак* имеет значение «доносчик»; см. [Юдахин 1985: I, 29 (s.v. *айгак*)]. Стих 33 букв. можно перевести как: «пусть кончик моего языка не коснется»; *тий-* также имеет значение «обижать».

[60] *Сери* — четверть *батмана* (последнее обозначает меру веса, составляющую в Каракалпакии от 20 до 40 кг). Значение этих двух стихов не вполне ясно. Возможно, везир имеет в виду, что его голова весит больше, чем тело, т.е. имеет бóльшую ценность и более важна, чем тело. Или (как предположил А.Т. Хатто) он говорит, что столько придется заплатить за его голову и тело, если он будет убит.

[61] См. [Максетов и др. 1977: 79].

[62] О понятии «Zersingen» как форме искажения и «Umsingen» (букв. «повторном пении») как форме изменений в эпической поэзии см. [Bausinger 1980: 268 и сл.].

[63] Об этом см. [Ong 1982: 39 и сл.].

[64] Текст 1: [Мақсетов, Каримов 1986: 160–162]; текст 2: [Мақсетов, Мәмбетназаров, Ерполатов 1963: 38–40]; Текст 3: [Каррыев 1983: 329–330, перевод с. 704–705]. В 1995 г. я записал (на магнитофон и видео) туркменский вариант эпоса «Кырман-дали» («Харман-дали») от туркменского сказителя Гулум-бахши Илметоп в Хорезме (в городе Турткуле). Сравнение отрывка из этой версии с двумя другими туркменскими версиями, а также с двумя каракалпакскими версиями, примеры из которых приведены здесь, см. [Reichl 2002: 35 и сл., 48 и сл.].

[65] Каракалпакское слово *тұрик* (согласно Баскакову) имеет значения «подвёрнутый (рукава, брюки и т.д.); толстогубый», которые в данном случае совершенно не подходят по смыслу; см. [Баскаков 1958: 663 (s.v. *тұрик*)]; казахское слово *тұрик* «рассудительный, осторожный» подошло бы здесь больше. Однако когда мы сравниваем этот стих с туркменским текстом, становится ясно, что певец имеет в виду «тюрк» в значении «туркмен», что подходит Гёроглы.

[66] О начальном /й/ вместо /(д)ж/ в каракалпакском см. [Насыров 1983: 75].

[67] См. [Айымбетов 1988: 131–133].

[68] О каракалпакских *баксы* и их «школах» см. также гл. 3, с. 59 и сл. Об Эшчан-баксы см. [Айымбетов 1988: 145; Мақсетов 1983: 140–158]; об Амете-баксы см. [Мақсетов 1983: 170–187].

[69] См. [Мақсетов, Мәмбетназаров, Ерполатов 1963: 129–130].

[70] Диссертация Чичерова, написанная в 1941 г., была опубликована лишь посмертно; см. [Чичеров 1982]. В.М. Гацак вернулся к его работе и использовал ее в числе других при исследовании текстовых вариаций в русских былинах и румынских эпических песнях; см. [Гацкак 1989]. См. также [Путилов 1997: 68 и сл., 178 и сл.; Новиков 2000]. О «школах» сказителей былин см. также [Боура 2002: 597 и сл.]; ср. также с обсуждением [Chadwick 1932–1940: II, 238 и сл.].

[71] О роли заучивания наизусть в Ведах ср. замечание М.Б. Эмено, сделанное им в работе о южноиндийских поэтах Тода: «Более важным, чем детали, является традиция, в русле которой все огромное собрание ведической литературы сочинялось и передавалось исключительно устным способом. То, что тексты передаются из поколения в поколение вплоть до наших дней устно путем заучивания наизусть, не вызывает сомнений — но в то же время выглядит подозрительно, так как очевидно, что время от времени брахманы прибегают к старым добрым рукописям, чтобы исправить искаженную устную традицию» [Emeneau 1964: 331]. О роли заучивания наизусть в современных индийских устных традициях см. [Smith 1977]. О «певце, заучивающем поэмы наизусть» см. также [Lord 1987б].

[72] См. [Байниязов, Мақсетов 1990]. Издание и перевод варианта эпоса «Эдиге» Жумабая-жырау см. [Reichl 2007].

[73] *Бёгенбай* — эпическая поэма о герое, жившем в XVIII в. Версия Шериязданa Солтанбай-улы включает около 4 тыс. стихов (213 страниц печатного текста); см. [Балыкшы-улы и др. 1984: 74–287]. Насколько Шериязданy было известно, он был единственным певцом в Алтайском регионе, который знал эту поэму. Когда в 1962 г. этнографы по поручению правительства начали собирать и записывать устный эпос данного региона, местные жители указали им на Шериязданa Солтанбай-улы как на известного певца.

[74] О влиянии казанских сборников казахских эпосов на их распространение см. [Reichl 1989в]; о влиянии письменной традиции на туркменские и узбекские романические эпосы см. [Мирбадалева 1975]. Обсуждение смешения устного и письменного способа передачи эпосов во многих «устных литературах» см. в [Finnegan 1974]; влияние письменных текстов на югославских певцов обсуждался также Лордом; см. [Лорд 1994: 142 и сл.; Lord 1967].

[75] О «Базиргане» см. [Reichl 1985б: 626 и сл.]; о Кунтугмыше см. [Reichl 1992].

[76] См. [Yates 1966]; см. тоже [Rubin 1995].

[77] Ср. [Лорд 1994: 110 и сл.].

[78] Данный термин был предложен А.Т. Хатто во введении к первому тому "Traditions of Heroic and Epic Poetry" [Hatto, Hainsworth 1980–1989]: «В эпической поэзии (слишком) затянувшееся напряжение часто разрешается в кратких, полных напряженного действия сценах, драматизм которых усиливается пышными описаниями...» (с. 4); ср. также [Hatto 1989б: 178 и сл.].

[79] См. [Reichl 1985а: 94–99].

Глава 9
РИТОРИКА, СТИЛЬ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ

Формульная риторика

В своей работе по интерпретации древнегерманской, в частности древнеанглийской, поэзии с точки зрения «устно-формульной теории» Пэрри–Лорда, для того чтобы одновременно выразить традиционную природу и стилистический эффект языка поэзии, Ален Ренуар предложил термин «устно-формульная риторика». Ренуар утверждает, что перенос внимания со способа сочинения на стиль освобождает изучение средневековой поэзии от бесконечных споров об источнике ее происхождения, был ли он письменным или же устным: «...будущим толкователям такого классического и средневекового стиха, который обнаруживает очевидные устно-формульные черты, возможно, полезно было бы забыть мучительный вопрос о фактическом способе сочинения и сосредоточиться на интерпретации текста в контексте апробированных риторических приемов устно-формульной традиции, независимо от того, были ли стихи, напечатанные на странице, когда-то впервые написаны в тишине или произнесены вслух перед аудиторией»[1]. Что касается устно исполняемых тюркских эпосов, их происхождение из устного источника неоспоримо, хотя, как мы могли видеть в предыдущей главе, влияние письменных эпических форм также должно приниматься во внимание. Интерпретируя тюркский устный эпос, нам нет нужды устанавливать устный источник его происхождения на основании его формульной природы. В отличие от положения в классической или средневековой литературе, у нас здесь нет «танталовых мук» при решении вопроса о способе сложения данного типа поэзии, даже если имеющиеся в нашем распоряжении сведения о происхождении и передаче тюркского эпоса из поколения в поколение не так полны, как нам хотелось бы. Разумно было бы предположить, что присутствие формульного стиля в тюркском эпосе, как и в других традициях, объясняется его устным происхождением и распространением. Различные формы и уровни формульного языка, несомненно, являются частью «искусства памяти» сказителя. Формульный стиль, однако,

представляет собой не только средство достижения цели, но и саму цель; каким бы ни был первоначальный стимул его возникновения, в настоящее время он является наиболее заметной стилистической чертой эпосов в их нынешнем виде. В качестве стилистической черты формульный стиль представляет собой важный элемент текстовой структуры; он является одной из условностей, управляющей устным эпосом, и, таким образом, частью того, что слушатели ждут от исполнения эпоса. Поэтому понимание тюркского устного эпоса как поэзии будет не полным, если мы будем рассматривать только функциональный аспект формульного стиля, не принимая внимание его поэтическое воздействие и стилистическую роль.

Хотя мы имеем все основания охарактеризовать тюркский устный эпос как формульный, термин «четко структурированный», возможно, более удачен для его описания. Поскольку структурная организация языка является одним из основополагающих свойств поэзии вообще, неудивительно, что между тюркской устной эпической поэзией и другими поэтическими формами и традициями — как устными, так и письменными — есть много общего. Параллелизм, который мы рассматривали выше (см. гл. 7), — одно из явлений, общих как для тюркского устного эпоса, так и многих других поэтических традиций. Параллельные структуры встречаются во всех тюркских эпических традициях, но особенно характерны они для киргизской, алтайской и якутской эпической поэзии. Выше я цитировал начало алтайского эпоса «Когутей» (см. с. 172), с которым мы можем сравнить первые строки другого алтайского эпоса «Алтай-Буучай». В одном из вариантов данной эпической поэмы герой вводится в повествование следующим образом:

Алты ӱйелӱ ак тайганың
Айаң болгон колтыгында,
Јылар-јылбас кӧк талайдың
Кеен болгон јаказында
Атту-чуулу Алтай-Бучый јуртап јатты.
Одорлуга малын салган,
Одындуга јуртын салган,
Тебеелӱге малын салган,
Тергеелӱге јуртын салган.
Улаазынаң уйлар ичкен,
Улу-јаан баатыр болды,
Эжигинең элдер ичкен,
Эрлу-јаан кезер болды.
[Суразаков 1961: 79].

У открытого подножия
Шестивершинной белой тайги,
На ровном берегу
Медленно текущего синего моря
Жил прославленный Алтай-Бучый.
Где хорошее пастбище — скот пускал,
Где много дров — юрту ставил,
Где подножный корм — скот пускал,
Где жилище можно ставить — юрту ставил.
У основания его юрты пили коровы,
Великий он был богатырь.
В дверь [входя], его народ пил,
Мужественный он был силач.
[Суразаков 1961: 79].

Этот отрывок состоит из трех групп параллелей: стихи с 1-го по 4-й описывают место действия, в стихах 6–9 разрабатываются географические подробности местности, стихи с 10-го по 13-й описывают героя как обладателя многочисленного скота, господина и защитника своего народа. Каждая группа содержит два двустишия, которые представляют собой образцы строгого грамматического параллелизма. Там, где, как в данной эпической поэме, довольно значительные фрагменты текста организованы по принципу параллелизма, возникает явный контраст между движением и покоем, потоком речи и остановками в ней. Мысль, выраженная в первой половине параллельной структуры, повторяется и варьируется во второй. В стихах 6–7, например, Алтай-Буучай пасет свои стада на тучных пастбищах и устанавливает юрту в местах, богатых лесом. Следующие две строки не добавляют к этому ничего нового: в них словосочетание «богатые пастбища» повторяется, но на сей раз в виде пастбищ, пригодных для того, чтобы пасти на них стада зимой; место же, на котором возведена юрта, описывается как место, подходящее для возведения юрты-дворца (*терге* «дворец/юрта-дворец»). Воздействие этого «потока и остановок», возможно, легче понять читателю, знакомому с древнеанглийским стилистическим приемом вариации. В «Беовульфе» повествование ведется странными скачками вперед и назад вместо равномерного движения вперед, слова и их сочетания заменяются синонимами, то, что было сказано ранее, видоизменяется[2]. Проиллюстрируем это двумя стихами:

Him ðā Scyld gewāt tō gescæpwhīle
felahrōr feran on Frēan wǣre.
[Беовульф, 26–27].

Тогда Скильд пошел к своей смерти,
Храбрец ушел под покровительство Господа.

Слово *Scyld* варьировано словом *felahror* (храбрец), слово *gewat* (пошел/ушел) — словом *feran* (уходить) и слова *to gescæphwile* (судьба/смерть) словами — *on Frean wære* (под покровительство Господа), что приводит к созданию по сути параллельной структуры.

В приведенном отрывке из «Алтай-Буучая» рифма, аллитерация и параллелизм взаимодействуют и создают замысловатый рисунок звуков и значений. Вертикальная аллитерация встречается в стихах 1–2 (*алты/айан*), 6–7 (*одорлуга/одындуга*), 8–9 (*тебеелўге/тергеелўге*), 10–11 (*улаазынан/улу-јаан*) и 12–13 (*эжигинен/эрлу-јаан*). Стихи рифмуются по схеме а — б — а — б — х — в — в — в — в — г — д — г — д, где три рифмующиеся группы совпадают с тремя группами параллелей в отрывке. Рифма и параллелизм взаимодействуют также в поэтических традициях, в которых жесткий параллелизм, подобный тому, который мы наблюдаем в приведенном отрывке, встречается редко. Две следующие строфы являются примером четких структур в узбекской эпической поэзии. Они взяты из стихотворного отрывка варианта эпоса «Равшан», записанного от Эргаша Джуманбульбуль-оглы. Равшан, один из внуков Кёроглы, отправляется в путешествие в Ширван на поиски своей возлюбленной Зулхумар. Когда он собирается выехать за ворота города, его отец, Хасан, спрашивает его:

Умримга баҳорим, сенга йўл бўлсин?
Толпинган шунқорим, сенга йўл бўлсин?
Бир қўзи, қўчқорим, сенга йўл бўлсин?
Новда ўсган чинорим, сенга йўл бўлсин?
Соғинсам хуморим, сенга йўл бўлсин?

Боғимда анорим, сенга йўл бўлсин?
Қаторимдаги норим, сенга йўл бўлсин?
Исфиҳон ханжарим, сенга йўл бўлсин?
Элга эътиборим, сенга йўл бўлсин?
Серсовда бозорим, сенга йўл бўлсин?
[Зарифов 1971: 68].

Весна моей жизни, куда ты едешь?
Мой сокол, бьющий крыльями, куда ты едешь?
Мой единственный ягненок, мой барашек, куда ты едешь?
Мой раскидистый платан, куда ты едешь?
Мое самое страстное желание, куда ты едешь?

Гранатовое дерево в моем саду, куда ты едешь?
Мой верблюд, шагающий в караване, куда ты едешь?

Мой исфаханский кинжал, куда ты едешь?
Мое доброе имя среди людей, куда ты едешь?
Мой шумящий базар, куда ты едешь?

В этом типе структур мы наблюдаем фиксированную часть стиха, что вполне типично для второй половины стиха, и «серединную рифму». «Серединная рифма» — это *-орим*, т.е. слово, заканчивающееся на *-ор* (например, *боҳор* «сад»), плюс аффикс притяжательного местоимения первого лица ед. ч. (*-им* «мой»). Первые части стихов вполне свободны и лишь относительно подчинены законам параллелизма (*умримга* «для моей жизни», *боғимда* «в моем саду», *элга* «для народа»).

В узбекских *дастанах* более распространенным является другой вид вариации, повторения и параллелизма. Примером могут служить первые строфы путешествия Равшана в Ширван, взятые из того же *дастана*:

Парвардигор паноди,
Ҳолин билган доноди.
Отасидан дуо олиб,
Равшан полвон жўнади.

Мардни туққан энади,
Энадан яағонади.
Обрў бер, деб ёш бачча,
Ширвон қараб жўнади,

Кўлда суқсур сўнади.
Каттакўлга қўнади.
Обрў бер, деб бек Равшан,
Йўлга тушиб жўнади.

Куйса юрак ёнади,
Совуқ сувга қонади,
Обрў бер, деб бек Равшан,
Хуморни излаб жўнади.

Меҳтарака сув олиб,
Чақмоғига қув олиб,
Йўлга тушди бек Равшан,
Отасидан дуо олиб.
[Зарифов 1971: 76].

Создатель — наш хранитель/покровитель;
Кто знает свое место — мудр.
После того как он получил благословение отца,
Силач Равшан отправляется в путешествие.

Он был рожден [своей матерью] героем;
Он единственное дитя у матери.
В поисках славы[3] юное дитя
Отправляется в Ширван.

Дикая утка плавает в озере,
Гнездится на большом озере.
В поисках славы бек Равшан
Отправляется в путь.

У того, кто горит [любовью], сердце пылает;
Жажду утоляют холодной водой.
В поисках славы бек Равшан
Отправляется искать Зулхумар.

Налив воды в курдюк,
Взяв кремень и трут,
Бек Равшан отправляется в путь,
Получив благословение отца.

Строфы рифмуются по схеме а — а — б — а. Каждая строфа делится на две половины, первые два стиха во всех строфах различаются, в то время как 3-й и 4-й стихи остаются по существу неизменными. Во второй части строфы устанавливаются три факта: Равшан получил благословение отца; он отправляется в путешествие; он стремится к славе. Эти утверждения иногда повторяются буквально в приведенном фрагменте, а иногда слегка видоизменяются. Стих 3 повторяется еще трижды — в 11-й, 15-й и 20-й строках. 11-й стих также повторяется с небольшими изменениями в 7-й строке, *ёш бачча* «юное дитя» заменяет *бек Равшан* из 11-го стиха, таким образом, третий стих в строфах II, III и IV практически один и тот же. Строфа V подхватывает рифму третьего стиха предыдущих трех строф, но в нем выражается мысль о начале путешествия, а не стремлении к славе: *йўлга тушди бек Равшан*. Выражение *йўлга тушди* само по себе является видоизмененным повторением более раннего стиха в строке 12: *йўлга тушиб жўнади*; букв. «отправляясь в путь, он едет (двигается)». Рифмующееся слово *жўнади* повторяется в четырех первых строфах, подчеркивая сходство данного стихотворного фрагмента с рондо: точно так же, как в рондо музыкальная фраза несколько раз повторяется и часто при этом варьируется, одна и та же последовательность мыслей повторяется как с вариациями, так и без них[4].

В некоторых строфах фрагмента в первых стихах выражается универсальная истина или описывается природа (I, III, IV). Я уже отмечал

выше ту особенность узбекского эпоса, что тексты эпических поэм пересыпаны афоризмами и картинами природы (см. с. 194 и сл.). В особенности образы природных явлений — роза, расцветающая в саду; роза, увядающая осенью, и т.д. — передают настроение отрывка и отражают эмоциональное состояние героя или героини. Картины природы (как, например, в стихах 9–10) и такие образы, как пламя любви (в стихах 13–14), роднят *дастан* с любовной лирикой, так как сравнения влюбленного с соловьем, а возлюбленной — с розой, слез, льющихся из глаз, — с весенним ливнем, красавицы — с кипарисом и т.п. встречаются как в устной, так и в классической (чагатайской и персидской) любовной поэзии и романических эпосах[5]. Однако не все образы природы происходят из любовной поэзии. Для узбекского устного эпоса характерны строки, подобные следующим (из эпоса «Равшан»): *От чопилар баланд тоғнинг пастига* «Конь скачет у подножия высокой горы»; *Ҳар ҳил исли бўлар тоғнинг оғачи* «Горное дерево благоухает многими ароматами»; *Қорли тоғда қалин битган арчади* «На горе со снежной вершиной густо растет можжевельник»; *Тоғларнинг боши туман* «Вершина горы покрыта туманом»; *Қирғий деган қушлар бўлар қиёда* «Ястреб-перепелятник гнездится на крутой скале»; *Баҳорда салқинли совуқ тоғ яхши* «Весной приятно посидеть на тенистом, прохладном склоне горы»[6]. Такие образы природы не всегда прямо связаны с повествованием, но они обогащают поэтическую ткань сказания, обращаясь к личному опыту слушателей, пробуждая в них воспоминания об их собственном общении с природой. Действительно, приятно сидеть в прохладной тени горы в жаркий день или вдыхать аромат горных деревьев. Скачущий конь, дикая утка и ястреб-перепелятник — все напоминает нам о героическом характере сказания: герой скачет на своем коне, чтобы выполнить свое предназначение, или на битву; герой охотится на диких уток; герой уподобляется по своей силе и ловкости дикому животному. Пожалуй, не будет большой натяжкой, если мы сравним эти стихи с тем, как образы природы используются в средневековой поэзии, например в «Песни о Роланде». Такие строки, как «*Halt sunt li pui e li val tenebrus,/ les roches bises, les destreiz merveillus*» (Горы высоки, и в долинах темно,/ скалы — мрачны,/ серокоричневые, узкие горные тропы внушают страх), с некоторыми вариациями появляются в повествовании трижды, каждый раз предвещая надвигающуюся беду[7]. Параллельные строфы — еще одна черта, сближающая «Песнь о Роланде» и узбекскую эпическую поэзию[8].

Приемы повтора и параллелизма, встречающиеся в приведенных выше примерах, являются — это убедительно доказали Виктор Шклов-

ский и другие русские формалисты — моментами замедления потока повествования[9]. Строгий параллелизм, как в примере из алтайского эпоса, приводит к появлению зеркальных структур, которые, в свою очередь, наделяют повествование размеренным квазицеремониальным темпом. Рефренообразные повторы в последнем приведенном мною отрывке из «Равшана» создают цикличную структуру, сравнимую с музыкальной формой рондо или tema con variazioni (тема с вариациями). В узбекском романическом эпосе стихотворные фрагменты, состоящие из строф, часто имеют регулярные рефрены, которые подчеркивают лирическое настроение пассажей. Однако повторяющиеся стихи встречаются и в *лессах*. Выше мы привели отрывок из «Алпамыша» (см. с. 192–193 о повторяющемся стихе «Дайте совет!» в сцене совета); мы говорили о подобных рефренах и в каракалпакской эпической поэзии (см. с. 234 и сл. — повторяющиеся стихи, как, например: «Я сват, пришедший от хана»).

Отрывок из каракалпакского *дастана* «Шарьяр», приведенный в главе 8 (с. 230 и сл.), также является примером третьего типа повтора и вариации, которую можно было бы назвать аддитивной вариацией или «вышиванием». Анализируя в предыдущей главе речь везира, я привлек внимание читателя к ряду стихов, построенных по формуле «я пришел, чтобы связать/соединить и т.д.» (*сеплемеге/еплемеге... келгенмен*). Образы, следующие в речи везира один за другим, — соединение колец в кольчуге, спаривание двух овец, плавка железа, подведение двух ягнят к матке и т.д. — могут рассматриваться как способы выражения одной и той же мысли — брачного союза. В данном случае мысль или ситуация разворачиваются с помощью различных образов и парафраз. Под тем же определением «развертывание» и «вышивание» можно перечислить и другие примеры аддитивного стиля. В типической сцене в варианте «Алпамыша» Фазыла Юлдаш-оглы, приведенной в седьмой главе, встречаются следующие (в основном организованные по принципу параллелизма) строки (см. с. 204):

2256 Қир келса қилпиллатди,
Арна келса ирғитди,
Ўр келса ўмганлатди,
Шуйтиб Ҳаким йўл тортди.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 135].

2256 Холмы на пути — обходил их,
Встретятся рвы — перескакивал их,
Хребет попадется — грудью прокладывает путь
Вот так Хаким дороги преодолевал.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 498].

Объективно в приведенных стихах описываются три различные ситуации, но все они сводятся к описанию одного-единственного события, а именно путешествия героя через степь.

Дополнение и суммирование являются широко распространенными стилистическими чертами тюркского устного эпоса[10]. Они лежат в основе композиции таких типических сцен, как облачение и вооружение героя и седлание коня, где шаг за шагом перечисляются и описываются действия героя. Одной из форм суммирования является описание-перечень, например описание лошади героя (*таъриф*; см. ниже) или женской красоты, как тот «реестр прелестей» из «Книги моего деда Коркута», что мы цитировали во второй главе. Следующий отрывок из «Алпамыша» дает нам описание красоты Барчин:

Барчин турур ҳурдай бўлиб,
Тиши гавҳар дурдай бўлиб,
Жамоллари ойдай бўлиб,
Мисли асов тойдай бўлиб,
Сағрилари ёйдай бўлиб,
Бир минг қўйли бойдай бўлиб,
Қўзи қуралайдай бўлиб,
Кўрганларнинг кўнгли бўлиб....
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 113].

А Барчин стоит, гурии подобна,
Зубы ее перлу-жемчугу подобны,
Красотой своей луне подобна,
Словно стригунок необъезженный,
Выгнула грудь как лук [тугой],
Словно владелица тысяч баранов,
Она — с глазами, как у газели,
У всех, кто видел ее, сердце радуется...
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 474].

Сходные описания можно встретить в большинстве тюркских эпических поэм. В «Равшане» красота Зулхумар уподобляется луне; у нее глаза, как два нежных нарцисса, миндалевидные веки, брови изогнутые, как ятаган, жемчужные зубы и т.д.[11]. В «Камбаре» красота Назым подробно описана в таких выражениях:

Тауыс құстай түрленіп,
Қоңыраудай алтын күңреніп,
Ертелі-кеш серуенге
Шығады майлап шашын да.
Жәннеттен шыққан хорлардай

Форымына қарасаң,
Қызықпастай қай адам?
Ол Назымның нашына?
Сүйегі асыл дүр еді,
Құдайдың өзі біледі,
Он төртінші айдай боп
Түседі кімніц қасына?
Алпыс сомдык әр кезі
Үстіне асыл кигізді,
Жорғадан жегіп қара көк
Күймелі арба мінгізді.
Көзі түскен бенденің
Жүрегін оттай күйгізді.
Ашылған гүлдей нұрланып
Қылығымен сүйгізді.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 37].

Как павлин-птица, блистая,
Как золотой колокольчик, звеня,
Поутру-ввечеру погулять,
Волосы намаслив, выходила,
Как райская гурия была.
Коль на нее посмотреть,
Кто очарован не будет?
[Не] чаровница ль Назым эта,
Ее кость, как янтарь, драгоценна,
Самому известна богу,
Как четырнадцатидневная луна,
Около кого опустится рядом?
По шестидесяти рублей за аршин
Дорогую [одежду] одевали,
Темно-серого иноходца запрягали,
[Назым] в повозку садилась.
У людей, на нее смотревших,
Как огнем обжигало сердце.
Как расцветший цветок блистала,
Своим [нравом] влюбляла.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 158].

Описание, в итоге сводящееся к определению, становится украшающим эпитетом (epitheton ornans). Множество подобных эпитетов встречается в тюркском устном эпосе, где они, так же как и в древнегреческой и древнегерманской эпической поэзии, «статичны» (неизменны). Гектор всегда представлен как *κορυθαίολος* «шлемоблещу-

щий», а Беовульф — как *sigor-eadig* «превозмогающий», так же и Камбар — *арыстан туған* «рожденный львом» или Манас — *қабылан туған* «рожденный тигром». Однако существует различие между использованием эпитета в классической и древнеанглийской эпической поэзии: в древнеанглийском эпосе эпитет не привязан раз и навсегда к одному и тому же герою, как это свойственно эпитетам в эпосах Гомера, но, скорее, функция героя — как то: героя, короля, врага, возлюбленного и т.д. — определяет выбор эпитета[12]. В различных традициях тюркского устного эпоса встречаются оба этих способа. Если многие эпитеты в киргизском эпосе (в особенности в вариантах трилогии «Манас» XIX столетия), как в поэмах Гомера, неразрывно связаны с отдельными героями, в других эпических традициях, например узбекской, каракалпакской или казахской, преобладают эпитеты «функционального» типа, свойственные «Беовульфу». При всей своей традиционности формульный стиль тюркского устного эпоса одновременно изменчив и многообразен. Джон Смит охарактеризовал устный эпос Раджастана «Пабуджи» как чрезвычайно стилизованный:

> Каждый раз когда происходят похожие друг на друга события, они описываются в одних и тех же формульных выражениях, а похожие события происходят то и дело. За исключением замены имен собственных, которые в любом эпосе свои, каждая битва в Пабуджи — одна и та же битва, каждое путешествие — одно и то же путешествие, каждое собрание — одно и то же собрание.
>
> [Smith 1987: 598].

Хотя в тюркском эпосе герои часто представляют собой типические образы, а их действия и чувства прототипичны (любовь Равшана — это любовь идеального возлюбленного, доблесть Алпамыша — доблесть идеального героя), такая крайняя степень стилизации тюркскому устному эпосу определенно не свойственна. Четко структурированный стиль, некоторые элементы которого мы описали выше, оставляет достаточно пространства для вариаций и характерных особенностей, зависящих как от сказителя, так и от традиции.

Персонажи

Когда мы говорим, что Равшан является идеальным возлюбленным, а Алпамыш — идеальным героем, это не значит, что главные герои тюркского устного эпоса по определению являются идеализированными персонажами. Алпамыш отличается от Камбара, они оба совершенно не похожи на Манаса, и все трое имеют мало общего с Алтай-

Буучаем. Эти разнообразные герои представляют различные концепции героического и обладают индивидуальными чертами характера, положительными и отрицательными, которые отличают их от героев других эпосов и других традиций. Герои эпического цикла «Манас», в особенности его ранних вариантов, записанных в XIX в., отражают дух все еще героического общества; это герои совсем иного калибра, чем герои эпических традиций, для которых героизм больше не является реалией их жизни:

> Эпизоды цикла Манас представляют собой тип героического эпоса, который в высшей степени заслуживает термина «экзистенциальный». Полная опасностей судьба Манаса и его семей символизирует постоянную угрозу, нависающую над киргизскими племенами, которые жили в своих высоких горах в окружении врагов намного более многочисленных, чем сами киргизы. С давних пор им угрожали калмыки, позднее покорители калмыков, китайцы, казахские орды и среднеазиатские ханства, в особенности Кокандское, и, наконец, русские [солдаты] Белого Падишаха.
>
> [Hatto 1979: 108].

Но, помня обо всех различиях, мы тем не менее можем наблюдать и сходство в способе представления героев в различных традициях тюркского устного эпоса. Хотя главные герои эпосов не являются ни простой идеализацией, ни чистой абстракцией, они, как правило, представляют собой скорее собирательные образы, нежели индивидуальные характеры. Такие герои, как Алпамыш или Манас, героини Барчин или Канык ей, джигиты Караджан или Алмамбет, враги Тайчи-хан или Конгур-бай, по существу, являются тем, что Э.М. Форстер назвал «плоскими героями»:

> Плоские герои в семнадцатом веке назывались характеры (humours), иногда их называют типами, а иногда карикатурами. В своем самом чистом виде они сотворены вокруг одной-единственной мысли или одного качества: там, где в них присутствует более одного фактора, начинается движение в сторону героя объемного. Истинно плоские характеры могут быть выражены одним предложением, как, например: «Я никогда не покину мистера Микобера». Перед нами миссис Микобер — она говорит, что не покинет Мистера Микобера; она не делает этого, и в этом она вся[13].

Глядя на Алпамыша или Манаса, Барчин или Канык ей, мы, конечно, наблюдаем «начало движения в сторону объемного героя», но их одномерность тем не менее является их наиболее характерной чертой[14].

Одним из признаков «плоского героя» является его функциональность. Для тюркского устного эпоса характерна специфическая форма

взаимодействия героев. Взаимоотношения между различными действующими лицами могут быть уподоблены взаимодействию фигур в шахматной партии. Каждая фигура имеет свою точно определенную функцию — герой, антагонист, помощник, героиня, и каждый ход предписан правилами игры: герой завоевывает невесту и противостоит захватчикам; его помощник оказывает ему содействие; его противник прибегает к услугам предателей и колдуний; героиня бесстрашна и верна герою. В этом отношении герои тюркского устного эпоса напоминают героев народных сказок. Подобно героям сказок, герои эпоса никогда не теряют рассудок, потому что «в них нет глубины, всё только поверхность»[15]. Это утверждение можно проиллюстрировать на примере некоторых главных героев эпосов, рассмотренных нами вкратце в главе 6.

Если обратиться к такому герою, как Камбар, мы увидим, что о нем говорится очень мало. Он благородного происхождения (его отец Алимбай был могущественным ханом), однако его племя обеднело, но почему это произошло, нам не сообщают[16]. Наиболее продолжительное описание его внешности содержится в отрывке, приведенном в главе 6, из которого выясняется, что у Камбара на макушке была золотая коса, и что его нрав был нежнее, чем у девушки (см. с. 140). Ничего не говорится ни о его рождении, детстве и юности, ни о его жизни после женитьбы на Назым. В варианте «Камбара», записанном от Диваева, герой появляется в пяти сценах. Сначала Камбар лишь упоминается в разговоре, который слышит Назым; он описывается как искусный охотник и щедрый кормилец своего клана. Затем герой появляется в сцене опасной охоты, где его мужество подвергается испытанию при встрече с тигром, которого он в конце концов убивает. В сцене, непосредственно следующей за охотой на тигра, Камбар и Назым встречаются в первый раз, но их беседа внезапно прерывается вмешательством братьев Назым. После этого Камбар отступает на задний план повествования, пока хан калмыков сватается к Назым и осаждает стоянку ее отца Азимбая. Герой вновь появляется в трех сценах ближе к концу сказания, сначала когда Азимбай шлет к нему послов, чтобы просить его о помощи, затем когда Келмембет, посланец хана калмыков, передает ему повеление явиться к своему господину, и, наконец, в сцене сражения героя против хана калмыков и его людей. Во время сцены с Назым Камбар проявляет исключительную сдержанность, отказываясь от приглашения Назым погостить у нее и не опускаясь до уровня ее братьев, которые осыпают его оскорблениями. Когда послы Азимбая прибывают в *аул* Камбара, герой учтиво

принимает их и щедро предлагает им воспользоваться его гостеприимством, несмотря на то что сам живет в стесненных обстоятельствах. Когда Камбар узнает о цели их посольства, он не только прощает братьям Назым недавние оскорбления, но немедленно соглашается прийти к ним на помощь. Только когда появляется посланник хана калмыков Келмембет и, не спешиваясь, приказывает ему поторопиться ехать к хану, герой теряет самообладание:

Бұл сөзді есітіп Қамбардың
1495 Қайраты судай тасады,
Жолбарыстай ыңранып,
Шыбықтай белі бұралып,
Қаһармен жерді басады.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 70].

Когда Камбар те слова услышал,
1495 Как поток, разлилась его сила,
Зарычал, как тигр, [батыр],
Как тальник, согнулся,
Встал грозно [батыр].
[Ауэзов, Смирнова 1959: 193].

Когда Камбар прибывает к юрте хана калмыков Карамана, он просит его вернуться к себе домой. После того как хан отказывается, Камбар вызывает его на поединок, не упуская при этом случая для начала похвастать своей храбростью в истинно героической манере. Камбар и Караман сражаются друг с другом яростно, как два верблюда; когда хан падает с коня, разгоряченный битвой Камбар убивает его и затем безжалостно преследует его солдат:

Арыстан туған Қамбар-бек
1745 Аш бөрідей жалақтап
Аралады қонысты.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 75].

Родившийся львом Камбар-бек,
1745 Как голодный волк рыща,
[Обложил стоянку калмыков].
[Ауэзов, Смирнова 1959: 198–199].

Только насытившись кровопролитием, он садится отдохнуть:

1770 Қалмақты қырыщ-жойды қанын шашып,
Дұшпанды мен-менсіген қойды басып.
Аулына Әзімбайдың келді қайтып

Мысалы дариядай көңілі тасып.
Дем алып ақ ордада отыр еді
1775 Үстіне Назым кірді амандасып.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 76].

1770 Уничтожил калмыков, перебил,
Зазнавшегося врага придавил.
К Азимбаю Камбар возвратился,
Радость разлилась рекою.
Когда отдыхал [батыр] в белой юрте,
1775 Зашла Назым, [поклонилась].
[Ауэзов, Смирнова 1959: 199].

В этот момент любовная тема начала эпоса вновь возникает в повествовании, и Камбар изображается как влюбленный:

1782 Отырды сонда Қамбар бек шаттанып,
Ашықтық жүрегінде оттай жанып.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 76].

1782 Сидел Кабар-бек, радуясь,
Огнем любви горело сердце.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 199–200].

В эпосе кратко описываются такие чувства, как гнев, боевой пыл и любовь, и упоминаются такие черты характера, как доблесть, честность и надежность, и все же изображение героя не обладает психологической глубиной. Мы не видим его в сценах размышления или самоанализа, но только в действии и пылких диалогах. Камбар по существу является типом, и на слушателя (и на читателя) он производит впечатление, которое Э.М. Форстер приписывает «плоскому герою»: поскольку его психологический портрет прост и состоит из небольшого числа отличительных черт, его легко узнать и легко запомнить[17].

То же верно и в отношении таких героев, как Алпамыш или Кёроглы. Алпамыш в варианте Фазыла вырастает до героя несколько более масштабного, чем Камбар, просто в силу большей сложности сюжета. В эпосе рассказывается о начале его героической биографии, описываются его чудесное зачатие, необычайная сила, проявившаяся еще в раннем детстве, и обстоятельства, при которых он получил имя, но, так же как в «Камбаре», ничего не говорится о жизни героя после того, как он успешно выполнил свою задачу. Тот факт, что сказание состоит из двух частей — сватовства и возвращения героя домой, способствует созданию бесчисленных ситуаций, в которых герой подвергается ис-

пытаниям, но у нас не возникает и тени сомнения в том, что Алпамыш поступит так, как подобает истинному герою, и станет победителем. В какой-то момент Алпамыш поддается на обман колдуньи Сурхаил, что влечет за собой гибель его спутников и его собственное пленение, но из того, как это происшествие представлено в *дастане*, следует, что козни Сурхаил обязаны своим успехом ее искусному колдовству, их успех никоим образом не порочит Алпамыша; в характере героя нет изъянов, и его пленение не является результатом его гордыни или безрассудства. Так как сюжет «Алпамыша» более сложен, чем сюжет «Камбара», чувства Алпамыша также более разнообразны. Герой изображается не только как доблестный и непобедимый воин, но и как влюбленный, способный испытывать глубокое чувство. Когда Алпамыш возвращается домой, он глубоко огорчен жалкими условиями, в которых вынуждены жить его родные. При встрече с сыном Ядгаром, которого оскорбляет и бьет самозванец Ултантаз, Алпамыш не стыдится своих слез. Переодетый «дедушкой» Култаем он говорит своему сыну:

Кўздан ёшим мунчоқ-мунчоқ тизилди,
Устихон эмраниб, бағрим эзилди,
Хафа қилдим, қайтай, сендай кўзимди,
Отам дема, менинг кўнглим бузилди....
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 375].

Бусинками текут слезы из моих глаз,
Кости онемели все, сжалась грудь моя,
Что делать, огорчил я ягненка своего,
Не произноси: «Отец»; расстроился я.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 744].

Певец описывает подробности воссоединения героя со своей семьей с большим воодушевлением, но в этом рассказе есть и юмористические черты, в частности, в насмешливом песенном диалоге Алпамыша с Бадам, матерью самозванца Ултантаза.

Биография героя представлена полностью в эпическом цикле «Кёроглы». Хотя не все певцы знают все главы цикла, а в некоторых традициях его записи имеют лишь фрагментарный характер, цикл как таковой включает всю жизнь Кёроглы от рождения до смерти и даже после нее, повествуя о жизни его приемных сыновей и их детей. Чудесное рождение героя типично для среднеазиатских версий цикла, где мы также наблюдаем трансформацию героя из благородного разбойника-певца в среднеазиатского феодала, управляющего своими владениями и живущего в пышности и роскоши (см. с. 319 и сл.).

Благодаря разнообразию и многочисленности вариантов, записанных от представителей многих тюркских, а также других традиций, образ Кёроглы предстает многоликим. Он поражает нас героическими поступками, силой и доблестью, но он может оказаться и в глупом положении, которое не делает ему чести. В «Кырмандали» (каракалпакский эпос) Гёроглы приходится уступить награду другому певцу и его ученику, и он выглядит жалким, когда пытается скрыть свою неудачу и лжет жене. В другом случае (в азербайджанской версии эпоса), когда Кёроглу пытается похитить Перизаде, дочь Ахмеда Паши из Карса, его застает врасплох его враг Рейхан Араб со своими сообщниками. Кёроглу спасается от них на крыше церкви, и его выручает только прибытие Аваза, который вступает в битву с турками, напавшими на Кёроглу, и убивает Рейхана Араба[18].

В другой главе цикла под названием «Кёроглу и принцесса Дюния» Кёроглу предательски захвачен в плен и брошен в темницу в Скутари. Когда его сподвижники прибывают, чтобы освободить его, они обнаруживают, что во время заключения он так усердно предавался чревоугодию, что вытащить его из темницы теперь далеко не просто:

> Они опустили в колодец дюжину веревок, связанных вместе, они трещали под огромным весом, который медленно тащили вверх сорок рук. Даже Исса-Баллы и Дуна Паша [принцесса Дюния] помогали тащить его, потому что Кёроглу, которого обильно кормили, стал жирным, как буйвол. Велика была их радость, когда появилась сначала его огромная голова, а потом и гигантские локти уперлись в края колодца. Исса поцеловал руку своего господина. Они немедленно привели [его коня] Кырата и принесли его оружие и с большим трудом застегнули доспехи на раздавшемся теле разбойника.
>
> [Chodzko 1842: 330].

Забавные ситуации и гротескные черты характера, в данном случае приписываемые самому герою, довольно распространены в тюркской эпической поэзии. Они часто сопутствуют определенным персонажам, таким, как *кёсе*, человек с жидкой бородой или вообще без бороды. Алдар-кёсе («*кёсе*-обманщик») является шаблонным персонажем казахских народных сказок, он также встречается в каракалпакском и киргизском фольклоре. Своими проделками он напоминает Ходжу Насреддина и подобных ему героев турецких, персидских, узбекских и других смешных историй. В узбекском *дастане* «Равшан» герой встречается с таким *кёсе* (узб. *кўса*) на пути к возлюбленной:

Равшанхон қараса, бир кўса: жуда кўҳна бўлиб кетган пир кўса, уч юздан ошган, тўрт юзга ёнашган, жуда қари кўса, ё баччағар йилдан адашган, балки беш юзга кирган, дақёнус кўрган, жами эл-халқа фириб берган; доим жувонбозлик, беданабозлик билан умрини ўтказган уйинг куйгур. Чеккасидан тарлон очган, иягининг гўшти қочган, қошлари ўсган, кўзини босган; иягининг ўртасида битта туки бор экан, у ҳам бир қарич бўлиб ўсган, бу ёлғиз соқолга неча қиммат баҳо яхши тошлардан тешиб осган. Бурнининг суви шўрғалаб, минган оти йўрғалаб, Равшанбекнинг олдидан чиқа келди.

[Зарифов 1971: 115–116].

Равшанхан увидел, что это (человек на лошади) был *кёсе*. Он был очень древним, почтенным старым *кёсе*. Он был очень престарелым *кёсе*, который прожил уже триста лет и приближался к своему четырехсотому году. Может быть, какой-нибудь негодяй ошибся в подсчете его лет и ему должно было исполниться и все пятьсот. Он был стар, как Мафусаил[19], и обманывал всех без исключения. Да будет проклят тот, кто провел жизнь, забавляясь с мальчиками и перепелиными боями. У него были прыщавые виски, костлявый подбородок, кустистые брови и косые глаза. На его подбородке рос один-единственный волос длиной в целую пядь: на эту бороду из одного волоса он нанизал несколько драгоценных камней, из носу у него текло. Вот в таком виде, сидя на иноходце, он и предстал перед Равшанбеком.

Кёсе требует у героя денег, а так как Равшан не хочет ничего ему давать, предательски набрасывает ему на шею веревочную петлю и тащит его за собой. Равшану удается добраться до сабли *кёсе*, он отрубает старцу голову и подбрасывает ее в воздух. Голова падает в печь пекаря, и тот, перепуганный насмерть, убегает из дома вместе с женой. Гротескные черты характера *кёсе* могут, как видно из этого краткого пересказа, проявиться в такой же эксцентричной ситуации, как и они сами[20].

Другой тип фантастических и зачастую смешных персонажей представляют собой разнообразные старухи тюркского эпоса. Некоторые из них благожелательны и помогают герою, и только их внешность и поведение несколько нелепы или забавны. Такова старая женщина, у которой останавливается Кёроглу в сказании «Кёроглу и принцесса Нигара» (см. гл. 6). Старухи, встречающиеся в «Равшане», принадлежат в основном к этому же типу; у одной из них во рту только обрубок языка, поэтому некоторые звуки она не выговаривает. Тот же дефект речи в некоторых вариантах «Алпамыша» приписывается матери узурпатора Ултантаза для придания комичности ее образу[21]. Многие старухи ненавидят героя и вредят ему, например Сурхаил,

которую называют *мастон*. Это же слово употребляется для обозначения подобных ей фигур и в других тюркских языках, например в казахском (*мыстан кемпір*) или в некоторых диалектах татарского[22]. Когда Равшан отправляется на поиски своей возлюбленной, отец предостерегает его, чтобы он опасался таких старух (*мастон*) в Ширване:

> Хабардор бўл, Ширвоннинг кўп мастони,
> Мастонлардан хабардор бўл, Равшанжон!
> [Зарифов 1971: 75].

> Берегись *мастон*, их много в Ширване,
> Берегись *мастон*, дорогой Равшан!

Однако существуют ведьмы более опаснее, чем *мастон*, это *ялмогиз* — тип колдуний, который встречается в основном в узбекских народных сказках, но иногда и в эпосах, когда их сюжет тесно связан со сказками. В уйгурском *дастане* «Чин Тёмюр Батур» сестра главного героя Махстумсула, вопреки запрету брата, выходит из дома, чтобы раздобыть угольев для разжигания погасшего огня в очаге. Она идет на огонек, светящийся в темноте, но когда входит в тот дом, куда огонек привел ее, с ужасом видит, что попала в логово «семиглавой *ялмавуз*» (*етте башлиқ ялмавуз*)[23]. Узбекская *ялмогиз* (уйг. *ялмавуз* или *ялмүнгүч*) — чудовище, пожирающее людей, которое часто описывается в виде семиглавой великанши-людоедки. Этот персонаж играет большую роль в киргизском эпосе «Эр Тёштюк» и в соответствующей ему казахской народной сказке «Эр Тёстюк», где в погоне за этой великаншей герой спускается в преисподнюю (см. выше с. 127–129). В монгольском фольклоре существует образ очень близкий *ялмавуз/ялмогиз*; это — *мангус*, многоголовое чудовище, которого с великаншей-людоедкой роднят не только внешний вид и функции, но, возможно, и общий источник происхождения их имен[24].

Хотя персонажи, напоминающие чудовищ, встречаются и среди противников главных героев эпосов (например, Карамана, хана калмыков в «Камбаре», называют *дивом*, «демоническим существом в облике исполина с рогами»; его также сравнивают с Рустамом, гигантом, главным героем «Шах-наме» Фирдоуси[25]), в тюркском эпосе герой и его противник, как правило, различаются не столько своей физической силой, сколько нравственными принципами. Конгурбай, главный антагонист Манаса, обладает таким же богатырским сложением, что и Манас, и только его лживость и вероломство характеризуют его как отрицательного героя[26]. Гиганский рост, могучее телосложение и пре-

увеличенная физическая сила отличают как героя, так и его врага. Эти черты присущи и товарищам героя. В «Равшане» главному герою помогают плешивые братья, старший из которых, Айнак, так тяжел, что ни лошадь, ни верблюд не могут нести его на себе. Плешивые помощники — по-узбекски называемые *кал*, а по турецки — *кел* — происходят в данном случае из категории необычных помощников, персонажей народных сказок, и в *дастане* они представлены в основном как комические персонажи[27]. С фигурами, подобными им, мы могли бы сравнить комических героев сербскохорватских героических песен, например, Тале из Орашаца в песне Авдо Меджедовича «Женитьба Смайлагича Мехо». Тале из Орашаца едет на битву в экстравагантном одеянии, состоящем из лохмотьев, в сопровождении знаменосца, который несет его штандарт вниз головой, и человека в одеянии духовного лица, в одной руке которого огромная бутыль с вином, а в другой — Коран[28].

Пародийные и юмористические черты присущи многим персонажам тюркского устного эпоса. Описание служанки Зулхумар Аккиз (см. цитату на с. 121–122) своими контрастами производит комический эффект. Все братья Назым описываются как безрассудные сорвиголовы (каз. *тентек*), за исключением Алшиораза, самого младшего брата, который заступается за Камбара, а позже сражается вместе с ним против калмыков. В том же ключе изображаются попытки трех сыновей Сурхаил посвататься к Барчин, и вновь младший их них, Караджан, порывает с братьями и встает на сторону героя. Комические контрасты, присущие одному персонажу, имеют более тонкий характер, например, противопоставление самоуверенного поведения Азимбая, когда Келмембет, посланец хана калмыков, прибывает к нему в первый раз, его трусливому раболепию, когда посланец возвращается в роли осаждающей стороны:

Аяғын жерге паң басып,
Манаурап көзін зорға ашып,
Әзімбан шықты далаға,
Тұрғандай болып ұйқыдан.
Әзімбай сонда сөйлейді,
Ашуы келіп азырақ.
Беті оттай қабынып;
Омырауын көтеріп
Нар бурадай шабынып...
[Ауэзов, Смирнова 1959: 53].

Медленно по земле ступая,
Сонный, едва глаза раскрывая,

765 Азимбай [из юрты] вышел,
Будто только от сна проснулся.
Азимбай тогда молвил,
Слегка сердясь,
С лицом, огнем загоревшимся,
770 Грудью вперед ступая,
Как верблюд-бура наступая...
[Ауэзов, Смирнова 1959: 175–176].

1070 Сол уақытта Әзімбай
Түрегелді орнынан,
Көкірегі кірілдеп,
Көзінің алды іріңдеп,
Қайрат берді өзіне
1075 «Көтере көр пірім!» — деп;
Үш сүрініп жығылды.
Әр буыны дірілдеп,
Екі колын кусырып
Есіктен шықты далага.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 60].

1070 В это время Азимбай
Поднялся с места,
В груди [у него] захрипело,
Гноем глаза застлало.
Подбадривая себя,
1075 «Мой пир, поддержи», — сказал он.
Трижды споткнувшись, упал он,
Тряслись у него все суставы.
Сложил [в поклоне] он руки,
Из двери наружу вышел.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 183].

Описание гнева, как в «торжественном выходе» Азимбая, является излюбленным элементом «формульной риторики». Приступ ярости Карамана, когда тот узнает о неудаче первого посольства Келмембета, обрисован в следующих выражениях:

986 Жолбарыстай ыңранып,
Қараман қылды қаһарын,
Айдаһардай ысқырып,
Бетіне жайды заһарын.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 58].

986 Разъярился Караман, огорчился.
Как тигр заурчав,

Караман разъярился,
Как айдагар засвистав,
На лице весь яд поразлился.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 180].

Когда Аваз в «Равшане» сердится, он извивается, подобно дракону, и его глаза сверкают огнем (*аждардай тўлғаниб, кўзлари оловдай ёниб*), а у его приемного отца Горогли усы топорщатся, словно сабли, и щеки раздуваются, как два больших бурдюка (*шомурти шопдай, ҳар урти бир катта қопдай бўлиб*)[29]. Далее, когда над Равшаном насмехаются несколько молодых людей, он впадает в ярость:

...шердай ҳурпайиб, йўлбарсдай чирпиниб, қопландай жимийиб, хезланиб-тезланиб, қаҳри келиб, аждаҳор илондай заҳри келиб, баҳодирликлари уйғониб, ўтдай ёниб, оловдай қобиниб, бир қути гугуртдай бўлиб, ўт олиб кетгандай бўлди.

[Зарифов 1971: 95].

...ступая, как лев, раздуваясь, как тигр, бросая злобные взгляды, как леопард, сгорая от желания броситься в бой, охваченный гневом, наполненный ядом, как дракон и змея, пылая, как огонь, сияя, как пламя, став, как коробок спичек, его богатырская сила рвалась наружу, он из человека превратился в пылающий факел.

Сходные подробности встречаются и в других тюркских эпосах[30], а также и в сербскохорватских эпических поэмах. Например, когда Мехо в «Женитьбе Смайлагича Мехо» гневно врывается в палату верховных судей, «волосы героя встали дыбом, как волчья шерсть в декабре, и подняли его шапку с пером; он скрежетал зубами, словно пила, когда она вгрызается в дерево, и от зубов его летели искры»[31].

Гипербола — стилистический прием, который тесно связан со многими традициями героической поэзии и, следовательно, его присутствие в тюркском устном эпосе вполне естественно[32]. Однако между эпосами турок, азербайджанцев, туркмен, казахов, каракалпаков, киргизов, узбеков и уйгуров и эпосами народов, обитающих далее к востоку, таких, как алтайцы, тувинцы и якуты, существует различие. Последние гораздо теснее связаны с миром монгольского эпоса, где герои, наделенные шаманскими способностями, сражаются с многочисленными чудовищами, подобными *мангусу*. Алтай-Буучай гибнет, обманутый женой и сестрой, после воскресения из мертвых ему приходится сразиться с тремя *мангусами* и их воинством из преисподней, он одерживает окончательную победу, убивая великана с бородавкой размером с трехлетнего барана на голове[33]. Между эпическими тради-

циями не существует незыблемых, раз и навсегда установленных границ; черты одной традиции могут встречаться и в другой, но основное различие между представлениями о герое в этих двух областях тюркского эпоса невозможно отрицать.

Камбар, Кёроглы и Алпамыш являются именно такими героями, каких мы ожидаем увидеть: отважными, доблестными, наделенными необычайной, сверхъестественной силой. Мы не сомневаемся в их окончательной победе в состязании или битве, хотя, как мы видели, иногда героя может постигнуть неудача, но она всегда временная; например, Гёроглы в «Кырмандали» приходится уступить победу святому старцу и певцу, а Алпамыш не в силах устоять перед соблазном вина и чар злокозненной колдуньи. Герои этих эпосов, несомненно, больше чем простые смертные, но все же возвеличивание их героических качеств и степень их идеализации не выходит за рамки того, что могут ожидать читатели «Илиады» и «Беовульфа», «Песни о Роланде» или «Песни о Нибелунгах».

Положение, однако, меняется при сравнении алтайской версии Алпамыша с вариантом того же эпоса Фазыла Юлдаш-оглы. Когда герой из алтайского эпоса спит, своим дыханием он выворачивает с корнем деревья и перемалывает камни в песок, а от его чихания семиглавое чудовище Дьелбеген улетает за десять гор и сто озер. Нужно признать, что гипербола такого рода встречается и в средневековых устных сказаниях, в особенности тех, что бытовали на западных окраинах Европы. Главный герой древнеирландского ульстерского цикла героических сказаний Кухулин может поспорить с алтайским Алып-Манашем за первенство среди великих героев. Еще когда он был ребенком, его жажду крови удалось погасить лишь после того, как все женщины города Эмайн Маха обнажили груди, а его самого окунули в три бочки с водой. Его ратное неистовство, как оно описано в «Похищении быка из Куальнге», было невиданным и ужасным:

> Тут в первый раз исказился Кухулин, став многоликим, ужасным и неузнаваемым, диким. Вздохнули бедра его, словно тростник на течении иль дерево в потоке, задрожало нутро его, каждый сустав, каждый член. Под оболочкою кожи чудовищно выгнулось тело, так что ступни, колени и голени повернулись назад, а пятки, икры и ляжки очутились впереди. Сухожилия икр стянулись впереди голени, и каждый могучий округлый их узел был не меньше кулака воина. У затылка сошлись мышцы головы, и любой из их непомерных, бессчетных, могучих, увесистых круглых бугров был подобен голове месячного ребенка.
>
> Меж тем обратилось лицо его в красную вмятину. Внутрь втянул он один глаз, да так, что и дикому журавлю не изловчиться бы вытащить его

из черепа на щеку. Выпал наружу другой глаз Кухулина, а рот дико искривился.

[Михайлова, Шкунаев 1985: 220].

С другой стороны, когда Алып-Манаш превращается в муху, на первый план выступают другие — не героические его качества, к тому же значительно гиперболизированные: способность изменять свой облик свидетельствует о том, что герой обладает не только богатырской мощью, но и сверхъестественными способностями; ему подчиняются силы, лежащие в сфере магии и колдовства[34].

Данная концепция образа героя широко распространена. Волшебные превращения встречаются также в ирландских сагах и характерны для финских *рун*. Вместо героического мировоззрения, которое, по словам Боура, «восхищается стремлением человека сделать все, что в его реальных, человеческих силах», в данных произведениях мы сталкиваемся с «более примитивным мировоззрением, которое восхищает любая попытка выйти за пределы обычных человеческих возможностей с помощью магических, сверхъестественных сил»[35]. Далее Боура приводит примеры этого «более примитивного мировоззрения», в том числе он говорит об алтайской эпической поэме (*чӧрчӧк*) «Когутей»:

> В «Когутее», традиционной героической поэме алтайских татар (Altai Tatars), речь тоже идет о сверхъестественной силе. Герой поэмы — не человек Когутей, а бобр, которого он спасает и забирает к себе домой. Бобр женится на обычной девушке и ведет себя совсем как человек, однако, хотя он и великий охотник и проявляет многие чудеса ловкости и доблести, он — не человек и потому не может быть воплощением героических взглядов. Одолеть все, победить ему помогает магия, и когда он спасается от братьев жены, накладывает заклятье на их семьи, возвращается к Когутею и своим волшебством приносит ему богатство, становится совершенно ясно, что он во многом действует как *шаман*.
>
> [Боура 2002: 11–12][37].

Разнообразные превращения героев и другие напоминания о связи эпоса с миром шаманизма встречаются также в эпической поэзии центральных и юго-западных традиций, но они обычно отодвинуты на периферию героического действия, не приближаясь к эпицентру. Например, в азербайджанской версии эпического цикла о Кёроглу в переводе Ходзко конь героя может изменять свой внешний вид, однако не так радикально, как конь Алып-Манаша, который превращается в звезду:

> Этот чудесный конь [т.е. Кырат Кёроглу] обладал еще и той особенностью, что, когда бы он ни попадал в незнакомый город, он опускал уши,

подобно ослу, его шерсть вставала дыбом и он шел по улицам, как кляча, с всклокоченной гривой и поджатым хвостом для того, чтобы никто из прохожих не обратил на него внимания, не пожелал бы его и не навел бы на него порчу.

[Chodzko 1842: 97].

Хотя способность коня изменять свой внешний вид является не более чем периферийной деталью сюжета эпической поэзии, сам конь во многих эпосах играет одну из главных ролей. Насколько конь важен в сюжете эпоса отражено в его описании, обозначенном термином *таъриф* (из араб. «определение»)[37]. Ходзко пишет, что описание коня героя в эпическом цикле «Кёроглы» «рассматривается лучшими знатоками лошадей в Персии как наиболее авторитетный источник в вопросах коневодства»[38]. В «Книге моего деда Коркута» Бамсы Бейрек обращается к своему коню со словами похвалы и любви:

Ačuq ačuq mejdana beŋzer senüŋ alynčuγuŋ,
Iki šeb čyraγa beŋzer senüŋ gözčügezüŋ,
brišime beŋzer senüŋ jiličügüŋ,
Iki qoša qardaša beŋzer senüŋ qulačuγuŋ,
Eri muradyna jetürür senüŋ arxačuγuŋ.
At dimezem saŋa qartaš direm qartašumdan jig,
Bašuma iš geldi joldaš direm joldašumdan jig.
[Ergin 1958–1963: I, 136].

Открытому ристалищу подобно твое чело;
Двум ночным светильникам подобны твои глаза;
Шелку подобна твоя грива;
Двум братьям-близнецам подобны твои уши;
Несет воина к цели его стремлений твоя спина.
Не буду звать тебя конем, буду звать братом; ты мне лучше брата.
Мне предстоит дело; буду звать тебя товарищем; ты мне лучше товарища[40].

Сходные строки встречаются и в «Камбаре», где герой одновременно описывает и восхваляет своего коня, сравнивая его шею с золотым жезлом, уши — с двумя стеблями тростника, ноги — с четырьмя крепкими опорами, а копыта — с перевернутыми пиалами, и называет его своим крылатым Пыраком (в мусульманской легенде так называлось белоснежное животное для верховой езды — наполовину мул, наполовину осел, на котором пророк Мухаммед поднялся на небеса), своим старшим и младшим братом и своим товарищем в трудную минуту[40]. В варианте «Алпамыша», записанном от Фазыла, калмыкский *синчи*,

знаток лошадей, описывает коня героя, Байчибара, во фрагменте из 45 стихов, начало которого я здесь привожу:

Йлқичинда ўзи келган синлидир,
Тўбишқон туёқли, марол беллидир,
Аросат кунинда ажаб ҳоллидир,
Қиммат баҳо экан ўзбакнинг оти.
Минганларнинг ҳақдин етар мақсади,
Қўлтиғида тўрт ярим газ қаноти,
Асил тулпор экан ўзбакнинг оти.
Узи шундай келган экан човкар кўк,
Қуйруғидан берисинда кири йўқ,
Қандай бўлса минганларга кўнгил тўқ,
Мен биламан илдамликда мини йўқ.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 168].

Из табунов отборных он отобран как конь с лучшей статью,
Копыта, как у зайца, спина, как у марала,
Такой конь в дни битв удивит,
Дорогой цены, оказывается, узбека конь.
Кто на нем сидит, тот скоро достигнет своей цели,
Под мышками у него крылья в четыре с половиной аршина.
Настоящий тулпар оказывается узбека конь,
Сам он таким вырос чубаро-серым,
От хвоста вниз к ногам ни [пылинки]-грязи нет,
Едущий на нем доволен им будет,
Не знаю по быстроте равного ему.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 531–532].

В эпической поэзии конь часто обладает даром человеческой речи, советует герою, как ему следует поступать, или предупреждает его о надвигающейся опасности. Его имя часто отражает масть животного и его внешние приметы. Коня Кёроглу/Гёроглы зовут Кырат — «Серый конь»; лошадь Равшана — Джийранкуш» — «Гнедая птица»; конь Алпамыша зовется Бай-Чибар — «Гнедой-Крапчатый»; конь Манаса — Аккула — «Светло-Гнедой»; конь Семетея — Тайбуурыл — «Пегий Жеребенок»; конь Эр Тёштюка — Чалкуйрук — «Серый Хвост»; а конь Камбара просто описывается как *қара қасқа ат* «черный конь с белой отметиной на лбу»[41]. Подобно герою, его конь растет не по дням, а по часам. В тувинской богатырской сказке «Мёге Баян-Тоолай» конь успевает вырасти, пока его седлают: когда на него надевают уздечку и головной убор, он становится двухлетним жеребенком, когда ему на спину кладут чепрак — трехлетним, а когда сверху кладут седло, это

уже взрослый конь[42]. Именно конь спасает героя: только Бай-Чибару удается вытащить Алпамыша из темницы при помощи чудесным образом удлинившегося хвоста[43]; в «Алтай-Буучае» героя возвращает к жизни дочь небесного хана Тенгери, которую приносит на землю один из его коней, взлетевший на небо в виде орла[44]. Иногда конь рождается одновременно с героем, как Камар-тай и Хасан в турецком варианте эпоса «Кёроглу и принцесса Нигара», или его специально выбирают для героя, как Бай-Чибара в «Алпамыше»[45]. Если это крылатый конь (*тулпар*), то с ним нужно обращаться особым образом, для того чтобы у него росли крылья, как это подробно описано в некоторых вариантах цикла «Кёроглы»[46]. Важная роль спутника и помощника героя, которую в тюркском устном эпосе играет конь, несомненно, отражает исторический и общественный фон данного вида поэзии, а именно кочевой образ жизни. Это относится не только к тюркской, но и к монгольской эпической поэзии, где, по утверждению многих специалистов, конь играет роль alter ego героя[47].

Прежде чем закончить раздел, посвященный героям эпосов, необходимо хотя бы несколько слов сказать о героинях тюркской эпической поэзии. Образ героини, как правило, определяется ее отношением к герою — она его возлюбленная, его невеста, его жена, она может быть также его сестрой — то есть героиня часто играет в эпосе вспомогательную роль. Выдающееся исключение представляет собой каракалпакский эпос «Қырық қыз» (Сорок девушек), главным действующим лицом которого является Гюлайым, дочь богатого бая. Вместе со своими сорока служанками она упражняется для того, чтобы стать непобедимым воином на острове Мийвалы. Несмотря на то что в эпосе присутствует побочная сюжетная линия, в которой действуют хорезмский герой Арыслан (за которого Гюлайым в конце концов выходит замуж) и его сестра Алтынай, центром действия тем не менее являются подвиги героини[48]. Высказывание А.Т. Хатто относительно героинь эпической поэзии в целом справедливо также применительно к героиням тюркского устного эпоса:

> Героини героической/эпической поэзии производят впечатление фигур более стереотипных, чем эпические герои. Их меньше и отведенное им место в обществах, где по определению господствуют мужчины, более ограниченно. Все же женские характеры в эпосах весьма разнообразны, от пассивных женщин, искусных в таких типично женских домашних занятиях, как ткачество и вышивание, например (очевидно) Пенелопа и жена Кухулина Эмер, до другой крайности — активных дев-воительниц, умело обращающихся с оружием и иногда выступающих в качестве наставников

воинов мужчин, например Шатах, которая учила Кухулина и Фергюса владеть оружием.

[Hatto 1989б: 256–257].

На одном конце шкалы следует поместить Назым из «Камбара». Она не полагается исключительно на свою красоту, но пытается привлечь героя своими специфическими женскими качествами. Готовясь впервые пригласить Камбара отдохнуть в своей юрте, она устанавливает ткацкий станок, раскладывает пряжу и готовит *кумыс* и *арак* (алкогольный напиток). На другом конце шкалы находятся Барчин из «Алпамыша» или Гюлайым из «Қырық қыз», представляя собой тип героинь, которые отвагой и физической силой не уступают никому, кроме будущего мужа. Здесь, однако, следует отметить, что во второй части *дастана* Барчин теряет свои героические качества и превращается, подобно Пенелопе, в несчастную вдову, которая едва ли не покорно соглашается выйти замуж во второй раз.

Во многих эпосах не только невеста или жена, но и сестра героя играет важную роль. В варианте «Алпамыша» Фазыла Юлдаш-оглы именно Калдиргач, сестра Алпамыша, получает послание Барчин с просьбой о помощи, и именно она убеждает брата прийти на выручку его возлюбленной. В ее увещеваниях иногда мелькают колкости, подобно «подстрекательским речам» (*hvöt*) героинь древнескандинавских поэм и саг[49]. В эпосах также встречается образ послушной, но практичной и расчетливой жены. Такой героиней является Канықей в «Манасе»:

Канықей, единственная из нескольких жен Манаса, на которой он женился по всем правилам со сватом и приданым, была дочерью хана. Она поставила Манасу условие независимости в браке. Как невесту ее расхваливали больше за утонченное воспитание и безупречную репутацию, чем за умение вести домашнее хозяйство, впрочем, потом выяснилось, что домашняя хозяйка она отличная. Но ее умение владеть кинжалом упоминается в эпосе раньше, чем умение обращаться с иглой. Когда Манас застает ее врасплох на супружеском ложе и силой овладевает ею, она проливает кровь за кровь и даже вдвойне, так как она наносит своему возлюбленному удары кинжалом в руку и ногу. Впоследствии Канықей стала Манасу безупречной женой. Ее жизнь была посвящена ему и его интересам, она давала ему советы, часто отговаривая его от неразумных желаний, была всегда ласкова, даже когда Манас бил ее плетью. Она продолжила его род, она была свободна в Шиллеровском понимании полностью исполненного долга. Она действовала решительно и героически, когда того требовали обстоятельства, но при этом не была женщиной-воительницей.

[Hatto 1989б: 263].

Кроме того, Канықей — любящая мать, вынуждения бежать вместе со своим сыном Семетеем от преследований Кёбёша и Абеке, и беспощадный мститель, когда она наносит преследователям увечья и собственными руками убивает их[50].

И наконец, в алтайской эпической поэме «Алтай-Буучай» фигурируют персонажи неверной жены и коварной сестры. Когда Алтай-Буучай долго не возвращается с охоты, его сестра посылает известие двум братьям, Арнай-хану и Чарнай-хану, с просьбой помочь жене и сестре героя. Когда братья приезжают, женщины радушно встречают их и сообщают, что в случае если Алтай-Буучай еще жив, они должны убить его. Алтай-Буучай, действительно, возвращается домой, его встречает жена и подносит ему отравленный напиток. Так как герой не умирает от яда, женщины зовут братьев, чтобы те убили его. Арнай-хан и Чарнай-хан сражаются с Алтай-Буучаем семь дней, но не могут победить. Только тогда, когда Алтай-Буучай просит жену и сестру бросить гороху и муки под ноги его противникам, а вместо этого они бросают их под ноги ему самому, братьям удается побороть героя. Но убить его они все еще не могут, потому что его душа находится вне тела, и они не знают, где она спрятана. Жена Алтай-Буучая выведывает у него, где находится его душа, и в конце концов героя жестоко убивают[51].

Фигуры неверной жены и коварной сестры и связанные с ними мотивы, подобные тем, которые встречаются в «Алтай-Буучае», широко распространены в алтайском, тувинском, а также в тунгусском фольклоре. В тувинской богатырской сказке «Хан-Шилги а'ттыг Хан-Хюлюк» (Хан-Хюлюк и его конь Хан-Шилги) героя, подобным образом обманутого женой и сестрой, убивает его соперник Алдай-Мерген[52]. В тунгусской богатырской сказке «Алтаней» сестра предает двух своих братьев, призывая враждебного им героя, чтобы тот убил их[53]. Е.М. Мелетинский отмечал архаический характер данных персонажей тюркской и монгольской эпической поэзии и усматривал в предательстве сестры по отношению к герою очевидные следы разрушения системы эндогамных (внутриродовых) браков[54]. Вполне возможно, что на каком-то этапе эти сказания были попыткой разумного объяснения социальных норм и моделей. Таким образом, мы могли бы интерпретировать эпос в том же духе, в каком Клод Леви-Стросс анализирует миф, но подобная интерпретация лежит за пределами данной главы, посвященной рассмотрению более узких вопросов стиля и художественных приемов.

Сочинение и художественные приемы

В начале предыдущего раздела мы сравнили героев тюркского эпоса с шахматными фигурами. Наличие главного героя требует присутствия антагониста; каждый ход влечет за собой ответный ход. Тюркская эпическая поэзия, так же как и «Одиссея», «Сказки 1001 ночи» и «Декамерон», принадлежит к литературной традиции, «где не действия служат иллюстрацией героя, но, напротив, герои подчинены действию»[55]. Структура тюркского эпоса, подобно структуре народных сказок, может рассматриваться как последовательность выбора из конечного и довольно ограниченного числа вариантов. Систематическое исследование сюжетных моделей даст в результате сравнительно короткий список действующих лиц (*actants*), вовлеченных в жестко ограниченный ряд предсказуемых действий[56]. Как только выбор исполнителя падает на некоторый сюжет, например историю о сватовстве, определенный круг возможных схем развития фабулы вместе с набором обязательных и факультативных персонажей подразумевается почти автоматически. Подобным же образом, если биография героя начинается с его рождения, выбор мотивов, сопутствующих началу его жизни, относительно невелик. Следующие мотивы могут либо фигурировать в сюжете эпоса, либо отсутствовать в нем: мотив чудесного зачатия (например, после съеденного яблока, подаренного дервишем); мотив чудесного рождения (например, рождение в могиле); мотив подвигов совершаемых героем в раннем детстве (например, младенец пасет стадо вместо отца), а в отсутствие подвигов — мотив юноши, будущее которого не сулит больших надежд (например, потому что он некрасив, плешив и т.п.)[57]. Хотя сам сюжет эпоса может быть весьма извилист, его сложность и вариативность большей частью определяются и глубоко коренятся в условностях, управляющих сюжетом и персонажами.

Сюжет и персонажи — это одна сторона повествования; другими элементами являются композиция и художественные приемы. Композицию тюркского эпоса можно в общих чертах обрисовать следующим образом:

А Формульное вступление/Вступительная формула
Б Повествование
В Сцена I
Г Соединительное повествование/Переходная(ые) формула(ы)
Д Сцена II

Ю Финальная сцена
Я Формульное заключение/Заключительная(ые) формула(ы)

Начало эпоса, как правило, имеет формульный характер. Русские исследователи, изучавшие композицию былины и сербскохорватской героической песни, проводят различие между запевом и зачином. Н.И. Кравцов определяет запев как лирико-эпический фрагмент, с помощью которого певец может выразить свое отношение к рассказу или своим слушателям, тогда как зачин непосредственно связан с самой песней[58]. Функция запева в том смысле, который ему придает Кравцов, выполняется во многих тюркских традициях импровизированными песнями (*терме*), их исполняют, перед тем как приступить к исполнению самого эпоса (см. гл. 4). Азербайджанские *дастаны* обычно предваряются тремя стихотворениями (*устаднама*), которые содержат мысли о любви и жизни и множество поговорок/афоризмов[59]. В тюркском эпосе встречается также распространенная вводная формула средневековых сказаний, а именно призыв к аудитории (в духе запева) прислушаться к словам певца[60], например, начало «Камбара» (вариант Диваева):

Жаксылар дастан айтайын,
Әуелі алла сыйынып,
Екінші кәміл піріме.
Құлақ салып тыңдаған
Жамандық көрме тіріде.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 36].

Расскажу-ка дастан я, о лучшие люди,
Уповая на аллаха сначала,
[Потом] на моего совершенного пира.
Кто послушает [со вниманием],
Пусть плохого в жизни не видит.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 157].

Другими вариантами формульного начала эпоса могут быть пословица или афоризм, как, например, первые строки «Поминок по Кёкётёй-Хану», приведенные в главе 7 (с. 173), или то, что Всеволод Миллер обозначил терминами «хронологический зачин» и «географический зачин» — расположение истории в пространстве и времени. Географический и хронологический элементы часто объединяются; выше я привел типичные примеры такого рода начала из эпического цикла «Кёроглы» (см. гл. 5) и каракалпакского дастана «Қырық қыз» (Сорок девушек) (см. гл. 7). Для удобства я повторю

последнюю из перечисленных цитат как пример такого рода начала эпоса:

Бурынғы өткен заманда,
Сол заманның қәдиминде,
Қарақалпақ халқында,
Ата журты Туркстанда,
Саркоп деген қалада,
Аз ноғайлы елатында...
[Максетов, Жапаков, Ниетуллаев 1980: 42].

В давние дни,
в былые времена,
среди каракалпаков,
в родном Туркестане,
в городе Саркоп,
в небольшом ногайском племени...

Место действия устанавливается в каждой эпической поэме индивидуально и варьируется соответственно эпической традиции. В то время как действие эпосов цикла «Кёроглы» происходит в некой вымышленной стране Чамбыл, Чамлибел и т.д., многие казахские, киргизские и каракалпакские эпосы, такие, как «Камбар» или «Қырық қыз», помещают своих героев в реальную обстановку ногайского племени времен распада Золотой Орды. В других эпосах содержатся иные исторические и псевдоисторические указания на место и время действия, например, действие «Алпамыша» в варианте Фазыла Юлдашоглы происходит в Конгирате в период калмыцких войн. Героическим эпосам «центральных традиций» свойственна аура исторической достоверности, даже если само сказание не может быть названо историческим. Этим они значительно отличаются от более восточных традиций, таких, как алтайская или якутская, где, как это происходит во фрагменте из якутского олонхо «Куруубай Хааннаах Кулун Куллустуур» (Строптивый Кулун Куллустуур), приведенном в главе 7 (с. 190 и сл.), действие часто относится к «началу времен». Земное действие также может быть помещено во вневременную, мифологическую обстановку, как в тувинском героическом сказании «Канггывай-Мерген»:

Эки шагның эктинде,
Багай шагның бажында,
Эргектиг эр атчып болбаан,
Эргектиг эр тутчуп болбаан,
Арынныг эр удур көрбес,

Аастыг эр чугаалажып бүтпес,
Эрниң эрези Каңгывай-Мерген дээрзи
Чораан чүвең иргин.
[Орус-оол 1990: 175].

В плече хорошего времени,
В голове плохого времени,
Когда богатыри с [сильными] пальцами еще не стреляли друг в друга,
Когда богатыри с [сильными] пальцами еще не сражались,
Когда богатыри с [сияющими] лицами еще не смотрели друг на друга враждебно,
Когда драчливые богатыри еще не спорили друг с другом,
[В это время] храбрый богатырь по имени Канггывай-Мерген
Жил на свете.

Однако другие традиции также обращаются к «заре истории». Одна из глав цикла «Манас», озаглавленная «Алмамбет, Эр Кёкчё и Ак-эркеч», в версии, записанной Радловым, начинается следующим образом:

Жер жер болгондо,
Суу суу болгондо,
Алты атанын уулу Капыр бар экен,
Үч атанын уулу Бусурман бар экен.
Төрт арыстуу Ойроттон –
Кыл жакалуу Ойроттон –
Алтын айдар, чок белбоо
Кара-кандын баласы,
Кабылан тууган Алмамбет,
Топ оолуя жыылып,
Топ оозинан бүтүптү,
Бар оолуя жыылып,
Батасынан бүтүптү,
Арчалуу Мазар азирет
Алдасынан бүтүптү!
[Hatto 1990: 14].

Когда суша стала сушей,
Когда вода стала водой,
Жили (на свете) язычники, сыновья шести отцов,
Жили на свете мусульмане, сыновья трех отцов.
Сын Кара-кана —
Хана ойратов (монголов) четырех краев,
Хана ойратов с воротниками из конского волоса,
С золотой косой на макушке и кушаком с кисточками —
Рожденный тигром Алмамбет

Родился, когда святые собрались,
Он родился из их слов,
Когда святые сошлись вместе,
Он родился из их благословения,
Он родился при помощи божественной силы
Святого Арчалу Мазара.

Башкирский эпос «Урал-батыр» (Герой Урал) начинается подобными же формульными строками:

Борон-борон борондӑн,
Кеше-маҙар килмәгән,
Килеп аяҡ баҫмаған,
Ул тирәлә ҡоро ер
Барлығын һис кем белмәгән,
Дүрт яғын диңгеҙ ураҡкан
Булған, ти, бер урын.
[Сагитов и др. 1977: 55].

В стародавние времена
Там, где не было ни души,
Где не ступала человеческая нога —
Что в тех краях суша есть,
Никто не знал —
С четырех сторон окруженное морем
Было место одно, говорят.
[Сагитов и др. 1977: 265].

С другой стороны, формульное начало тувинских героических сказаний сократилось до формулы *шыяан ам,* которую можно перевести «так вот», «теперь», «далее» (см. с. 52).

В некоторых традициях вводные формулы подчеркивают подлинность сказываемых историй, ссылаясь на их передачу от одного сказителя другому и от певца к певцу. Турецкие *хикайе* часто предваряются формулой: «*Ravıyan-ı ahbar ve nâkilân-ı âsar şöyle rivayet ederler ki…*», «Рассказчики историй и сказители легенд рассказывают, что...»[61] Один из уйгурских вариантов «Гёроглы» начинается с аналогичной формулы:

Қедимқи әсәрләрдин нәқил кәлтүрүп ривайәт қилғучи сөз устилири, сөз канлиридин үнчә-мәрваитқа охшаш ялтирар нур чечип туридиған ибариләрни елип чиқип, төвәндики дастанни ривайәт қилиду...
[Татлиқ и др. 1986: 3].

Мастера рассказа, которые с незапамятных времен передают из поколения в поколение сказания и рассказывают истории, сохранили из всего

запаса слов выражения, сияющие как драгоценные камни и самоцветы, вот какой *дастан* они рассказывают...

Другие формулы предупреждают слушателя о том, что в излагаемом сказании правда смешана с вымыслом, как, например, в цитатах из «Манаса» и «Алпамыша», приведенных в главе 5. В «Алпамыше» такая формула встречается в конце *дастана* и, таким образом, является примером формульного завершения. Заключительные стихи эпоса разработаны, как правило, менее тщательно, чем начальные. Многие эпические поэмы просто заканчиваются утверждением в духе народных сказок, что герой и героиня достигли своей цели. Ходзко отмечает, что, заканчивая исполнение эпоса, сказитель поет песню, в которой он просит слушателей выразить свою признательность за его искусство осязаемыми, материальными средствами:

> Так заканчивается сказание о Кёроглу. Когда ашык завершает свой рассказ, он никогда не забывает добавить к нему поэтическое восхваление, сочиненное им самим или кем-нибудь другим, в котором он воспевает того, кто заплатит ему за труды. Он жалуется на гонения переменчивой судьбы; призывает слушателей следовать мудрости воздержания и, наконец, желает вам жить тысячу девятьсот девяносто девять лет, другими словами, так же долго, как прародитель Ной, — конечно, при условии, что облако вашей щедрости прольется золотым дождем на запекшиеся губы зияющего пустотой кармана ашыка.
>
> [Chodzko 1842: 344].

Похожие добрые пожелания встречаются в конце варианта «Камбара», записанного от Диваева:

Әуелі айтқан, екінші тыңдағандар,
Жетіссін мурадына барша жандар.
Дүниеге келіп кетті не асыл зат,
Жаманнан дат, жақсыдан калады ат;
Бір дұға оқыңыздар аруағына
Қамбардың болып жатсын көңілі шат,
Аяғы бұл дастанның болды тәмәм,
Келмейді көп айтуға менің шамам.
Құдая жақсыларға хұзыр болғай
Осынша бейнетпенен болды тәмәм.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 78].

Сначала сказавшие, потом слушающие,
Достигните всех желаний.
Много благородных прошло в этом мире,
От плохого — пятно, от хорошего останется имя.

Аруаху молитву прочтите,
Пусть покоится радостно Камбар.
Пришел конец этому дастану,
Больше сказывать я не в силах.
Да хранит бог [всех] людей добрых в мире.
На этом кончается труд мой выстраданный.
[Ауэзов, Смирнова 1959: 201].

Турецкий *ашык* Мюдами более приземлен в своих пожеланиях, обращенных к слушателям в конце исполнения: он желает им доброй ночи и выражает надежду, что они проведут ее в постели весело и приятно[62]. Различные главы «Книги моего деда Коркута» также имеют формульные завершения. Приходит Деде Коркут, играет на *копузе*, сочиняет былину о том, о чем только что было рассказано, и завершает сказание своими нравоучительными размышлениями и наставлениями.

В то время как без вводных формул не обходится ни одно исполнение, а заключительные встречаются довольно часто, различные «переходные» формулы могут в зависимости от традиции присутствовать или отсутствовать. Во многих эпосах — и некоторых эпических традициях в целом — переход от одного эпизода к другому обозначен совершенно недвусмысленно. Иногда он представлен лишь частицами, например, в узбекских *дастанах* хорезмской школы наречие *алкисса* «короче говоря, одним словом» (из араб.), встречающееся и в других традициях, или в каракалпакских *дастанах* наречие *ане* «сейчас», которые отмечают начало нового эпизода. В иных случаях, как, например, в Диваевском варианте «Камбара», переходных формул вообще нет. В туркменской эпической поэзии формула *Хабары кимден ал?* «О ком мне рассказать?» повсеместно употребляется в начале как новой сцены, так и главы цикла «Гёроглы». «Харман Дали», например, начинается формулой *Хайыр, ягшы, хабары кимден ал?* «Хорошо, прекрасно, о ком же нам рассказать?», и первая же переходная формула в нем: *Хабары кимден ал? — Кёроглыдан!* «О ком же нам рассказать? — О Кёроглы!». Соответствующие формулы встречаются и в других традициях. Когда турецкий певец Бехчет Махир в своем варианте «Кёроглу» переключается на новый эпизод или новую тему, он использует сходное выражение:

Şimdi bu, hizmette olsun, haberi nerden verelim Bolu Beylerinden.
[Kaplan, Akalın, Bali 1973: 7].

Итак, пусть он занимается своим делом! От кого мы получим известие?
От Бея из Болу!

В «Равшане» слушателей часто просят, так же как в данной цитате, предоставить героя или героиню А их занятию и обратиться к герою Б; сравните, например:

> — Сен билмайсан... сен билмайсан, — деб ота-бола бир-бирининг гапини бекор чиқаришиб, «ҳа, сени кўраман-да», — дейишиб тура берсин, энди гапни Равшанбекдан эшитинг.
>
> [Зарифов 1971: 60].

> Пусть отец и сын говорят друг другу: «Ты не знаешь... ты не знаешь...», пусть они пререкаются впустую и говорят друг другу: «Ха, я вижу тебя насквозь!»; оставим их и посмотрим, что делает Бек Равшан!

В «Книге моего деда Коркута» формула:

> At ajaγy külüg,
> Ozan dili čevük olur
>
> Нога коня хрома,
> Язык певца проворен

неоднократно повторяется и обозначает течение времени[63].

В некоторых подобных формульных выражениях рассказчик обращается к слушателям, приглашая их последовать за ним к новой сцене или событию. Певец также включает своих слушателей в такие формулы, как: «И тогда X сказал(а) то-то и то-то. Посмотрим, что он(а) сказал(а)!». В главе 2 мы привели несколько примеров в связи с употреблением данной формулы в «Книге моего деда Коркута». В «Равшане» публику на разных этапах повествования призывают послушать или даже посмотреть, что происходит, например, в финальном сражении:

> Энди кўринг Айноқни...
> ...
> Энди кўринг, мард Ҳасан...
> [Зарифов 1971: 211, 215].
>
> Посмотрим теперь на Айнака...
> ...
> Посмотрим, как герой Хасан...

Певец может также комментировать действие или добавлять к повествованию собственные размышления. Пространные комментарии от имени самого певца в эпической поэзии тюркских народов вообще сравнительно редки, но одни певцы более расположены к высказыванию своего мнения или толкованию событий, чем другие. Бехчет Махир, например, часто прерывает исполнение, для того чтобы объяснить от-

дельные пассажи или просто ради удовольствия произнести нравоучение. В главе «Кёроглу и принцесса Нигара», которую мы анализировали в главе 6, Кёроглу влюбляется в принцессу Нигару, увидев ее портрет у дервиша. В этом месте певец объясняет:

> O zaman kalemdar devrişler, bir insanın gittiği yerden, yahut geldiği yerden, tasvirini alırdı, ki o adamın haberi hiç olmazdı. Neden? Öyle kalemdar dervişler var idi eskiden. Bir adamı da tasviri kalem ile, ya camekan üstüne, ya da kağıt üstüne alınırdı. Şimdi de tasvirler makineler ile alınıyor. Her bir şey kolaylık olmuş. [Kaplan, Akalın, Bali 1973: 78].

> В то время дервиши, владеющие пером, могли нарисовать чей-нибудь портрет, куда бы этот человек ни направлялся, и тот, чей портрет рисовали, ничего не замечал. Каким образом? В старые времена были дервиши, которые так владели пером. Они рисовали портрет на стекле или бумаге. Теперь портреты делают с помощью фотоаппарата. Все стало просто.

Сказитель, исполняющий эпос перед публикой, общается со своей аудиторией непосредственно. Этим устный эпос значительно отличается от письменных сказаний, где вместо сказителя мы имеем дело с автором, который присутствует в рассказе во многих обличьях: как внешне нейтральный голос рассказчика, лишь изредка вторгающийся в повествование; как автор-рассказчик, который комментирует происходящее, не скрывая своего отношения к нему; как реальный участник событий, рассказывающий историю со своей точки зрения; или, наконец, как рассказчик, излагающий события от первого лица под личиной вымышленного персонажа[64]. Хотя певец может, как мы видели, комментировать события, он делает это как реальный человек, а не фигура сказителя, как, например, в «Ярмарке тщеславия» Теккерея, где автор-сказитель рассуждает о глупости и пороках своего века. Более того, певец комментирует не свой собственный рассказ, но рассказ, унаследованый им из традиции. Даже в тех случаях, когда певец импровизирует, он творит, оставаясь в рамках традиции, и не создает ничего такого, что этой традиции не свойственно и что принадлежало бы исключительно ему. Потом другие певцы будут исполнять то же произведение, и оно будет принадлежать им в той же степени, что и ему. Поэтому, когда мы говорим о роли рассказчика в устном эпосе, следует иметь в виду, что классификация, выработанная в литературной критике по отношению к роману, не может быть автоматически перенесена на устный эпос.

Если взглянуть, например, на различные тюркские эпосы, краткое содержание которых мы привели в главе 6, мы увидим, что манера их

изложения напоминает то, что в изобразительном искусстве называется «параллельной перспективой». В этом типе перспективы отсутствует точка схода; наиболее известными образцами «параллельной перспективы» являются картины китайских и японских художников, в которых сцена изображается как увиденная сверху, где все линии являются параллельными и нигде не сходятся. Исполнитель эпоса «объективно» обозревает действие, как в китайской или японской картине, в которой пространство представляется как многоплановая перспектива, как будто увиденная с высоты птичьего полета. Герои эпоса, пересказывая события, произошедшие с ними, также не дают им своих оценок. Когда Алпамыш своими словами подытоживает все, что произошло с ним за время семилетнего заключения, его рассказ, хоть он и ведется от первого лица, не отличается точкой зрения от рассказа сказителя об этих событиях, представленного в эпосе ранее. Эта «нейтральная точка зрения» — одна из наиболее заметных особенностей, отличающих устный эпос от романа. Этим я не хочу сказать, что певец и слушатели не принимают ничью сторону. В том, кто прав, а кто виноват, не возникает сомнений. «Наши» правы, а «чужие» неправы, или, как говорится в «Песни о Роланде», «*paien unt tort e chrestiens unt dreit*» «язычники виноваты, а христиане правы» (стих 1015). Это также не исключает возможности для того или иного человека с «той стороны», такого, как Караджан или Алмамбет, перейти на «нашу сторону», но в устном эпосе никогда не предпринимается серьезных попыток взглянуть на происходящее чужими глазами.

Ведя свой рассказ, певец последовательно продвигается вперед от одного события к другому. Возвращение к прошлому или предвосхищение будущего эпосу не свойственны, хотя сны и видения, как в варианте «Алпамыша» Фазыла Юлдаш-оглы, встречаются. Сведения, упущенные на более ранних стадиях повествования, но необходимые для понимания последующих событий, вставляются в повествование в нужный момент. Когда в отсутствие героя Ултантаз узурпирует место Алпамыша и своего отца Байбори, нам сообщают, что Ултантаз был сыном Байбори и рабыни; ранее нам не сообщают ничего о рождении бастарда, который появился на свет приблизительно в одно время с самим героем. В данном случае это сообщение является не ретроспективой, но простым и коротким объяснением того, как возникла данная ситуация. Певец в каждый момент времени концентрируется на одной задаче; пока Ултантаз не появился в повествовании, говорить о нем не было нужды[65]. Линейность повествования также исключает отклонение от темы. В варианте «Кёроглу» Бехчета Махира присутствуют, как

я уже упоминал, многословные комментарии сюжетных перипетий; эти комментарии являются наиболее близкими аналогиями авторским отступлениям. Но при этом по своей природе они не идентичны отступлениям, знакомым нам, например, из «Беовульфа», которые разнообразными способами отображают и дополняют главную линию повествования.

В поступательном движении вперед певец часто переходит от одной сцены к другой. Обычно действие сказания протекает в двух сферах — «на родине героя» и «вдали от дома», и певец попеременно переключается с событий в одной из них на то, что происходит в другой. В Фазыловом варианте «Алпамыша» «родина» — это земля, где обитает племя конгират, а «вдали от дома» — страна калмыков. Повествование переключается с одного места действия на другое, фокусируясь в основном на Алпамыше и Барчин, но также и на других действующих лицах, положительных и отрицательных. Это переключение с одной сцены на другую создает впечатление одновременного развития двух сюжетных линий — в то время как Алпамыш находится дома, руки Барчин добиваются калмыцкие женихи; пока Алпамыш томится в темнице вдали от дома, у него на родине его семью притесняют. Однако одновременность двух событий не означает, что мы имеем дело с двойным сюжетом или основной и второстепенной сюжетными линиями. В «Алпамыше», «Камбаре», разнообразных главах цикла «Кёроглы» и других эпосах, краткое содержание которых мы рассматривали в предыдущих главах, две сюжетные линии существуют не независимо друг от друга, но в тесной взаимосвязи и сосредоточены на герое и его подвигах. Двойной сюжет в том виде, в каком мы знаем его из романа, в эпосе — явление редкое; построение, аналогичное двойному сюжету, встречается, например, в каракалпакском эпосе «Қырық қыз», где судьбы героини и героя представляют собой сравнительно независимые сюжеты, которые только по ходу действия переплетаются и в конце концов соединяются.

Эпос, как правило, сказывается от начала до конца, однако сообщается в нем далеко не все. Сказание не развертывается неторопливо и равномерно от третьего лица, но перешагивает от одной драматической сцены к другой. Для того чтобы продемонстрировать, как это происходит, я рассмотрю начало узбекского *дастана* «Равшан». После вводного пассажа драма начинается посещением Гёроглы его приемного сына Аваза. Гёроглы хочет поженить Гуланор, дочь Аваза, и Равшана, сына Хасана (Хасан — другой приемный сын Гёроглы). После обмена учтивыми приветствиями диалог между отцом и приемным

сыном все более и более накаляется и заканчивается настоящей ссорой (стихотворные разделы с I по IV)[66]. Четырнадцатилетний Равшан слышит весь разговор и в слезах убегает к жене Гёроглы, Ага Юнус, которая утешает его и дарит ему волшебное кольцо. В этом кольце Равшан видит облик Зулхумар и сразу влюбляется в нее. За диалогом в прозе между Равшаном и его бабушкой следует типическая сцена в стихах, в ней герой седлает коня и вооружается (стихотворный раздел V).

Отъезд героя из дома тоже представляет собой драматическую сцену. Хасан сидит рядом со стражем ворот своей крепости, когда верхом на коне появляется Равшан, не узнанный отцом в великолепии воинского облачения. Происходит оживленный разговор между стражем ворот, Хасаном и Равшаном, завершающийся тем, что отец благословляет Равшана в путь (стихотворные разделы VI–XI. Затем герой скачет в Ширван.

Путешествие героя верхом является еще одной типической сценой узбекского эпоса, рассказанной от третьего лица в виде стихотворного отрывка, состоящего из семи- или восьмисложных стихов (XII). Эта сцена встречается в *дастане* еще два раза позднее. Приехав в Ширван, Равшан прячет доспехи, оружие и коня в укромном месте. Затем он встречает старую женщину, которая приглашает его остановиться у нее в доме. Эта сцена начинается с того, что Равшан расспрашивает птиц и цветы в саду старой женщины о Зулхумар (стихотворный раздел XIII), продолжается диалогом между старухой и героем, который поначалу пытался спрятаться от нее, взобравшись на верхушку дерева (XIV), и предложением женщины взять мальчика к себе в дом (XV), и завершается еще одним диалогом между ними, в котором рассказывается история сыновей старухи (XVI).

Перед тем как ему в первый раз предоставилась возможность поговорить со своей возлюбленной, Равшан переживает еще несколько приключений, среди которых была и встреча с *кёсе*, уже упомянутая ранее (с. 284 и сл.): все эти приключения представлены как драматические сцены с оживленными диалогами. *Дастан* продолжается в этой же манере вплоть до финальной сцены сражения (стихотворный раздел LX). В заключительном же пассаже — счастливая развязка.

Сходное строение характерно и для других эпосов. Действие «Алпамыша» также начинается драматической сценой совета и далее развивается от одной сцены к другой. В «Камбаре» сначала в центре внимания находится героиня, она показана сидящей на самом верху башни, перед которой строем гарцуют претенденты на ее руку; за-

тем фокус повествования перемещается на Камбара, который впервые предстает перед слушателями в захватывающей сцене охоты. Когда герой и героиня встречаются в первый раз, сказитель описывает сцену, изобилующую контрастами и конфликтами: Назым, разочарованная невниманием Камбара, бранит своих служанок, затем пытается подольститься к Камбару, он сдержанно отвечает; внезапно с шумом появляются старшие братья Назым и грубо оскорбляют Камбара; и, наконец, самый младший из братьев, Алшираз, взывает к их разуму.

Сравнивая способ описания событий исполнителем эпоса с параллельной перспективой японских и китайских художников, я стремился подчеркнуть объективность манеры повествования и отсутствие специфической фигуры, будь то рассказчик или один из героев, глазами которого мы видим происходящее. Это, однако, не означает, что мы наблюдаем за событиями эпоса со значительного расстояния. Напротив, повествование переходит с одного события на другое, последовательно фокусируясь на каждом отдельном эпизоде, который разыгрывается перед слушателями в монологах и диалогах не без некоторого сходства с театральным спектаклем.

В *дастанах* этим сценам присущ еще один аспект. Переход с прозы на стихи, от декламации к пению часто совпадает с переходом от связующих пассажей повествования в третьем лице к сцене либо типической (путешествие героя верхом, битва и т.д.), либо драматической, с прямой речью героев. В некоторых таких сценах действие ускоряется либо достигает поворотного момента, в других оно замирает, и тогда различные герои выражают свои чувства в «статических» монологах и диалогах, как в классических оперных ариях. В узбекском эпосе различия между двумя типами сцен подчеркиваются музыкальным стилем исполнения. Лирические пассажи, состоящие из строф, исполняются на мелодии, близкие к песенным, в то время как описательные стихотворные фрагменты (*лессы*) — на стихические мелодии. В финале «Алпамыша» мы наблюдаем песенное состязание между различными персонажами, в котором воспроизводятся как размер, так и мелодии свадебных песен (*яр-яр*). Включение в эпос не только текстов, но и мелодий лирических песен встречается и в других версиях. Когда, исполняя свой вариант «Алпамыша», казахский акын Мукаш Байбатыров приступает к финальному эпизоду, он переключается со стихической мелодии на мотивы лирических песен[67].

* * *

Подводя итоги, можно сказать, что в эпосах, рассмотренных нами, фигурируют два стилистических явления: одно из них можно описать термином «формульная риторика», другое может быть названо «сценическая разработка». Тюркская эпическая поэзия, с одной стороны, жестко регулируется условностями жанра и, следовательно, в большой степени предсказуема в отношении формы и структуры. Ее стиль является формульным, традиционная направленность сюжета во многом предопределяет развитие событий, а эпические персонажи представляют собой (за некоторыми исключениями) характеры скорее «плоские», чем «объемные», взаимоотношения между которыми своей строгой заданностью напоминают ваимодействие фигур в шахматной партии. С другой стороны, когда певец непосредственно приступает к сказыванию, акцент перемещается, так сказать, с общего к частному. В этот момент певец использует все имеющиеся в его распоряжении риторические приемы, для того чтобы создать захватывающую сцену, которая увлечет слушателей образными деталями и своей непосредственностью. Главные герои скорее типы, чем личности, язык — формульный, и отдельная сцена, как, например, сцена отъезда героя из дома, — типическая сцена, но сценическая разработка вовлекает слушателя (а опосредованно и читателя) в происходящее и делает его участником драмы. Попытка вовлечь слушателя в происходящее и сделать его свидетелем событий заключена в приглашении певца смотреть и слушать (*кўринг*), приглашении, которое при хорошем исполнении фактически излишне. Устный эпос, как и драма, успешен только тогда, когда слушатели внимательны и готовы поддаться очарованию рассказа; сценическая разработка является самым эффективным приемом достижения этой цели.

[1] [Renoir 1988: 63].

[2] О вариации в «Беовульфе» см. [Brodeur 1959: 39 и сл.].

[3] Букв. «Говоря: Дайте славы!».

[4] Сходные повторы встречаются и в одной из *юнацких песен* из собрания Вука Караджича «Марко пьет вино в Рамадан»; см. [Ћурић 1977: 318–320]; перевод см. в [Ćurčija-Prodanović 1963: 68–70]. М. Браун метко охарактеризовал эту героическую песню как «подобие словесного рондо»; [Braun 1961: 67].

[5] Примеры см. [Reichl 1985a: 39 и сл.].

[6] См. [Reichl 1985a: 41].

[7] Стихи 814–815, 1830–1831, 2271–2272; ср. [Le Gentil 1955: 153 и сл.].

[8] О параллельных *лессах* в «Песни о Роланде» ср. [Rychener 1955: 82 и сл.]. Повторы и параллельные структуры в «Песни о Роланде» были изучены еще в 1897 г. Веселовским; см. [Веселовский 1940].

[9] Шкловский признает, что его работа во многом обязана исследованию психологического параллелизма Веселовского [Веселовский 1940б]; см. [Шкловский 1925: глава 2]. О функции повтора в поэзии также см. [Лотман 1970: 132 и сл.].

[10] О дополнении, вариации и суммировании как стилистических приемах см. [Killy 1972: 35 и далее].

[11] См. [Reichl 1985a: 39 и сл.].

[12] О некоторых эпитетах см. выше на с. 177 и сл.; о различиях между «Беовульфом» и поэмами Гомера относительно употребления эпитетов см. [Whallon 1969: 95 и сл.].

[13] [Forster 1962: 75]. Обсуждение фостеровского различия между «плоскими» и «объемными/круглыми персонажами» в рамках структурализма см. [Chatman 1978: 131 и сл.]. Об эпических персонажах также ср. [Scholes, Kellogg 1966: 160 и сл.].

[14] Данная дискуссия сфокусирована в основном на героях эпосов, рассмотренных в гл. 6: Камбаре, Алпамыше и Гёроглы. Сравнивая эти персонажи с главными героями других эпосов и эпических традиций, я стремлюсь выделить типические черты, присущие им; внимательное исследование и интерпретация отдельных эпосов, несомненно, также выявят многие черты, свойственные исключительно одному эпосу или отдельной традиции. Своеобразный характер раннего киргизского эпоса многократно подчеркивался А.Т. Хатто; о сюжетах и характере киргизского эпоса середины XIX столетия см. в особенности [Hatto 1979].

[15] "In der Sage treibt die numinose Angst, die innere Gefühlsspannung den Menschen oft bis in den Wahnsinn. Märchenfiguren werden niemals wahnsinnig. Sie haben nichts in sich, das in Wahnsinn umschlagen könnte; denn sie haben keine Tiefe, sondern nur Oberfläche". [Lüthi 1981: 17].

[16] Этот пробел, возможно, следует отнести исключительно на счет текста Диваева, в котором допущено несколько пропусков. В этом тексте во время первой встречи с Назым Камбар говорит, что его старший брат промотал все свое имущество и оставил ему лишь своего черного коня с белым пятном на лбу (*қара қасқа ат*); стихи 550–551; [Ауэзов, Смирнова 1959: 48].

[17] См. [Forster 1962: 75 и сл.].

[18] См. собрание VIII в [Chodzko 1842: 195–218].

[19] Букв. «он видел Диоклетиана».

[20] О юмористических чертах в узбекских *дастанах* см. [Ашуров 1971].

[21] Как, например, в узбекском варианте Фазыла (см. [Мирзаев, Абдурахимов 1999: 405 и сл.]) и в казахском варианте, записанном от Майкота Сандыбаева и Султанкула Аккожаева (см. [Ауэзов, Смирнова 1961: 97 и сл.]).

[22] См. [Токарев и др. 1980–1982: II, 189 (статья «Мыстан Кемпир»)].

[23] [Рахман и др. 1981: 27]; перевод этой сказки/*дастана* на немецкий см. [Reichl 1986: 82–100]; также ср. [Wingate 1930: 809–813]; см. *Motif* G113 *Ведьма людоедка* и G451 *Герой/ героиня идет на огонь ведьмы и оказывается в ее власти.*

[24] О *мангусе* в монгольском фольклоре (обычно мужского пола) см. [Lőrincz 1970; Токарев и др. 1980–1982: II. 99–100 (статья «Мангус»)]. Второй элемент узбекского *ялмогиз*, уйгурского *ялмавуз*, киргизского *джалмогуз*, казахского и каракалпакаского *жалмавыз* и т.д. восходит к общетюркскому **-магуз*, которое, возможно, имеет общие корни с халха-монгольским *мангас*, бурятским *мангад* и т.д. О тюркском *ялмагиз* см. [Токарев и др. 1980–1982: I, 439 (статья «Жалмавыз Кемпир»)].

[25] В стихе 856; см. [Ауэзов, Смирнова 1959: 55].

[26] Ср. [Мусаев 1979: 173 и сл.]. О размытой границе между протагонистом и антагонистом в героическом эпосе см. [Hatto 1989б: 243 и сл.].

[27] Ср. *Motif* F601 *Необычные товарищи*; об этих комических фигурах в узбекских *дастанах* см. [Имомов 1971].

[28] См. [Lord 1974: 198 и сл.].

[29] [Зарифов 1971: 57, 59].

[30] Ср. цитаты из «Манаса», в которых описан гнев героя; см. [Боура 2002: 86].

[31] [Lord 1974: 143].

[32] Ср. обсуждение героя в [Боура 2002: 122–174; Путилов 1988: 57–121; Hatto 1989б: 241–269]. Герой героического эпоса имеет много общего с героем романического эпоса; о последних см. [Stevens 1973: 72–95].

[33] См. [Суразаков 1961: 120].

[34] О герое как шамане в тюркском и монгольском эпосе ср. [Липец 1984: 52 и сл.].

[35] [Боура 2002: 11].

[36] Этот же *чӧрчӧк* упомянут в «Развитии литературы» Х.М. и Н.К. Чэдвик, где его превозносят как «наиболее выдающуюся поэму алтайских татар в отношении длины и совершенства стиля», там же после обсуждения его краткого содержания проводится сравнение между ним и русскими былинами: «Дерзкие гиперболы, уместность и значение яркого повествования напоминают русские былины. Но «Когутей» наравне с киргизским циклом „Манас“ демонстрирует, что даже русские сказители должны уступить (пальму первенства) татарскому певцу как мастеру длительного рассказа» [Chadwick 1932–1940: III, 99, 101].

[37] См. также гл. 7, с. 189 и сл. о «лошадиных» эпитетах.

[38] [Chodzko 1842: 12]; ср. описание коня героя [Chodzko 1842: 23–24].

[39] Я привожу с незначительными изменениями перевод В.В. Бартольда, опубликованный в кн. [Нысанбаев и др. 1999: 380].

[40] *Қанаты туған пырағым,/ аға-ини сен едің,/ Тар жерде жолдас шырағым,/ мойның алтын таяқтай,/ қамыстай еки құлағын,/ төрт аяғың қазықтай,/ төңкерген кесе туяғың...* [«Камбар» (вариант Диваева), стихи 318 и сл.] [Ауэзов, Смирнова 1959: 43].

[41] О различных породах и мастях лошадей см. [Radloff 1893: I, 440–452; Кенесбаев 1977: 514–518; Гребнев 1960: 70–76].

[42] См. [Гребнев 1975: 357]; ср. также [Гребнев 1960: 35].

[43] См. [Мирзаев, Абдурахимов 1999: 320–322].

[44] См. [Суразаков 1961: 111 и сл.].

[45] О мотиве героя, выбирающего себе коня, см. также [Урманчеев 1980а: 52–55].

[46] См. [Chodzko 1842: 20 и сл.; Kaplan, Akalın, Bali 1973 : 6 и сл.]. О мотиве крылатого коня, жертвующего жизнью для хозяина, см. [Hatto 1977: 156 и сл.].

[47] См. [Veit 1985]; подробное обсуждение роли коня в тюркском и монгольском эпосе см. [Липец 1984: 124 и сл.].

[48] «Қырық қыз» рассматривается как главный эпос каракалпаков; за пределами Каракалпакии не было найдено ни одного его варианта. Он был записан в период между 1938 и 1944 гг. от каракалпакского *жырау* Курбанбая Тажибаева. См. [Chadwick, Zhirmunsky 1969: 282 и сл.].

[49] См. [Мирзаев, Абдурахимов 1999: 122 и сл.]. О функции сестер, в особенности как шаманок, в якутском эпосе см. [Hatto 1989б: 263].

[50] См. выше гл. 8, с. 216.

[51] Это краткое изложение первой части варианта Калкина (до стиха 609); см. [Суразаков 1961: 83–97].

[52] См. [Куулар, Сарыг-оол 1963 : 194–238]. Существуют также алтайские варианты «Алтай-Буучая», см. [Гребнев 1960: 17–20].

[53] Рассмотрение тунгусских вариантов, а также монгольского варианта сказания см. [Kőhalmi 1985: 115 и сл.].

[54] См. [Мелетинский 1963: 290]; он приводит дополнительные примеры [Мелетинский 1963: 270 и сл., 290 и сл.].

[55] [Todorov 1978: 33].

[56] См., например, очерк К. Бремона о логике эпоса в [Bremond 1973]; его классификация ролей различных эпических персонажей, таких, как *patient*, *agent volontaire*, *agent involontaire*, *obstructeur*, *amélioratеur* и т.д., вполне может быть применена к тюркскому устному эпосу, такой анализ эпической поэзии поднимается на более высокий уровень абстракции, чем тот, который представлен в этой работе.

[57] О мотиве бездетной четы и чудесного зачатия/чудесного рождения см. выше с. 153 и сл.; о мотиве подвига в детстве см. с. 33 и сл. О мотиве невзрачного юноши в монгольских и тюркских эпосах и народных сказках см. [Laude-Cirtautas 1981]; в особенности см. *Motif* L101 *Не подающий надежд герой*, L112 *Герой (героиня) невзрачной внешности*, и L114.1 *Ленивый герой*.

[58] См. [Кравцов 1985: 247] и его классификацию типов зачинов в сербскохорватских героических песнях.

[59] Примеры см., например, [Təhmasиб и др. 1979]. Подробный обзор типов формульного начала в тюркских и монгольских народных сказках и эпосах см. [Laude-Cirtautas 1983].

[60] Из многочисленных примеров я приведу начальные формулы среднеанглийского популярного романического эпоса, средневерхненемецкого эпоса о менестреле и древнефранцузской героической поэмы (*chanson de geste*): «Lytyll and mykyll, olde and yonge,/ Lystenyth now to my talkynge,/ Of whome Y wyll you [k]ythe…» (Маленькие и большие, старые и малые,/ Послушайте (сейчас) мой рассказ,/ О ком я поведаю...) (*Octavian*; [Mills 1973: 75]); «nu ruochet hœren mîne bete/ daz ir swîget dar zuo,/ daz ich iu daz kunt getuo» (Теперь прислушайтесь любезно к моей просьбе,/ а именно чтобы вы молчали,/ так чтобы я мог рассказать вам это [историю]) (*Biterolf und Dietleib*; [Jänicke 1866: 1]); «Qui veust oïr chançon de beau semblant,/ Si face paiz, si se traie en avant...» (Те, кто хотят послушать хорошо сложенную песню,/ Пусть молчат и подойдут поближе...) (*Otinel*; [Guessard, Michelant 1859: 1]).

[61] См. [Spies 1929: 50; Boratav 1946: 42].

[62] См. [Başgöz 1986: 136–137 (турецкий текст); Başgöz 1975: 202–203 (перевод на английский)].

[63] Эта формула встречается в тексте пять раз (в тексте Дрезденской рукописи); см. [Ergin 1958–1963: I, 81, 90, 110, 186, 239]. О *külüg* в значении «быстрый» см. [Rossi 1952: 342 (s.v. *külük*)].

[64] «Голос рассказчика» в романе подробно исследовался в литературной критике; см., например, [Lämmert 1955: 67 и сл.; Scholes, Kellogg 1966: 240 и сл.].

[65] Ср. с тем, что Хатто называет «эффектом света рампы» в киргизской эпической поэзии [Hatto 1979: 111].

[66] Нумерация стихотворных разделов здесь и ниже приводится в соответствии с их нумерацией в моем переводе эпоса на немецкий язык [Reichl 1985a].

[67] Ср. с записью, выпущенной фирмой «Мелодия», «Алпамыш. Қазақтың халық эпосы» [Алпамыш. Казахский народный эпос]. В исполнении Мукаша Байбатырова (пение) и Таната Жайлибекова (чтение). Ташкент, Мелодия Д-026293-96.

Глава 10
ПРЕОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Слагают повсюду баллады и песни
О тех, кто силен, благороден и честен, —
О рыцарях, в битвах искавших славу,
Читают люди и чтут их по праву,
Читают в Англии, читают во Франции,
Читают о каждом из тех двенадцати,
Что Карлу (Великому) служили верно,
Читают о Роланде и Оливере,
Об Александре и Карле,
О славном Артуре и храбром Гавэйне,
О великодушных, отважных, учтивых...

«Ричард Львиное Сердце»[1].

Как указывает поэт, живший в XIII столетии, автор романического эпоса о Ричарде Львиное Сердце, древнефранцузская героическая поэзия (chansons de geste), романические эпосы о героях древнего мира, таких, как Александр, и цикл сказаний о короле Артуре и его рыцарях были в равной степени популярны в Англии и Франции. Он мог бы прибавить к ним Германию и Италию, скандинавские страны и Иберийский полуостров. И хотя эти сказания о героях, подобных Роланду, Александру и Артуру, не во всех литературных традициях занимают равное место, та популярность, которой пользовались эти сказания и целые их циклы в средневековой Европе от Исландии и Ирландии до стран Центральной и Южной Европы — явление поистине выдающееся. Однако распространению эпоса неизменно сопутствуют изменения. Древнефранцузская «Песнь о Роланде» так же отличается от «Карламагнус Саги», ее пересказа на древнеисландском языке, как куртуазные романы Кретьена де Труда от «Смерти Артура» Томаса Мэлори. Сравнительное исследование этих адаптаций, переводов и воспроизведений помогло филологам понять взаимозависимость передачи текстов, литературной моды и поэтического творчества. В средневековой Германии древнефранцузская героическая поэзия послужила образцом лишь единичным произведениям, в то время как куртуазные эпосы о рыцарях короля Артура преимущественно оказали влия-

ние на развитие средневерхнегерманских любовных эпосов. «Национальный характер» древнефранцузской героической поэзии помешал ее усвоению в средневековой Германии, где эпическая поэзия, основанная на германских легендах, была все еще очень популярна в народе. С другой стороны, в Англии лишь очень немногие среднеанглийские эпосы могут быть названы куртуазными, потому что, когда в конце XIV столетия появилась куртуазная литература на английском языке, итальянская поэзия приобрела бóльшую популярность, чем куртуазные романы о рыцарях Круглого стола.

Тюркская устная эпическая поэзия также испытала на себе влияние иностранных образцов. Главенствующее положение французской куртуазной литературы в средневековой Европе сравнимо с ролью классической персидской литературы в распространении романтических повествований и развитии лиризма в романических *дастанах*. Это влияние в основном осуществлялось посредством письменной литературы, но, так же как в средневековой Англии, двуязычие помогало проникновению сказаний через языковые барьеры. Многие певцы, в особенности в Южном Узбекистане, Таджикистане и Северном Афганистане, двуязычны, что объясняет не только присутствие в тюркской устной поэзии персидского влияния, но и популярность сюжетов тюркских эпосов среди тех, кто говорит на иранских языках. Изменения, наблюдаемые в вариантах одного и того же сказания в различных эпических традициях, могут поведать нам о путях развития устного эпоса в разном языковом и культурном окружении. Некоторые из этих отличий являются, как в случае со средневековой литературой, показательными в отношении исторического развития и перемещений, как во времени, так и в пространстве. В этой главе я проиллюстрирую оба эти процесса преображения времени и пространства. Сначала я рассмотрю процессы видоизменения и распространения на примере цикла «Кёроглы», а затем вопросы исторического развития, опираясь на сказание об Алпамыше.

«Кёроглы»: вариация и распространение

Ни одно эпическое сказание не распространено среди тюркских народов так широко, как сказание о Кёроглы[2]. Оно служит прекрасным примером того, как сказания преодолевают языковые и этнические границы. Эпос о Кёроглы известен также и среди нетюркских народов: таджиков и курдов, среди этнических групп, говорящих на иранских

языках, среднеазиатских арабов, а также грузин и армян. Большинство специалистов видят историческое ядро данного эпического цикла в движении джеляли в Турции и Азербайджане в конце XVI столетия. Говорят, что среди восставших (тур. *celâlî*) против турецкого султана и персидского шаха был некий Кёроглу (это турецкий вариант его имени, по-азербайджански — Короглу), который, согласно армянскому историку Аракелю из Тебриза (XVII в.), был военачальником и певцом[3].

Наиболее ранним опубликованным вариантом цикла «Кёроглы» является перевод его азербайджанской версии на английский А. Ходзко (1842 г.)[4]. В 60-х годах XX в. в Отделе рукописей Грузинской академии наук в Тбилиси была обнаружена рукопись середины XIX в.: она содержит 28 глав, ее текст довольно близок варианту Ходзко[5]. Однако стихотворные отрывки цикла относятся к еще более давнему времени. В первой половине XVIII в. в Астрахани был арестован армянский купец по имени Эльяс Мушегьян, направлявшийся с поручением от персидского шаха к русскому царю. Среди его вещей было найдено собрание азербайджанских песен из цикла «Кёроглы» с короткими прозаическими комментариями, записанными армянскими буквами в 1721 г. Слова этих песен поразительно близки к некоторым современным азербайджанским вариантам[6].

Из Азербайджана рассказы о Кёроглы распространились на восток и запад. Наиболее значительными западными вариантами являются турецкие и азербайджанские *дастаны*. Другие западные версии тюркских текстов представлены сказанием о Кюрули, записанным Радловым среди тобольских татар, и *дастаном* о Кёр-оглу, распространенным среди крымских татар[7]. Согласно варианту Ходзко, Короглу был туркменом из племени теке. Его отец был «мастером коневодства» у султана Мурада, «правителя одной из провинций Туркестана»[8]. Однажды конюший впал в немилость из-за того, что выбрал своему господину двух неудачных жеребят. В приступе ярости султан приказывает ослепить конюшего, но выказывает милость к его сыну и дарит мальчику серого жеребенка. С тех пор мальчик называет себя Кёроглу (Кор-оглу), «сын слепого» («слепой» на турецком языке — *kör*, на азербайджанском — *кор*). Он клянется отомстить за увечье отца, собирает вокруг себя свиту из храбрецов и строит крепость на Чамлыбеле, поросшем сосной горном перевале. Оттуда он совершает многочисленные вылазки на своем *тулпаре* (крылатом коне) Кырате («сером коне»).

Азербайджанская и турецкая версии очень похожи между собой, как в том, что касается объяснения имени героя, так и в описании его

как дерзкого и храброго разбойника. В турецких вариантах Кёроглу сражается против бея из Болу и не является туркменом. Указание на то, что герой — туркмен, не характерно для западных версий цикла; оно типично для восточных версий, а среди азербайджанских вариантов эпоса встречается только в тексте Ходзко. Один из наиболее ранних турецких вариантов эпического цикла был опубликован И. Куношем в восьмом томе Радловских «Образцов». Кунош издает литографию XIX в. сказания о Кёроглу. Эта книга включает основные эпизоды цикла: ослепление отца Кёроглу; получение Кырата в подарок от султана; формирование отряда воинов Кёроглу, в котором заметную роль играют Айваз и Кенан. Последний *дастан* в этом сборнике повествует о любви между Хасаном, сыном Кёроглу, и Бенли Ханым — истории, которая благодаря помощи Кёроглу и его товарищей заканчивается счастливой развязкой[9].

Относительно немного вариантов, в основном фрагментарных, было записано от турецких *ашыков*. Среди наиболее продолжительных есть такой, исполнение которого длилось более десяти часов: в 1951 г. он был записан В. Эберхардом на пленку от певца Хасана Дебрена в Газиантепе в Юго-Восточной Турции[10]. Наиболее «полный» турецкий вариант «Кёроглу» был записан от Бехчета Махира в Эрзуруме в Восточной Анатолии в 1958 г. Махир был неграмотным; он зарабатывал себе на жизнь мелкой торговлей вразнос и исполнял сказания о Кёроглу в кофейнях во время Рамадана. Его версия содержит пятнадцать глав цикла и составляет около 600 страниц печатного текста. Ее отличает живой разговорный язык, прозаические отрывки перемежаются комментариями и замечаниями рассказчика, исполнение отличается неторопливым темпом и полностью оправдывает обещания, которые певец дает во вступительном слове:

> Şimdi Köroğlunun esas neden Köroğlu olduğundan, babasından ve kendisinden, esasen başından konuşacağım. Baştan ahiri gideceğim, konuşa konuşa izahat vereceğim, bu kol kol ve kafile kafile. Çünkü her yemeğin lezzeti ayrı ayrı malum a.
>
> [Kaplan, Akalın, Bali 1973: 1].

> Я расскажу о Кёроглу, почему он был назван Кёроглу, о его отце и о нем самом, с самого начала. Я начну с начала и дойду до конца, я расскажу и объясню одну главу за другой и эпизод за эпизодом. Потому что, как все знают, у каждого блюда свой собственный аромат.

Прозаические части текста доминируют над стихотворными пассажами. Эберхард отмечает, что турецкий сказитель каждый вечер обыч-

но исполнял эпос от 30 до 45 минут, каждый такой сеанс в среднем включал одну песню[11]. Текст песен является более или менее стабильным, в то время как исполнения отдельных певцов отличаются друг от друга в основном прозаическими пассажами[12]. Это объясняет громадное различие между сжатой, деловитой прозой сборников и живым, несколько бессвязным стилем повествования такого сказителя, как Бехчет Махир. Сравнительная устойчивость стихотворных отрывков указывает на их центральную роль в цикле. Они составляют, так сказать, ядро отдельных глав, вокруг которого строится повествование. Сам Кёроглу представлен не только как отважный разбойник, но и как талантливый певец, его песни вполне естественно вплетены в ткань повествования[13].

Своей композицией эпический цикл о Кёроглу очень напоминает «Книгу моего деда Коркута». Исходный мотив жестокого ослепления отца героя определяет ход последующих событий вплоть до того, что Кёроглу становится разбойником и собирает вокруг себя отряд доблестных соратников. Но сюжеты отдельных глав не зависят от общего строения цикла и не связаны друг с другом, а просто объединены в серию эпизодов и приключений, которая периодически пополняется. Она включает истории о сватовстве (см. гл. 6), спасении из плена и военных вылазках против бея из Болу и других врагов. Хотя повествование в «Кёроглу» распространяется на следующее поколение — например, любовные приключения сына Кёроглу, Хасана, составляют отдельную главу, — цикл как цельное произведение завершается смертью Кёроглу, которую часто соотносят со временем, когда огнестрельное оружие пришло на смену холодному[14].

В восточных версиях цикла главного героя зовут Гёроглы, Горогли, Гёруглы или Гуроглу, т.е. «сын могилы» (от перс. *гур* «могила»). Разница между именами связана с различием сюжетов. В узбекских и уйгурских *дастанах* говорится, что герой чудесным образом был рожден в могиле. Согласно уйгурскому варианту, сестра Ахмад-хана, правителя Чамбила, Зюлпар-аим невольно забеременела, когда мимо ее сада верхом на коне проехал пророк Али и возжелал ее. Узнав о своем положении, она просит Бога смилостивиться над ней и скрыть ее позор, дав ей умереть. Зюлпар-аим умирает, но ее ребенок, мальчик, рождается в могиле, и его выхаживает пегая кобыла. Когда мальчика находят, Ахмад-хан усыновляет его и дает ему имя «Гёрогли»[15]. Туркменская версия служит связующим звеном между западными и восточными версиями в том смысле, что в ней присутствуют как мотив рождения героя в могиле, так и мотив насильственно ослепленного отца[16].

Эта перемена в имени и сюжете тесно связана с изменением концепции героя. Бунтарь превратился во владетельного феодала, который содержит пышный двор и свиту. Он часто оставляет их на своих джигитов, приемных сыновей, внуков и даже правнуков, отправляясь совершать подвиги. Кроме того, сказочные и фантастические черты начинают преобладать, в особенности в узбекских и таджикских (иранских) версиях:

> Узбекский Горогли не «благородный разбойник», но бек туркменов и узбеков, благородного рождения, правитель города и земли Чамбиль, подобный другим знаменитым эпическим властителям — Карлу Великому, королю Артуру, князю Владимиру киевскому, киргизскому Манасу или калмыку Джангару. Он мудрый и могущественный суверен, так же как и эпический герой, защитник своего народа от чужеземных захватчиков, иноземных ханов и беков. В полном соответствии с демократическим характером сказания образ Горогли становится воплощением народного идеала патриархального правителя, заботящегося о благоденствии народа и в особенности об угнетенных и обделенных, так что легендарная «Эпоха Горогли» и его государство Чамбиль приобретают сходство со знаменитой Утопией — страной, где под властью мудрого правителя осуществляется вечная мечта человечества о социальной справедливости.
>
> [Chadwick, Zhirmunsky 1969: 302–303].

Степень популярности цикла изменяется от традиции к традиции. От каракалпакских певцов было записано очень немного *дастанов* о Гёроглы. На узбекском же языке известны более шестидесяти глав цикла; хорезмским *бахши* понадобилось семнадцать дней, чтобы полностью исполнить цикл «Кёроглы»[17]. Как я уже упоминал выше, цикл «Кёроглы» культивировался также среди узбеков, живущих в Южном Таджикистане; в некоторых районах он содержит не менее шестидесяти четырех глав[18]. Каракалпакские главы цикла, такие, как «Кырмандали», сравнительно невелики по объему (от десяти до немногим более ста печатных страниц), тогда как некоторые узбекские *дастаны* отличаются значительным объемом, например, вариант «Холдорхона», записанный от Эргаша Джуманбульбуль-оглы, занимает более 400 печатных страниц[19]. В узбекских главах цикла, как и в других узбекских *дастанах*, стихи чередуются с прозой: пассажи рифмованной прозы перемежаются длинными витиеватыми стихотворными фрагментами, стиль и размах повествования узбекских версий цикла заметно отличаются от турецких *хикайе*. Как было показано в главе 8, на каракалпакские главы цикла значительное влияние оказали туркменские и хорезмские эпосы «Кёроглы» (см. с. 252 и сл.). Хотя казахские вариан-

ты испытали на себе сходное влияние, они стоят особняком среди восточных сказаний о Кёроглы. Некоторые из записанных казахских вариантов состоят из сочетания прозы и стихов и в отношении своей формы и стиля напоминают каракалпакские и узбекские *дастаны* небольшого объема, принадлежащие к хорезмской традиции.

Однако большинство казахских глав цикла являются стихотворными эпосами в чистом виде. Некоторые из них состоят из *лесс*, построенных из восьмисложных стихов, другие — из строф (как правило, четырехстрочных) одиннадцатисложных стихов, а часть представляет собой смешение обоих видов[20]. Это означает, что казахские *жырау* и *акыны* исполняют сказания о Кёроглы в манере, характерной скорее для казахской эпической поэзии, чем для прозаметрической формы, свойственной туркменским *дастанам*, а именно от туркменских сказителей казахские певцы переняли цикл «Кёроглы». Та же значительная независимость от соседствующих традиций проявляется во многих индивидуальных особенностях содержания казахских глав цикла, где фигуре Кёроглы (а также его отцу Равшану) уделяется гораздо больше внимания, чем в большинстве восточных версий.

Нетюркские версии сказания о Кёроглы, как и тюркские, делятся на две группы, восточную и западную. В западной герой, «сын слепого», вместе со своими джигитами совершает различные опасные походы. В то время как армянские тексты цикла записаны полностью стихами, другие западные нетюркские варианты либо полностью прозаические, либо состоят из прозы с вкрапленными в нее стихотворными фрагментами. Курдские и грузинские сказания, которые исследователям удалось записать, сравнительно невелики по объему. Интересно, что там, где в них содержатся стихотворные фрагменты, язык в них меняется на тюркский (в основном азербайджанский)[21].

Восточные версии нетюркских вариантов представляют собой две отдельные, едва ли сравнимые между собой группы; сказания на арабском языке и *дастаны* на таджикском.

Сказания, собранные среди бухарских арабов, это короткие рассказы в прозе без единой стихотворной строки[22]. В них кратко излагаются пять глав цикла: рождение героя в могиле (поэтому его называют Гуроглы — «Сын могилы»), его первый подвиг, похищение дочери Райхан-араба, пленение и усыновление Авиз-хана, поиски невесты для него и его свадьба и спасение Авиз-хана от повешения.

Гуроглы — сын туркмена, женатого на сестре человека по имени Гаждум. Герой рождается после смерти своей матери, в могиле и, после того как умирает и его отец, воспитывается у своего дяди. В отсутствие Гажду-

ма прибывает Райхан-араб, чтобы похитить его жену. Гуроглы невольно способствует этому, соглашаясь убедить свою тетку подать Райхан-арабу стакан воды. В обмен на то, что Гуроглы свел его с женщиной, ему позволяется спарить свою кобылу с жеребцом Райхан-араба. Кобыла Гуроглы приносит маленькую кобылицу, которую, в свою очередь, покрывает жеребец Ходжи Хидира (Хызыра). Хидир три года ухаживает за жеребенком, рожденным от этого союза. Когда он возвращается и приводит герою тулпара, он пророчествует, что у Гуроглы не будет детей, но что ему предстоит жениться на пери. Затем Гуроглы отправляется в путь, чтобы привезти свою тетку назад из страны Райхан-араба. Ему удается увидеться с теткой, пока араб спит, и она советует племяннику отвезти ее мужу дочь араба вместо себя самой, уже состарившейся. Гуроглы похищает дочь Райхан-араба таким же образом, как тот когда-то похитил жену Гаждума. Райхан-араб бросается за ними в погоню в одной ночной сорочке, но его конь не может перепрыгнуть через реку, и араб падает в воду. Гаждум доволен, что получил в жены молодую девушку взамен прежней жены.

Гуроглы собирает вокруг себя сорок джигитов и женится на двух пери из страны Джамбул. Однажды он слышит рассказ о необычайной красоте Авиз-хана, сына мясника, который служит писцом у эмира неназванного города. Гуроглы отправляется туда. Подъехав к городу, он связывает пастуха эмира и гонит 400 его овец в город. Он выдает себя за дядю Авиз-хана и заявляет, что он продает овец для своего зятя, мясника. Мясник посылает за сыном, чтобы тот помог Гуроглы пригнать в город остальных овец. Когда Авиз-хан выезжает из города вместе с Гуроглы, герой похищает и увозит юношу. Авиз-хан, усыновленный Гуроглы, становится искусным охотником. Однажды во время охоты Авиз-хан попадает в становище казахов и влюбляется в дочь Ахмад-батыра. Гуроглы уговаривает девушку выйти замуж за Авиз-хана, Ахмад-батыр и Гуроглы, оба могучие герои, соглашаются на этот брак без раздоров и ссор.

Однажды Авиз-хан решает навестить родителей. Однако, когда в городе становится известно о его появлении, эмир приказывает посадить Авиз-хана в тюрьму. Гуроглы прибывает ему на выручку как раз вовремя, когда Авиз-хана должны повесить, и спасает приемного сына от виселицы. Вернувшись в Джамбул, Гуроглы отправляется на охоту, по возвращении с нее он говорит своим джигитам, что довольно пожил, был женат на двух пери, но не имел детей, после чего он ложится и умирает[23].

Эти тексты представляют собой не более чем краткий пересказ пяти эпизодов, которым в других версиях цикла «Кёроглы» уделяется гораздо больше внимания и места. В отношении содержания они точно соответствуют узбекским версиям цикла за исключением небольших изменений, например роль Хидира/Хызыра в появлении на свет и воспитании коня героя Кырата, и радикальных упрощений сюжета и структуры сказаний[24].

Таджикские главы цикла «Кёроглы» разительно отличаются от арабских. Таджикский язык является родственным фарси, распространенным преимущественно среди населения Северного Афганистана, Таджикистана и Узбекистана. Он также встречается в соседних среднеазиатских республиках. Таджики живут в тесном соседстве с тюркскими народами, в особенности с узбеками, что объясняет явное тюркское влияние на лексику и структуру таджикского языка, так же как и распространение цикла «Кёроглы» среди таджиков. Запись таджикского устного эпоса началась только в 30-х годах XX в.; к 80-м годам был собран обширный корпус текстов, включающий около 360 тыс. стихов[25]. Главного героя таджикского цикла зовут «Гуругли» (также «Гургули»), и поэтому певцы называются *гуруглихан* — «чтец *Гуругли*», *гуруглигуй* — «рассказчик *Гуругли*», *гуруглисара* — «певец *Гуругли*».

Главы цикла исполняются в стихах, размер их колеблется приблизительно от 200 до 2500 стихов[26]. Метрический анализ этих стихов все еще вызывает разногласия. Каждая строка в среднем содержит от десяти до двенадцати слогов, организованных в трехсложные ритмические группы наподобие дактилической стопы[27]. Стихи объединены в *лессы*, как будет видно из фрагмента, приведенного ниже.

Однако сказания о Гуругли были также записаны в прозе, как в виде народных сказок, так и прозаического цикла из восьми *дастанов*, который исполнял Маджид Шарифов, сказитель из Северного Таджикистана[28]. Некоторые певцы оставили после себя лишь короткие тексты, от других же были записаны целые эпические циклы. Наиболее продолжительный вариант цикла был записан от певца по имени Хикмат Риза. Его вариант содержит 34 *дастана*, которые заключают в себе более 100 тыс. стихов. Риза исполнял *дастаны*, аккомпанируя себе на *дутаре*. При исполнении эпоса певец использует различные мелодии; таких мелодий известно более тридцати. Исполнение эпоса может продолжаться от шести до двенадцати часов. Обычно оно происходит ночью. Репертуар певца включает не только эпосы, но также песни, лирическую поэзию и отрывки из классической персидской поэзии. Цикл «Гуругли» распространен в основном в Юго-Западном Таджикистане, где отчетливо выделяются две «школы сказителей», одна из них, а именно Кулябская школа, считается колыбелью таджикской версии эпического цикла «Гуругли».

Ядро таджикского цикла «Гуругли» составляют шесть эпизодов: рождение Гуругли и основание Чамбула; усыновление Аваза; вражда между Авазом и Ахмадом; женитьба Аваза на дочери Ахмада; сраже-

ние Аваза с врагами Чамбула и приключения сыновей Аваза, Нурали и Шерали[29].

Чтобы дать представление о таджикской версии «Гургули», я приведу здесь краткое содержание первой главы цикла из варианта, записанного от Курбана Джалиля (1870–1946)[30]. Версия этого певца состоит из девяти *дастанов* и содержит 8 тыс. стихов; в первой главе — 460 стихов.

Райханараб, могущественный падишах, узнает от своего прорицателя об Ахмадхане, правителе туркмен, его жене Далле и его прекрасной сестре Хилол. Райханараб посылает к Ахмаду колдуна, чтобы тот вернулся к нему с портретом Хилол. Увидев изображение девушки, Райханараб был покорен ее красотой. Он посылает к Ахмаду послов просить ее руки. Ахмад соглашается, но Хилол, которая играла в доме своего брата роль Золушки, убегает в пустыню и там умирает. Ахмад посылает Райханарабу свою дочь, выдавая ее за Хилол. Райханараб, не заметив подмены, в ответ дарит Ахмаду кобылицу по имени Кулло. Однажды кобылица забредает на могилу Хилол и находит там младенца, родившегося в могиле матери. Кобылица кормит его своим молоком и тем самым спасает ему жизнь. Когда ребенка замечают соплеменники Ахмада, они приносят младенца в дом дяди. Ребенка называют Гургули — «Сын могилы».

Однажды Гургули прогоняет сорок пастухов Ахмада и угоняет его коней в пустыню. Когда Ахмад находит его, чтобы наказать, он видит, что мальчик нашел отличное пастбище для табуна. Ахмад позволяет Гургули выбрать себе коня, и Гургули выбирает Кулло, говоря, что он просто берет то, что принадлежит ему по праву. Поведение Гургули кажется Ахмаду оскорбительным, и дядя с племянником расстаются.

Известия о доблести Гургули доходят до Райханараба, который понимает, что если Гургули — сын Хилол, значит, Ахмад его обманул. Чтобы отомстить Ахмаду, он похищает его жену Даллу. Гургули помогает Райханарабу в этом предприятии в обмен на позволение спарить Кулло с жеребцом Райханараба. Рождается жеребенок, достойный такого героя, как Гургули. Ахмад обещает Гургули подарить ему упряжь для его коня, если он привезет ему дочь Райханараба. Гургули переодевается дервишем, добирается до замка Райханараба и с помощью Даллы увозит девушку. Райханараб преследует похитителя, но не может его догнать, так как Гургули перепрыгивает через реку на своем чудесном коне.

Став знаменитым, Гургули строит крепость, которая называется «Чамбули-мастан». Две пери в саду Ирама (земного рая), Агаюнус и Ширма, узнают о Гургули и влетают в виде голубок в его крепость, чтобы стать его женами. Так как у Гургули нет собственных детей, он переодевается дервишем и отправляется в Исфахан, чтобы похитить Хасанхана, сына ткача; позже он едет к кипчакам, с тем чтобы привезти к себе в крепость Шадмана в качестве приемного сына.

Ход событий сходен с сюжетом арабских текстов, содержание которых мы вкратце пересказали выше, и в основном согласуется с узбекскими и уйгурскими версиями: Гуругли рождается в могиле и воспитывается дядей; он способствует похищению своей тетки Райханарабом (пусть невольно, как и в других версиях); жеребец Райханараба покрывает кобылу Гуругли, и, наконец, герой похищает дочь самого похитителя для своего дяди. Таджикская версия имеет также ряд отличий от арабской, например желание Райханараба жениться на Хилал и беременность Хилал, объяснения которой не предлагается. Часть истории от рождения Гуругли до похищения дочери Райханараба занимает львиную долю внимания сказителя (стихи 1–386). Основание Чамбула, женитьба Гуругли на двух пери и усыновление Хасана и Шадмана излагаются лишь в конспективной манере (стихи 387–460). В первых строках дастана описывается обстановка, место действия и вводятся некоторые герои:

Райҳонараб буд подшоҳи калон,
Ҳукмронӣ мекард ба ҷаҳон,
Қизу қирқин дошт чандинта ойҷон,
Хирмангул гуфтагӣ духтар дошт — моҳи ҷон,
Тилисмгар дошт сеҳрхон,
Қуръазан дошт, қуръа мезад; мекард баён
Хоҳ дуст медид, хоҳ душман,
Дар Райҳон мекард баён.
Қуръа зад, дид халқи туркманон,
Ободишон дар туқаи Наистон.
[Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 47].

Жил великий падишах Райханараб,
Правил он всем миром,
Много было у него красавиц-наложниц и рабынь,
Дочь у него была по имени Хирмангул, луноликая.
Был у него колдун и чародей,
Был у него знахарь, что загадывал и разгадывал,
Провидел ли он друга иль врага,
Он все предсказывал Райхану.
[Однажды], гадая, увидел знахарь народ туркменов,
Обитавший в камышовых зарослях.
[Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 357].

Далее певец называет имена правителя туркмен, его советников и родных и рассказывает о желании Райханараба получить портрет Хилол. Хотя в повествовании есть прямая речь, длинные диалоги и моно-

логи отсутствуют. Диалогов вообще мало, а лирических пассажей в духе узбекских дастанов и вовсе нет[31]. Краткость *дастана* позволяет заключить, что повествование ведется в быстром темпе; певец переходит от одного события к другому, не вдаваясь в подробные описания или разработку отдельных сцен. Лишь изредка рассказчик останавливается на чем-либо подробно, например, когда он описывает, как и чем Гуругли кормит жеребенка:

Гуруғлӣ кард байталаша дастчаррон.
Кулуни нар кард байталашон,
Аз очаш бурда монд кирон.
Зорӣ кард, гирифт шири инсон,
Шири одам бихуронд, гирифт ақли инсон.
Ба чул хамид пеши уштурбон,
Гирифт шир аз уштурбон,
Додаш шири фаровон,
Баланд шуд қомати таллон.
Ба чул рафт пеши гусфандбон,
Додаш шири фаровон,
Аз қуввати худаш гашт кард ба чулҳо.
Шири рубаҳ хурондаш, даванд шуд дар майдон.
Шири заргуш хурондаш, аз дур мекард гумон.
Япоғу той шуд, тои калон,
Саворӣ кардаш дар айлоқи калон...
[Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 54].

Гуругли продолжал пасти свою кобылицу,
И принесла ему кобылица жеребенка.
Он отнял его от кобылицы,
Побираясь, вымаливал материнское молоко.
Поил его материнским молоком, и обрел жеребенок человеческий разум.
Отправился Гуругли в безводную степь к погонщикам верблюдов,
Достал у них верблюжье молоко,
Поил жеребенка в изобилии [и этим] молоком,
И стал тот высоким конем.
Отправился он в безводную степь к чабанам,
Поил жеребенка в изобилии [овечьим] молоком,
Набрал жеребенок сил, чтобы бродить по безводной степи.
Поил его лисьим молоком, и стал он скакать по полям и долам,
Поил его заячьим молоком, и стал он чуять издалека.
Стал жеребенок жеребцом, большим жеребцом.
Начал объезжать его Гуругли на большом горном пастбище.
[Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 364–365].

Хотя некоторые варианты таджикского цикла «Гуругли» длиннее, чем вариант Курбана Джалиля, и сюжет в них разработан несколько более обстоятельно и детально, отдельные главы цикла, как правило, являются короткими эпическими поэмами, которым недостает «эпической широты» некоторых наиболее продолжительных узбекских *дастанов*. Сюжеты таджикских поэм о Гуругли сходны с узбекскими главами цикла, в особенности в отношении важной роли, которую в сказаниях играют приемный сын Гуругли Аваз и его сын Нурали[32]. Различия между сюжетами таджикских и узбекских версий тем не менее существуют как в деталях, так и в отношении действующих лиц. Среди последних фигура Саки встречается исключительно в таджикских *дастанах*. Этот герой вводится в последних строках главы (краткое содержание которой я привел выше) как певец, слагающий песни о подвигах Гуругли и его джигитов:

Номи Соқӣ шуд бобо, тамбур додаш аз тилло,
Хониш мекард аз дуньё,
Баён мекард аз қаҳрамониё.
[Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 57].

И стали они Саки называть дедушкой, дали ему золотой тамбур,
И стал он распевать о том, что делается на белом свете,
И рассказывать о богатырских подвигах.
[Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 368].

В этом качестве Саки еще много раз появляется в различных *дастанах*, наподобие деда Коркута в «Книге моего деда Коркута».

Подведем итоги: эпический цикл «Кёроглы», наиболее вероятно, зародился в Азербайджане в конце XVI столетия, откуда он распространился на север, восток и запад. Кунош, издатель первых турецких сборников, отмечает, что рассказы о Кёроглу пришли в Турцию из Азербайджана, и добавляет, что основа этих популярных изданий, в виде которых сказания циркулируют среди народа, лежит в устной традиции:

> Даже современные сборники были записаны людьми азербайджанского происхождения. Показателем этого является язык популярных изданий, который сохранил множество характерных особенностей азербайджанского языка. Нет никакого сомнения в том, что эти сборники уходят корнями в народное творчество. Различные песни из сказания исполняются отдельно, и я слышал и записал такие турецкие песни в разных частях страны, где эти сборники неизвестны.
>
> (Радлов 1899: IX–X).

Из Северного Азербайджана цикл сказаний распространился на другие народы Закавказья, в том числе некоторые нетюркские народы, например грузин, курдов и армян, а от них далее, к крымским татарам, тобольским татарам и караимам[33]. В южноазербайджанской версии, переведенной Ходзко, Кёроглу — туркмен, что указывает на возможное туркменское влияние на данную версию. Как бы там ни было, туркменская версия цикла, вне всяких сомнений, играет центральную роль в преображении сказания и его распространении на восток. Мотив рождения героя в могиле отличает все восточные версии, даже те из них, которые содержат и мотив слепого отца. От туркмен цикл перешел к другим народам разнообразными путями. Было замечено, что версия цикла «Кёроглы», распространенная среди туркмен Ставрополья, сходна с казахской. Некоторые ставропольские туркмены в XVII в. бежали в Манкыставский район провинции Мангышлак (восточное побережье Каспийского моря). Именно от них эпический цикл был усвоен казахскими певцами[34].

С другой стороны, туркмены оказали влияние на каракалпаков и хорезмских узбеков, в тесном соседстве с которыми они живут в Хорезмском оазисе. Узбекские *бахшы* познакомились с репертуаром туркменских певцов и в других районах Узбекистана. Ислам-шаир, например, усвоил *дастан* «Хирмон-Дали» (из цикла «Горогли») от туркменского певца в Бухарском районе[35]. От узбеков сказания перекочевали к уйгурам, а также к бухарским арабам и таджикам.

В процессе распространения эпический цикл изменялся не только в отношении концепции героя, который из разбойника и менестреля преобразился в среднеазиатского падишаха, но также и в отношении размера поэм и их эпического размаха. Цикл пополнился сказаниями не только о приемных сыновьях Кёроглы, но и его внуках, а в узбекской версии и правнуке — Джахангире, сыне Нурали[36].

Разумеется, распространение эпического цикла происходило не прямым путем. Например, на каракалпакскую традицию оказали влияние не только туркменские, но и узбекские *дастаны*. В случае с узбекской и таджикской традициями можно разглядеть их взаимное влияние друг на друга: узбекская традиция, несомненно, повлияла на таджикскую, но верно также и обратное — таджикские *дастаны* оказали влияние на версии цикла узбеков-лакайцев, живущих в Южном Таджикистане[37].

Каждая этническая и лингвистическая группа усвоила эпический цикл и сделала его неотъемлемой частью своей устной традиции. В некоторых преобладает форма сказания в прозе, перемежающейся

стихотворными фрагментами, в других эпосы являются стихотворными в чистом виде или представляют собой прозаметрические *дастаны*. Это свидетельствует о популярности сказаний, которые смогли преодолеть языковые барьеры даже в таком многоязычном регионе, как Кавказ, где тесно соседствуют разнообразные культуры. Этому процессу способствовало всеобщее двуязычие, как, например, в Южном Узбеки-стане и Южном Таджикистане.

«Алпамыш»: вариация и хронология

Распространение эпического цикла «Кёроглы» среди народов, говорящих на тюркских и иных языках, служит хорошим примером того, как не только народные сказки, но и эпос преодолевает языковые границы в обстановке языкового и культурного взаимодействия. Другие тюркские эпические сказания не столь широко известны. Эпос об Алпамыше встречается почти исключительно в тюркоязычном мире, вне его варианты этого эпоса были записаны лишь от таджиков и, в виде народной сказки, от среднеазиатских арабов[38]. Что касается сказания об Алпамыше, наибольший интерес представляет его распространенность не столько в плане географии, сколько хронологически. Разнообразные варианты и версии, которые передавались из поколения в поколение и были записаны от различных певцов, значительно отличаются друг от друга исторической глубиной. Мы наблюдаем здесь положение дел, знакомое нам из средневековой литературы, где, например, сохранились различные версии легенды о Нибелунгах, не только сочиненные в разное время, но и представляющие различные стадии в развитии этой легенды:

> ...богатые традиции, дошедшие до нас как на древнеисландском, так и средне-верхнегерманском языках, и запутанные взаимоотношения между ними, внушающие соблазнительную надежду установить некий первоначальный прототип легенды, сделали проблему Нибелунгов североевропейским эквивалентом «Гомеровского вопроса» и вовлекли филологов в чрезвычайно сложные и подробные дебаты.
>
> [Andersson 1980: 15].

Выше мы говорили только о варианте сказания об Алпамыше, записанном от узбекского *бахшы* Фазыла Юлдаш-оглы (см. гл. 6, с. 152 и сл.). Но «Алпомиш» Фазыла — это всего лишь один из многих узбекских вариантов эпоса. Тора Мирзаев подробно изучил и сравнил эти варианты; в своей работе он перечисляет 28 *бахшы*, от которых был записан *дастан*[39]. Хотя между этими вариантами существуют

значительные различия, в отношении построения сюжета, последовательности мотивов, а также стиля и художественных приемов они так сходны между собой, что никаких сомнений в их происхождении из общего источника не возникает. Будет полезно объединить все узбекские *дастаны* «Алпомиш» в один класс и обозначить его как «узбекскую версию» эпоса об Алпамыше.

Подобным же образом каракалпакские варианты эпоса могут быть классифицированы как «каракалпакская версия», а казахские как «казахская версия». Термин «версия» обозначает здесь группу вариантов одного и того же эпоса, объединенных одним языком и рядом особенностей — стилистических, музыкальных и др., — свойственных соответствующей традиции[40]. Некоторые варианты внутри определенной «языковой версии» связаны между собой более тесно, чем другие; это объясняется различными причинами, например, общением между певцами, взаимоотношениями учителя и ученика, влиянием письменных источников или просто капризами эпической традиции (исчезновением некоторых звеньев передачи эпоса от одного певца к другому, неполными записями и т.п.). Точно так же, как издатель какого-нибудь классического и средневекового текста, дошедшего до наших дней в различных рукописях, пытается разобраться в рукописной традиции путем классификации текстов и построения их родословной, специалисты в области устного эпоса будут сравнивать различные записи эпоса для того, чтобы оценить видоизменения, происходящие в эпосе в процессе его устной передачи. Подобно филологу-классику и медиевисту, фольклорист может попытаться расположить эти данные в виде некоторого подобия генеалогического древа, хотя устная форма передачи текста не позволяет прийти к выводам, так же строго обоснованным, как в текстовой критике литературы, передаваемой исключительно письменным путем[41].

В своем подробном исследовании сказания об Алпамыше В.М. Жирмунский показал, что сопоставление и классификация разнообразных вариантов сказания помогают понять пути его распространения во времени и пространстве. При ближайшем рассмотрении узбекские, каракалпакские и казахские версии согласуются между собой настолько явно, что их можно объединить в группу более высокого уровня, названную Жирмунским «Кунгратской версией»[42]. При сравнении с другими версиями и вариантами сказания об Алпамыше «Кунгратская версия» отличается тем, что помещает действие сказания в обстановку тюркского кочевья, а именно в племя кунграт, которое, согласно различным текстам, обитало в земле Жидели Байсын и

вело войну с калмыками. Вариант Фазыла начинается следующими словами:

Бурунги ўтган замонда, ўн олти уруғ Кўнғирот элида Добонбий деган ўтди.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 67].

В давно минувшие времена в шестнадцатиколенном племени Кунграт жил [бий] Дабанбий.
[Мирзаев, Абдурахимов 1999: 425].

В варианте узбекского певца Берди-бахшы Дабанбий разделяет государство между двумя сыновьями и отдает Байсын Байсари, а Кунграт — Байбори[43]. Подобным же образом начинается казахский вариант, записанный от Абдраима Байтурсынова:

Бұрынғы өткен заманда,
Дін мұсылман аманда,
Жиделі Байсын жерінде
Қоңырат деген елінде,
Байбөрі деген болыпты.
[Ауэзов, Смирнова 1961: 106].

В давно прошедшие времена,
Когда здравствовали мусульмане,
В земле Жидели Байсын,
В роде Кунграт
Жил [бай], Байбори его звали.
[Ауэзов, Смирнова 1961: 313].

Та же обстановка описывается и в каракалпакской версии; первые строки варианта, записанного от Нияза-улы Огиз-жырау, гласят:

Эртедеги әййем заманда,
Ол заманның қәдиминде,
Жийдели Байсын халқында,
Қоңырат деген эл эди,
Урыўу эди ырғақлы.
[Байниязов, Айымбетов 1981: 9].

В давно прошедшие времена,
В давно минувшие времена,
В земле Жидели Байсын
Был народ по имени Кунграт,
Был род по имени Ыргаклы.

Как видно из приведенных примеров, среди певцов нет единого мнения относительно точного географического местоположения и ро-

довой принадлежности Алпамыша и его предков. Кунграт составлял вместе с другими племенами, такими как кипчак и найман, часть Золотой Орды (XIII в.). Полагают, что, как и другие названия тюркских племен, «кунграт» происходит из монгольского языка[44]. Как тюркское племенное объединение, кунграт позже влился в состав узбекского, каракалпакского и казахского народов; казахский кунграт представлен как часть Средней Орды; каракалпакский — образует одну из двух племенных групп (*арыс*) каракалпаков, которая в прошлом населяла преимущественно южное побережье Аральского моря и западный берег Амударьи. Ыргаклы, упомянутый в каракалпакской версии «Алпамыша», был родом, принадлежавшим к жавынгыру, одной из двух ветвей кунграта[45].

Среди узбеков бóльшая часть кунграта, согласно переписи 1924 г., проживала в долине Байсундарьи в Южном Узбекистане (Сурхандарьинская область)[46]. Не та ли это местность, которая в эпосе называется Байсын или Жидели Байсын, «Байсын, где в изобилии растут деревья *жийде* (дикие маслины, *elaeagnus angustifolia*)»? В то время как некоторые тюркологи отвечают на этот вопрос утвердительно, другие предполагают, что географическое название «Жидели Байсын» первоначально обозначало местность к югу от Аральского моря[47].

Согласно Жирмунскому, эпос об Алпамыше в том виде, в котором он известен среди узбеков, казахов и каракалпаков, зародился в узбекском племени кунгират. Во времена хана Мухаммада Шайбани (начало XVI столетия) это племя, согласно историческим источникам, еще не переместилось в долину Байсындарьи, но занимало территории поблизости от Термеза (на границе с современным Афганистаном). Это означает, что «Кунгратская версия» эпоса, по всей вероятности, возникла после того, как кунграты переместились к северу в землю Байсын (Байсун), т.е. не ранее XVI в.[48]. Х. Зарифов, который поддерживает идею о происхождении эпоса из Кунгирата, располагает Байсын на берегах Аральского моря[49]. В пользу гипотезы Зарифова говорит тот факт, что группы узбекского кунгирата до сих пор встречаются в Хорезме и что могила Барчын находится на берегу Сырдарьи, в нижнем ее течении[50].

Абу-л-Гази в своей книге «Родословная туркмен» (XVII в.) упоминает, что многие годы огузами правили семь дев, одна из которых звалась Барчын-Салор. Она была дочерью Кармыш-бая и вышла замуж за Мамыш-бека. «Могила ее находится на берегу реки Сыр и пользуется известностью в народе»[51]. Не вызывает сомнений, что Барчын-Салор — это и есть Барчын, а Мамыш-бек — Алп-Мамыш («герой

Мамыш») или, в результате ассимиляции начальной /м/ в имени Мамыш, — Алп-памыш ≈ Алп-амыш; герой алтайской версии до сих пор носит имя «Алып-Манаш» с начальной /м/. Зарифов полагает, что «Кунгратская версия» родилась именно на берегах Сырдарьи до монгольского вторжения в Дешт-и Кыпчак, к югу от Аральского моря, т.е. до 1200 г.

Без тщательного исторического исследования любая попытка датировки происхождения этой версии имеет чрезвычайно шаткое основание. Однако исторические исследования встречают на своем пути серьезные препятствия. В наших знаниях истории среднеазиатских тюрков все еще много пробелов, иногда они являются следствием отсутствия исторических источников, в других случаях имеющиеся источники неполны или двусмысленны. Иногда же в различных исторических документах названия племен перепутаны настолько, что их трудно сопоставить друг с другом.

Несмотря на то что во многих героических эпосах можно проследить определенную историчность героев и места действия, связь между историческими фактами и их отражением в литературе зачастую довольно призрачна. Представляется бесспорным, что, например, набег на франков короля Хюгелака и его последующая смерть, упомянутые в древнеанглийском «Беовульфе», соотносятся с событием, произошедшим около 521 г., которое независимо отражено во франкских историографических документах. Но тот факт, что смерть Хюгелака можно датировать VI в., не доказывает, что некий Беовульф, в эпосе племянник короля, глава клана и в конечном счете преемник Хюгелака на троне, действительно существовал в VI в. или что эпос «Беовульф» был создан в VI в. Насколько можно судить, Беовульф — фигура исключительно легендарная, а сам древнеанглийский эпос, в том виде, в каком он дошел до нас, не мог быть создан ранее чем в VIII столетии, а возможно даже в X в.

Не исключено, что нам не удастся достичь согласия и ясности в отношении датировки «Кунгратской версии», тем не менее невозможно отрицать, что сюжет сказания об Алпамыше был уже известен тюркским народам Средней Азии до того, как огузы переместились из Дешт-и Кыпчак в Иран и, в конце концов, в Анатолию. Иначе необычайное сходство сюжетов «Песни о Бамсы-Бейреке» из «Книги моего деда Коркута» и среднеазиатских версий «Алпамыша» можно было бы объяснить лишь прямым заимствованием сюжета из средневековой Анатолии в Среднюю Азию, что не представляется правдоподобным. Соответствия между «Кунгратской» и «Огузской» версиями действительно бросаются в глаза, так что почти не остается сомнений в том, что в них представлено развитие одного и того же сюжета[52].

В племени огузов, у Бай-Бура-бека и Бай-Биджан-бека не было детей, но наконец Бог услышал их молитвы и послал Бай-Бура-беку сына, а Бай-Биджан-беку — дочь. Дети обещаны друг другу с колыбели. Купцов посылают за подарками для Бейрека, сына Бай Бюре. Когда шестнадцать лет спустя они возвращаются и везут с собой рожденного морем серого жеребенка (*deŋiz quluny boz ajgyr*), могучий лук с белым грифом (*aγ tozlu qaty jaj*) и шестигранную булаву (*alty perlü gürz*), на их лагерь совершается набег. Бейрек приходит к ним на помощь, не раскрывая своего имени. Когда купцы прибывают к палатке его отца Бай Бюре, они видят там своего спасителя и воздают ему хвалу. Таким образом, первый подвиг Бейрека становится известен. После победы над врагом юноша по огузскому обычаю получает имя. Деде Коркут торжественно нарекает его Бамсы-Бейреком на сером жеребце (*boz ajγyrlu Bamsy Bejrek*).

Бамсы-Бейрек впервые встречает свою нареченную Бану-Чечек во время поездки на охоту. Герой случайно набредает на ее палатку, не зная, кто в ней живет, и девушка вызывает его на состязание, состоящее из трех испытаний: стрельбы из лука, скачек и борьбы. Бейрек побеждает в состязании, но он покорен ловкостью и силой Бану-Чечек. Прежде чем он может жениться на Бану-Чечек, ему нужно удовлетворить требования ее брата Дели Карчара. Брат Чечек требует от Деде Коркута, который послан к нему в качестве свата, тысячу верблюдов, жеребцов и баранов, никогда не видевших самок, тысячу собак без хвостов и ушей и тысячу огромных блох. Деде Коркуту удается раздобыть требуемых животных, но ему приходится прибегнуть к обману, когда дело доходит до блох. Он запирает Дели Карчара в овчарне, кишащей блохами, где на того набрасывается даже больше насекомых, чем он требовал в качестве выкупа за сестру. Идут приготовления к свадебному пиру, но во время свадьбы на Бамсы-Бейрека нападают неверные — король Байбурта тоже хочет жениться на Бану-Чечек — и уводят его и тридцать девять его джигитов в плен.

Шестнадцать лет спустя огузы все еще ничего не знают о судьбе Бейрека. Яртачук, которому Бейрек однажды подарил рубашку, берет ее, пачкает кровью, объявляет Бейрека мертвым и заявляет свои права на руку Бану-Чечек. Когда он уже собирается жениться на Бану-Чечек, тот узнает о том, что произошло от купцов, которые отправились на его поиски и наконец нашли его. В Бейрека влюблена дочь короля Байбурта, она и освобождает пленника. Бейрек спускается с крепостной стены по веревке, находит своего коня и скачет домой. В дороге он обменивается одеждой с *озаном* (певцом). По дороге на свадебный пир он встречает преданных ему пастухов, самую младшую из сестер и еще одну свою сестру, все они оплакивают брата и господина. На пиру ему дают его лук, чтобы он показал свое искусство. Бейрек стреляет в мишень — обручальное кольцо жениха — и разбивает его на мелкие осколки. Затем он обращается с песней к Баюндур-хану и дамам его двора, обменивается песней с Бану-Чечек и, наконец, его узнают все присутствующие. Окончательным доказательст-

вом того, кто он такой, служит чудо. Бейрек смазывает своей кровью глаза своего слепого отца, и тот чудесным образом прозревает. История заканчивается освобождением товарищей Бейрека и разрушением Байбурта. Бейрек отдает своих семерых сестер в жены своим джигитам, а дочь короля Байбурта становится его второй женой.

Нет необходимости перечислять все моменты повествования, которые совпадают в сказании из «Книги моего деда Коркута» и эпосе об Алпамыше, представленном, например, вариантом Фазыла, краткое содержание которого я привел в главе 6. Имена героя и его отца также совпадают: Бай-Бура, несомненно, соответствует имени Бай Бори, а в имени «Бамсы» легко узнается форма имени «Бамыш» или «Мамыш», которое, по свидетельству Абу-л-Гази, может быть принято за основу имени «Алп-амыш»[53].

Единственное очевидное различие между «Огузской» и «Кунгратской» версиями заключается в историческом фоне сказания: вместо Кунграта действие разворачивается среди огузов; неверного (буддиста-ламаиста) хана калмыков заменил неверный (христианин) король Байбурта. Как христиане, так и калмыки являются позднейшей адаптацией — соответственно огузов и узбеков, казахов и каракалпаков — сюжета сказания к реалиям окружающего их мира: очевидно, что ни те ни другие не могли фигурировать в качестве антагониста в исходной версии сказания, из которой в конечном счете развились национальные версии.

Сказание (какова бы ни была форма изложения) не могло возникнуть позже XI столетия, времени, когда племена огузов начали переселяться к западу от низовий Сырдарьи[54]. Затем действие эпоса, так же как и сюжеты других сказаний из «Книги моего деда Коркута», было перенесено в обстановку средневековой Анатолии. Сказание о Бамсы-Бейреке продолжает жить в турецком фольклоре в виде *хикайе* о Бей Бойреке (Bey Böyrek), что свидетельствует о живучести истории об Алпамыше не только в Средней Азии, но и в Турции[55].

Хотя объем этой книги не позволяет дать развернутые примеры разнообразных версий и вариантов сказания об Алпамыше, я приведу здесь два примера того, что В.М. Жирмунский обозначил термином «Кипчакская версия», для того чтобы продемонстрировать как сходство, так и различия этих версий.

Перескажу содержание одного из башкирских вариантов истории об Алпамыше, который был записан в 1968 г. от 76-летней башкирки Оммёхаят Колдавлатовой. Этот вариант сравнительно невелик по объему: он составляет 15 страниц рукописного текста (11 страниц печат-

ного). Это прозаметрический текст, включающий 134 стихотворные строки[56]. Всего башкирских вариантов было записано более двадцати; все они представляют собой довольно короткие сказания, в некоторых стихи также чередуются с прозой[57]. Это не означает, что у башкир нет длинных эпических поэм; наиболее известный башкирский эпос «Урал-батыр» включает более 4 тыс. стихов[58].

Приведу вариант Колдавлатовой вкратце в пересказе:

Айляр и Аккубяк, два хана, правители соседствующих государств, бездетны. Но затем жена Аккубяка дарит ему сына. В это же время у жены Айляра рождается дочь, которой дают имя Барсынхылу.[59] Сын Аккубяка растет с такой невиданной быстротой, что ханский прорицатель (*хинси*) нарекает его «Алпамыша», так как ему явно суждено стать *алыпом* (героем). Жена Аккубяка рожает еще и дочь, которой дают имя Карлугас; вскоре после этого Аккубяк умирает.

По мере того как Алпамыша и Барсынхылу подрастают, в обоих проявляется богатырская сила, и Барсынхылу объявляет, что она выйдет замуж только за того, кто сможет победить ее в борьбе. Алпамыша ловит одного из коней, табун которых ревниво охраняет Колтаба, и на этом коне, по кличке Колъерян, отправляется к Барсынхылу. Алпамыша одерживает над ней верх в борьбе и живет с ней в палатке до тех пор, пока она не зачала. Тогда молодые люди женятся и отправляются на родину Алпамыши.

Будяр-хан, который ранее сватался к Барсынхылу, но был отвергнут, вторгается в страну Алпамыши. Он терпит поражение, но Алпамыша засыпает на шесть дней и шесть ночей богатырским сном, во время которого Будяр-хану удается захватить героя в плен и бросить его в подземную тюрьму. Однажды Алпамыша послал жене письмо с диким гусем. Его сын Айдар стреляет в гуся, и письмо попадает в руки Колтабы, надсмотрщика над табунами. В отсутствие господина Колтабы сделал Карлугас своей рабыней и стал заглядываться на Барсынхылу. Однако жена Алпамыши поставила условие, что тот, кто хочет жениться на ней, должен управиться с луком Алпамыши: натянуть тетиву и суметь пустить из него стрелу сквозь кольцо. Но пока никто не смог совершить это.

В темнице Алпамыша мастерит *курай*.[60] Его игра на флейте привлекает трех дочерей Будяр-хана. Самая младшая из них приказывает сделать к его темнице подкоп, через который она снабжает героя пищей. Она приносит Алпамыше его меч и наконец приводит и его коня. К хвосту животного привязана веревка, по ней Алпамыша выбирается из подземелья.

По дороге домой герой наказывает двух неверных пастухов и обменивается одеждой со своим сыном. Он приходит туда, где Колтаба торжественно восседает на его троне, берет свой лук, натягивает тетиву, пускает стрелу сквозь кольцо и второй стрелой убивает убегающего самозванца. Затем герой воссоединяется с женой и всей семьей и празднует свое возвращение, устроив великолепный пир.

И вновь бросается в глаза поразительное сходство этого сказания с сюжетом узбекского варианта, рассмотренного нами в шестой главе. Повествование очевидным образом разделяется на две части, и сюжет каждой из них отличает та же последовательность мотивов. Особенно следует отметить, что фигура Колтабы соединяет в себе образы надсмотрщика над табунами Култая и самозванца Ултантаза из узбекской версии. Принимая во внимание попытку Култая помешать герою выбрать себе коня, штрих, который совершенно не вяжется с образом Култая, можно сделать вывод, что исходно Култай был отрицательным персонажем[61]. В этом варианте, как и в «Кунгратской версии», присутствует фигура узурпатора, в то время как в «Песни о Бамсы-Бейреке» вместо этого фигурирует мотив одежды, испачканной кровью предателем, чтобы симулировать смерть героя (см. также алтайскую версию).

С другой стороны, в «Огузской» и «Кипчакской» версиях отсутствует фигура кровного брата героя, хотя встречаются вполне сравнимые персонажи: хорошие друзья появляются в татарской народной сказке, а преданный шурин — в алтайской версии. Фигура Караджана могла быть введена в «Кунгратскую версию» позже в соответствии с условностями героического эпоса «центральных» тюркских традиций. Как я уже указывал ранее, герои, подобные Караджану, принадлежат к традиционному набору образов героического эпоса и наилучшим образом они могут быть поняты в сравнении со сходными персонажами, такими как Алмамбет в «Манасе» (см. с. 153 и сл.). В отличие от «Огузской» и «Кунгратской» версий, в башкирской версии историческая обстановка сказания никак не обозначена. Хотя некоторые названия в сказании можно сопоставить с названиями реально существовавших башкирских племен, действие в основном происходит во вневременном сказочном мире[62]. Татарская народная сказка об Алпамше значительно короче башкирской версии, но они очевидно связаны друг с другом. Вкратце ее сюжет сводится к следующему[63]:

> Алпамша — пастух. Однажды он находит дикого гусенка, который остался без родителей. Алпамша заботится о птице, пока гусь не вырастает и не улетает. Один старик рассказывает Алпамше, что прекрасная Сандугач выйдет замуж за того, кто сумеет отнести три каменных жернова на вершину холма и положить их к ногам падишаха. Алпамшу убеждают принять участие в состязании. Он оказывается единственным, кто сумел выполнить задание, и он завоевывает Сандугач.
>
> Падишах Кылтап тоже сватается к Сандугач и угрожает взять ее силой. Для того чтобы отразить это нападение, Алпамша и Сандугач выбирают

себе коней и отправляются в поход во главе войска. Когда они достигают границ владений Кылтапа, Алпамша едет дальше один, чтобы украсть Акбузата (белого с серым коня Кылтапа) и тем самым одержать победу над врагом. Алпамша находит Кылтапа, когда тот спит, и шепчет ему на ухо:

Кылтап агай,
Кылтап агай,
Акбүз атың бирсәң, агай,
Сандукачың үзеңә булсын.
[Гатина, Ярми 1977: 269].

О царь Кылтап,
Скажи, где волшебный Акбузат!
Отдай мне коня —
И красавица Сандугач
Будет твоя!
[Ярмухаметов 1957: 223].

Во сне Кылтап выдает секрет, как найти коня. Алпамша ловит Акбуза и вместе с Сандугач ждет нападения Кылтапа. Ожидание утомляет его, он ложится и засыпает богатырским сном. Тем временем войско Кылтапа атакует, но терпит поражение от Сандугач, которая надела доспехи и сама села на Акбуза. Кылтап возвращается со всем своим войском, побеждает сторонников Алпамша, они бегут вместе с Сандугач, а Кылтап захватывает в плен Алпамша, который все еще спит в своей палатке, Акбуз тоже достается победителям, а Алпамшу бросают в темницу. Кылтап вновь просит руки Сандугач, но ее отец отказывает ему.

Через двадцать четыре дня Алпамша просыпается и видит, что он в тюрьме. Когда он видит стаю диких гусей, пролетающих мимо, он обращается к ним:

Кыйгак казлар,
Кыйгак казлар,
Бармыйсызмы
Безнең якка?
Әгәр барсаң безнең якка,
Хат язаем канатыңа.
[Гатина, Ярми 1977: 269].

Вы, гуси, издающие пронзительные крики,
Вы, гуси, издающие пронзительные крики,
Не подлетите ли вы ко мне?
Если бы вы ко мне подлетели,
Я написал бы письмо на вашем крыле.

Среди гусей находится тот гусь-приемыш, которого вырастил Алпамша, он относит весточку Сандугач. Сандугач посылает за одним из друзей

Алпамши, который когда-то получил от ее мужа сто рублей, но он отказывается помочь Алпамше. Тогда она призывает другого друга, которому Алпамша когда-то дал шило, чтобы тот мог делать лапти, и этот друг соглашается доставить пленному герою пищу. Когда Алпамша слышит шаги, приближающиеся к его темнице, он взывает к пришедшему:

Дөп иткән,
Дөп-дөп иткән
Аю микән, бүре микән?
Әллә минем
Йөз сум биргән
Дустым микән,
Дустым микән?
[Гатина, Ярми 1977: 271].

Медведь ли это, волк ли это
Подходит, тяжело ступая,
Тук-тук?
Или это
Мой друг,
Которому я дал сто рублей,
Мой ли это друг?

Но Алпамша не получает ответа на свой вопрос и спрашивает опять:

Дөп иткән,
Дөп-дөп иткән
Аю микән, бүре микән?
Әллә минем
Шөшле биргән
Дустым микән,
Дустым микән?
[Гатина, Ярми 1977: 2719].

Медведь ли это, волк ли это
Подходит, тяжело ступая,
Тук-тук?
Или это
Мой друг,
Которому я дал шило,
Мой ли это друг?

На этот раз его друг откликается и передает Алпамше пищу, которую ему прислала Сандугач. Когда друг собирается уходить, Алпамша просит его передать Сандугач, чтобы она ждала его пять лет, прежде чем снова выйдет замуж.

Однажды Кылтап посылает дочь и жену к подземелью Алпамши и приказывает им вылить на героя яд. Когда они приближаются к темнице, они слышат, как пленник играет на скрипке и поет:

Алдан килә,
Алдан килә,
Алдагысы көлә килә,
Арттагысы җырлый килә;
Бу нинди гаҗәп
Эшләр бу,
Бу нинди гаҗәп
Эшләр бу?
[Гатина, Ярми 1977: 272].

Кто идет впереди,
Кто идет впереди,
Кто идет впереди, смеётся,
Кто идет позади, плачет;
Какие странные
Дела эти,
Какие странные
Дела эти?

Дочь Кылтапа выливает яд в канаву, а не в темницу Алпамше, женщины возвращаются назад во дворец и уверяют падишаха, что узник отравлен. Девушке становится жаль пленника, и она тайком приносит ему волшебный меч, который хранится в сундуке ее отца. С помощью этого меча Алпамше удается освободиться из темницы, он находит коня Акбуза и скачет к Сандугач.

Когда он прибывает в родной город, он переодевается бедняком и поселяется у одной старой женщины. Ему рассказывают, что Сандугач должна на следующий день выйти замуж. Алпамша появляется на свадебном пиру, где сестра Сандугач узнает его, несмотря на нищенские лохмотья. Для того чтобы убедиться в том, что это действительно он, Сандугач берет хлеб, предназначенный для нищих, и бросает его так, что он катится по земле к ногам Алпамши. Когда тот нагибается, чтобы поднять хлеб, сестра Сандугач сбрасывает капюшон с его головы. Сандугач видит родимое пятно на голове и тоже узнает его. Когда его усаживают на почетное место, падишах требует, чтобы он доказал, что он именно тот, за кого себя выдает. Алпамша свистом подзывает к себе Акбузата, торжественно гарцует на нем, поднимает свое кремневое ружье (которое тридцать или сорок человек не могли оторвать от земли) и стреляет из него, в то время как восторженная толпа кричит «ура!». Новый жених в ужасе бежит, и Алпамша счастливо воссоединяется со своей женой.

В таком виде история, очевидно, является сказкой. Ее можно сопоставить с другими татарскими народными сказками, состоящими из ряда сходных мотивов. Однако форма изложения сказания не должна вводить нас в заблуждение относительно его происхождения. Помимо имени героя и общего хода событий целый ряд отличительных особенностей сказки обнаруживают ее тесную связь с эпосом «Алпамыш».

Много внимания уделяется двум сценам, в которых Алпамша и Сандугач сначала выбирают себе коней, а затем Алпамша похищает Акбуза. Здесь знакомый нам мотив героя, выбирающего себе коня, несмотря на противодействие табунщика, разделен на два элемента, первый из них (выбор коня дома) остается неразвитым, а второй (Акбузат как конь врага) — детально разработан. Колтаба, табунщик и впоследствии угнетатель, и Будяр-хан, претендент на руку Барсынхылу, из башкирской версии слились в образе Кылтапа, чье имя, несомненно, является вариантом имени Колтаба. Нам представляется несколько непоследовательным, что он (Кылтап) больше не появляется в эпосе в роли жениха Сандугач, когда Алпамша возвращается, вместо Кылтапа в повествование вводится фигура какого-то неизвестного «нового» жениха.

Другие мотивы, например кремневое ружье (*мылтык*; в других вариантах — лук), в контексте данной сказки являются избыточными, поскольку Алпамша опознается по родимому пятну; мотив, несомненно, был включен в сюжет сказки по той причине, что он является частью традиционной истории.

Дополнительным указанием на тесную связь сказки и эпоса являются стихотворные фрагменты, вплетенные в сказочное повествование. На первый взгляд эти стихи ничем не отличаются от тех, что обычно встречаются в сказках; когда Алпамша слышит, как люди приближаются к его темнице, он обращается к ним со стихами, которые напоминают один из стихотворных фрагментов в сказке «Джек и волшебные бобы»: его произносит великан, когда чувствует человеческий запах.

В башкирском варианте истории об Алпамыше, который отличают более длительные стихотворные отрывки и связь которого с эпической поэзией более очевидна, мы обнаруживаем сходные стихи. Например, когда Алпамыша обращается к диким гусям:

Ҡырасай ҡаҙым, ҡырасай ҡаҙым,
Килсе, ҡаҙым, килсе, ҡаҙым,
Ҡанатыңа хат яҙайым,

Тыуған илгә, кәләшемә
Китһәңсе алып, китһәңсе алып.
[Сагитов, Харисов 1973: 32].

Дикий гусь мой, дикий гусь мой,
Приди ко мне, приди, гусь мой,
Письмо напишу на крыле твоем,
Унеси ты его жене моей
В край родной мой, родимый дом!
[Сагитов, Зарипов, Сулейманов 1987: 234].

Когда Алпамыша в башкирском сказании пытается получить от Колтобы коня Колъеряна, сторож отказывается от всех даров, которые герой обещает ему взамен, и в конце концов Алпамыша предлагает ему свою сестру Карлугач. Эти стихи чрезвычайно сходны с теми, что Алпамша из татарской сказки шепчет на ухо спящему падишаху Кылтапу. Сравните:

Ҡолтаба ағай, Ҡолтаба ағай,
Ҡолйерәнде бирсе, ағай, бирсе, ағай‘
Мине тапҡан ҡарт әсәмде,
Ҡарындашым Ҡарлуғасты
Һиңә фиҙа ҡылам, ағай, ҡылам, ағай! — ти.
[Сагитов, Харисов 1973: 30].

Колтоба-агай, Колтоба-агай,
Коня Колъеряна дай мне, агай,
Родившая меня старая мать,
Сестра Карлугас, что брату под стать,
Пусть будет тебе, Колтоба-агай!
[Сагитов, Зарипов, Сулейманов 1987: 231].

В башкирском варианте эти строки поются в манере, типичной для исполнителей башкирской эпической поэзии[64].

В.М. Жирмунский объединяет башкирские и татарские варианты в «Кипчакскую версию» сказания об Алпамыше. Татарский и башкирский языки восходят, как и казахский и каракалпакский, к языку кипчаков, кочевавших в степях между Каспийским и Аральским морями начиная с XI в. Прибегая к термину «Кипчакская версия», Жирмунский пишет, что, с его точки зрения, татарские и башкирские варианты происходят из того же источника, что и каракалпакская и казахская версии (а также и кипчакско-узбекская), восходящего к их совместному пребыванию в кипчакском племенном союзе, т.е. времени задолго до возникновения «Кунгратской версии».

Другие исследователи предполагают, что «Кипчакская версия» сформировалась в более поздний период под влиянием среднеазиатского эпоса об Алпамыше[65]. Аргументы в пользу «Кипчакской гипотезы» взяты из алтайской версии «Алпамыша»; завершая обзор версий этого эпоса, я обращаюсь к ней.

Несмотря на то что сказание об Алпамыше популярно среди алтайцев, был записан только один вариант этого эпоса. Записан он был в 1939 г. от знаменитого алтайского певца Н.У. Улагашева (1861–1946)[66]. Я привожу здесь краткое содержание этого варианта:

На Алтае живет герой по имени Байбарак. Он женат на прекрасной Эрмен-Чечен (Сладкоречивая Эрмен), от которой у него есть дочь по имени Эрке-Коо (Прекрасная Эрке) и сын по имени Алып-Манаш. Когда Алып-Манаш вырастет, он женится на Кюмюжек-Ару (Чистая Кюмюжек).

Однажды Алып-Манаш читает в Книге пророчеств, что у Ак-каана есть прекрасная дочь по имени Эрке-Каракчи (Остроглазая Эрке). Многие добивались ее руки, но напрасно; вместо жены они находили смерть. Несмотря на уговоры жены, Алып-Манаш отправляется в путь на своем светло-сером коне (*ак-боро*). Он едет свататься к Эрке-Каракчи. После долгого путешествия он подъезжает к реке, через которую ему приходится перебраться на пароме. Старый перевозчик жалеет Алып-Манаша и оплакивает его судьбу. Во время разговора герой дает ему девятигранную медную стрелу как примету жизни: пока стрела не заржавеет, герой еще жив.

Приблизившись к границе владений Ак-каана, конь Алып-Манаша Ак-Боро останавливается и предупреждает героя об опасности. Алып-Манаш не обращает внимания на его слова и бьет коня плетью, после чего конь улетает в облака и превращается в звезду на небе. Алып-Манаш продолжает свой путь, но вскоре устает, чувствует сонливость и ложится отдыхать. Когда испуганные пастухи сообщают Ак-каану об огромном богатыре, спящем на его земле, хан посылает семиглавого великана-людоеда Дельбегена схватить его. Великан приближается к герою верхом на синем буйволе, но, увидев Алып-Манаша, пугается и бежит обратно к хану. Целая армия атакует спящего героя, но оказывается, что он неуязвим. Ак-каан приказывает вырыть яму глубиной в девяносто морских саженей, заковать Алып-Манаша в цепи и бросить туда.

Через девять месяцев Алып-Манаш просыпается и видит, что он в темнице. Однажды ему удается передать послание родителям, сестре и жене, написанное на крыле дикого гуся. Когда его родные получают письмо, они посылают на помощь Алып-Манашу героя Ак-Кёбёна (Белый-Хлопок), которого Алып-Манаш любит как родного брата. Ак-Кёбён везет с собой много провизии для Алып-Манаша, но когда он подъезжает к темнице последнего, то упрекает пленника за то, что тот в своем послании передал привет родителям, сестре и жене, а ему нет. Поэтому он отказывается помочь

герою выбраться из плена, съедает всю провизию сам, таким образом удваивая свою силу, и уезжает, предоставив Алып-Манаша его судьбе. Кроме того, Ак-Кёбён собирает кости людей, убитых Ак-кааном; он собирается предъявить их родителям героя и тем самым доказать, что Алып-Манаш умер, и добиться руки Кюмюжек-Ару. Он рассказывает перевозчику, что Алып-Манаш умер. Однако стрела не покрылась ржавчиной, и перевозчик не верит Ак-Кёбёну.

После того как Ак-Кёбён отказывается спасти Алып-Манаша, конь последнего, Ак-Боро, спускается с небес, чтобы вытянуть его из ямы. Однако его хвост не выдерживает веса героя, и коню приходится искать другое средство спасения своего господина. Во сне Ак-Боро узнает о волшебной пене, которую можно найти только во владениях Кюлербай-каана. Только она одна может дать Алып-Манашу достаточно силы, чтобы порвать оковы. Конь превращается в тонкий волосок и, не замеченный Кюлербай-кааном, его конем, соколами, собаками и слугами, летит к источнику, разлившемуся озером. Там он делает большой глоток золотой пены. Затем он возвращается к хозяину, делится с ним волшебной пеной, которая дает Алып-Манашу силы сбросить с себя кандалы и выбраться из ямы. Герой убивает великана-людоеда, а также Ак-каана и его дочь, виновных в стольких смертях, и отправляется домой.

По пути домой Алып-Манаш превращается в *тастаракая* (плешивого человека), а его конь — в простую, неприметную клячу. Когда они добираются до реки, перевозчик узнает героя: в подтверждение того, что перед ним действительно Алып-Манаш, стрела, оставленная старику богатырем, сияет, как начищенная. Старик счастлив видеть героя целым и невредимым и рассказывает ему о коварных планах Ак-Кобена в отношении его жены. Далее, по пути домой Алып-Манаш встречает Кан-Чуренкея, мужа своей сестры. Тот едет на свадьбу Ак-Кёбёна и Кюмюжек-Ару — предателю удалось обмануть родных Алып-Манаша. Кан-Чуренкей все еще предан Алып-Манашу и неохотно едет на пир. Когда Алып-Манаш подъезжает к свадебной юрте, он видит Ак-Кёбёна, сидящего на почетном месте, и свою жену, серебряные волосы которой расчесывают семеро служанок. Алып-Манаш обменивается с женой лирической песней, в которой пытается выведать, верна ли она ему, и Кюмюжек-Ару поет о своей вечной любви к мужу. Когда он спрашивает ее, что бы она сделала, если бы Алып-Манаш и его конь стояли снаружи, она подбегает к порогу и отвечает:

Ак-боро чакызына келзе,
Алтын түгин сыймаар эдим.
Алып-Манаш јанып келзе,
Алтын эрдин окшоор эдим!
[Суразаков и др. 1959: 67].

Если бы бело-серый конь
Домой прибежал,

Я бы золотую шерсть
Его погладила.
Если бы Алып-Манаш
Домой вернулся,
Я поцеловала бы его
В сладкие губы.
[Коптелов 1961: 66–67].

Услышав эти слова, Ак-Кобен превращается в серого журавля и вылетает из юрты через отверстие для дыма. Алып-Манаш пускает вслед беглецу стрелу из своего железного лука, та сдирает кожу с головы журавля и оставляет на нем отметину. Затем готовится пышный пир, чтобы отпраздновать возвращение героя.

Основа сюжета сказания об Алпамыше легко различима. Начало алтайского варианта отличается от других версий тем, что Алып-Манаш уже женат, перед тем как отправиться на поиски еще одной невесты. Фигура Эрке-Каракчи, которая соответствует Барчин (Барсын-хылыв, Бану-Чечек, Сандугач) в других версиях, представляет здесь тип девы-воитель-ницы, убивающей мужчин, которая должна быть покорена, перед тем как она выйдет замуж. В алтайской версии этот персонаж представлен как однозначно отрицательный, и, следовательно, в конце повествования Эрке-Каракчи суждено погибнуть.

Другие аспекты сказания очень близки версиям, рассмотренным нами ранее: героя захватывают в плен во сне; дикий гусь приносит послание героя к нему домой на своем крыле; предательское поведение друга героя (уже встречавшееся в «Огузской версии»); конь героя, который является его другом и помощником (как в «Кунгратской версии»); испытание верности друзей и жены по возвращении героя и обмен песнями на свадебном пиру (как в «Огузской» и «Кунгратской» версиях).

С другой стороны, многие особенности связывают алтайский *чӧрчӧк* (эпическая поэма) об Алып-Манаше со стилистическими и художественными традициями алтайской эпической поэзии. Мотив героя, читающего о своей судьбе в *судур бичиг*, Книге пророчеств (*судур* из санскр. *сутра* «буддийское сказание»), широко распространен в алтайском эпосе. Сказание отличается также гиперболическим стилем, присущим алтайской (и монгольской) эпической поэзии, например при описаниях гигантских размеров Алып-Манаша, вселяющих ужас в подданных Ак-каана (см. выше, с. 291). И семиглавый Дельбеген принадлежит к стандартному набору персонажей алтайского эпического сказания; своими функциями и внешним видом этот великан-людоед соответствует фигурам ведьм в других эпических традициях (см.

с. 285 и сл.), в частности Сурхаил из узбекской версии сказания об Алпамыше. Различные превращения, обычно указывающие на шаманскую основу эпической традиции, играют в эпосе значительную роль. Менять свой облик может не только конь героя, но и его соперник Кёбён, который пытается бежать, превратившись в журавля. Другие элементы, встречающиеся исключительно в алтайской версии, как, например, фигура перевозчика и мотив приметы жизни, вероятно, привнесены в вариант Улагашева из народных сказок. Однако во всей полноте алтайская версия поразительно сходна с другими версиями сказания об Алпамыше.

В.М. Жирмунский попытался объяснить это сходство историческими фактами. Согласно его гипотезе, сказание об Алпамыше возникло в виде богатырской сказки между VI и VIII вв. (период Второго Тюркского каганта) среди тюркских народов в южных предгорьях Алтая. С огузскими племенами сказание оказывается в низовьях Сырдарьи и оттуда еще до начала монгольских набегов распространяется на кипчакские племена. «Кунгратская версия» сказания в форме героического эпоса развилась позже, приблизительно в XVI столетии, в узбекском племени кунграт. Объяснение Жирмунским взаимосвязи между «Огузской» и «Кунгратской» версиями получило всеобщее признание. Сходство между сказаниями о Бамсы-Бейреке из «Книги моего деда Коркута» и различными узбекскими, казахскими и каракалпакскими эпосами об Алпамыше, бесспорно, указывает на общий источник происхождения, предшествующий миграции огузов на запад, которая началась в XI в. Кипчаки, несомненно, содействовали распространению сказания об Алпамыше среди среднеазиатских тюрков. В литературе указывалось, что кипчаки до наших дней являются одним из значительных алтайских родов и что поэтому сказание об Алпамыше могло достигнуть обитателей Алтайских гор через кипчаков[67]. Это могло бы означать, что алтайская версия моложе, чем предполагал Жирмунский: вместо того чтобы трактовать ее как доживший до наших дней реликт, ее можно рассматривать наравне с другими версиями сказания.

Мы, конечно, не можем совершенно исключить более поздние контакты и влияния, но в данном случае, мне кажется, можно предположить, что общая тюркская версия сказания об Алпамыше сформировалась не позднее (но, возможно, и не намного ранее) XI в. Разумеется, что и в тот момент сказание не было создано *ex nihilo* (из ничего). Тесные аналогии сказания об Алпамыше с другими историями о возвращении героя и в особенности поразительное сходство между «Алпа-

мышем» и «Одиссеей» показывают, что сказание основано на широко распространенной сюжетной схеме (см. гл. 6). Возможно, эта сюжетная схема попала в Среднюю Азию с Запада, но не сохранилось никаких свидетельств, позволяющих проследить пути ее миграции от греков к тюркам. Предыстория сказания об Алпамыше, таким образом, теряется во тьме веков.

* * *

Рассмотрение вариаций в отношении эпического цикла «Кёроглы» и сказания об Алпамыше выявило как единство, так и разнообразие тюркской эпической поэзии. Одни и те же сказания встречаются у многих тюркских народов. Это общее ядро их эпических традиций либо, как в случае с циклом «Кёроглы», распространилось из одной части тюркоязычного мира в другую, либо, как в случае эпоса об Алпамыше, является наследием тех времен, когда тюркские племена, разделенные в наши дни, жили не только в тесном соседстве друг с другом, но во многих случаях принадлежали к одному и тому же племени или племенному союзу (такому как кипчаки).

Подвижный образ жизни кочевников, а также непрерывные изменения племенного состава союзов способствовали распространению сказаний на огромной территории. Культурные контакты, подобные контактам между тюркоязычным и ираноязычным населением Средней Азии или между народами Кавказа, создали своеобразный симбиоз традиций, в котором культурные и языковые границы легко преодолеваются. Тем не менее каждая традиция, будь то тюркская или какая-либо иная, обладает специфическими особенностями и придает сюжету сказаний, встречающихся и в других традициях, индивидуальный характер. Турецкие *хикайе* о Кёроглу и узбекские *дастаны* о Горогли, казахский эпос об Алпамыше и алтайский *чӧрчӧк* об Алып-Манаше отличаются друг от друга в той же степени, в какой отличаются друг от друга среднеанглийский романический эпос «Сэр Тристрем» и «Тристан» Готфрида фон Страсбурга или древнеисландская «Атлаквида» от средневерхнегерманской «Песни о Нибелунгах».

Хотя сказание об Алпамыше встречается и среди алтайских народов, сюжеты, стиль и структура алтайской эпической поэзии и в особенности роль, которую в алтайских эпосах играет шаманизм, отделяет алтайскую традицию от традиций тюркских народов Средней Азии, Азербайджана и Турции. Алтайская устная эпическая поэзия стоит гораздо ближе к тувинской, якутской и другим эпическим традициям

Сибири (хакасской, шорской и др.), чем к казахской или узбекской. Это, однако, не означает, что у тюркских традиций нет общего для всех них наследия. Явления параллелизма и аллитерации, формульный стиль, прозаметрум (чередование прозы и стихов), манера исполнения и тесная в далеком прошлом связь между певцом и шаманом являются частью этого наследия.

С другой стороны, «центральным традициям» тюркского устного эпоса присуща некоторая однородность — в особенности в выраженных в них представлениях о героическом, которые, несомненно, являются отражением кочевого прошлого (а в некоторых случаях и настоящего) этих народов в степях и горах Средней Азии. Подчеркивая определенную однородность этих «центральных традиций», не следует забывать о различиях между ними. С исторической точки зрения киргизскую эпическую традицию следует рассматривать отдельно от кипчакской или ногайской, которые отражают внутреннюю историю Золотой Орды (с XIII по XV в.); и с литературной точки зрения киргизская эпическая поэзия, в особенности XIX в., также во многих отношениях уникальна[68].

При рассмотрении тюркского устного эпоса в этой книге я сосредоточил основное внимание именно на «центральных традициях». Не всем им было уделено равное внимание, и ни одна из них не могла быть представлена исчерпывающим образом; даже там, где традиция описывалась более подробно, выбор певцов, текстов и обсуждаемых вопросов неизбежно имел субъективный характер. Пока продолжается сбор материала и публикация тюркского устного эпоса, ни одну из традиций невозможно исследовать в полной мере.

Многие исследователи, начиная с лингвистов и путешественников XIX столетия, таких как В. Радлов и Г. Вамбери, внесли свой вклад в наши знания о тюркской эпической поэзии. Тем не менее на нашей карте тюркского эпоса остается еще немало белых пятен. Некоторые из них — например, вопросы происхождения, — возможно, навсегда останутся для нас тайной, в то время как другие — например, многочисленные проблемы, связанные с передачей эпических поэм от одного поколения певцов к другому и исполнением эпической поэзии, — обещают стать terra cognita в ходе дальнейших исследований.

Поскольку эта глава была посвящена циклу «Кёроглы» и эпосу об Алпамыше, я закончу ее двумя цитатами из этих сказаний: финальными формулами из турецкого варианта эпоса «Кёроглу» Бехчета Махира и алтайского варианта сказания «Алып-Манаш» Н.У. Улагашева:

İşte burda tamam oluyor, hikâyemiz de son verdi. Böylece tarihler, gün bu günkü güne kadar söylemektedir.

[Kaplan, Akalın, Bali 1973: 587].

И вот здесь мы подходим к концу, наш рассказ закончен. Так рассказываются сказания с давних времен до наших дней.

Кыска болгонын узатпадым,
Узун болгонын кыскартпадым.
Албатыда укканым бу эди.
Артык кожорым jок туру.
[Суразаков и др. 1959: 67].

Ни одного слова я не убавил,
Ни одного слова не выдумал,
Что от народа я слышал,
То и вам рассказал.
[Коптелов и др. 1961: 67].

[1] [Brunner 1913: 81].

[2] Общий обзор см. [Каррыев 1968]; ср. также [Boratav 1964: 24–28; Boratav 1967; Boratav 1984]. Сравнительный разбор первой главы цикла см. [Ekici 2004].

[3] См. [Boratav 1984: 92–97; Каррыев 1968: 8 и сл.; Короглы 1983: 1869 и сл.]; см. также [Климович 1959]; о движении джеляли см. [Kinross 1977: 286 и сл.].

[4] По утверждению Боратава, оригиналом, с которого сделан перевод, является рукопись в Национальной библиотеке в Париже, в которой прозаические части записаны на фарси, а стихотворные на азербайджанском; см. [Boratav 1984: 21, 230, 255]; эта рукопись не включена в каталог Блоше [Blochet 1932–1933].

[5] См. [Короглы 1983: 182–247]. Об азербайджанской версии цикла см. [Каррыев 1968: 45–63; Тәһмасиб 1972: 130–176].

[6] См. [Каррыев 1968: 10 и сл.; Тәһмасиб 1959: 468–475].

[7] О варианте, записанном среди тобольских татар, см. гл. 6, с. 145 и сл.; о варианте крымских татар см. [Бекиров 1980: 49–63].

[8] [Chodzko 1842: 17].

[9] См. [Радлов 1899: 1–27]; в Турции этот текст все еще можно найти в виде популярных брошюр на латинице. Краткое содержание этого варианта см. также [Boratav 1984: 30–33].

[10] См. [Eberhard 1955: 31 (текст C)]; однако эта версия не закончена и никогда не издавалась. См. разбор Эберхарда [Eberhard 1955: 31–44]. Краткое содержание турецкой версии, опубликованной в Болгарии, см. [Каррыев 1968: 77–99].

[11] [Eberhard 1955: 49].

[12] [Eberhard 1955: 49].

[13] Согласно утверждению Боратава, поэт XVI в. по имени Кёроглу и один из руководителей восстания джеляли, носивший то же имя, это один и тот же человек; см. [Boratav 1964: 26].

[14] См. [Boratav 1964: 25 и сл.].

[15] См. [Тәтлиқ и др. 1986: 3 и сл.].

[16] См. [Каррыев 1968: 140 и сл.; Каррыев 1983: 11 и сл.]. Пелван-бахшы называет этого героя Кёроглы, а не Гёроглы, как в других туркменских вариантах. Так как слово «могила» переводится на казахский язык *кёр* с глухим начальным согласным, в казахских вариантах цикла героя зовут также Кёруглы (через /к/). Мотив ослепления отца главного героя встречается в некоторых казахских главах цикла, а также в некоторых узбекских *дастанах* о Горогли; в хорезмских главах героя чаще называют Кёрогли, а не Горогли; см. [Жирмунский, Зарифов 1947: 192 и сл., 197].

[17] См. [Мирзаев 1979: 19]; ср. гл. 4. Об узбекских вариантах см. [Жирмунский, Зарифов 1947: 165–279].

[18] Некоторые главы цикла известны только в Южном Таджикистане.

[19] См. [Зарифов 1981]. О каракалпакских вариантах цикла см. [Максетов и др. 1977: 49–58]; см. также издание [Мақсетов, Каримов 1985].

[20] См. [Ғумарова, Әбышев 1989]; о казахских вариантах ср. также [Каррыев 1968: 235–249; Қоңыратбаев 1987: 128–139]. В последнем издании делаются попытки несколько спекулятивного характера привязать казахские главы цикла к более раннему периоду, чем тот, к которому обычно относят цикл «Кёроглы».

[21] Об армянской версии см. [Каррыев 1968: 64–67]; о курдской версии [Каррыев 1968: 67–71]; о грузинской версии [Каррыев 1968: 71–76]. Двенадцать коротких грузинских текстов с русским переводом были изданы в [Члаидзе 1978]; только один из них содержит стихотворные пассажи.

[22] См. [Церетели 1956: 89–94 (текст), 253–259 (перевод); Винников 1969; 179–184 (текст), 184–190 (перевод)]. Об «арабской версии» ср. также [Каррыев 1968: 222–226].

[23] Этот пересказ в общих чертах передает содержание текста, изданного Церетели. С ним весьма сходен и текст, опубликованный Винниковым; конец текста Винникова немного отличается тем, что в нем Гуроглы, выехав на охоту в последний раз, встречает в пещере старую женщину. Она спрашивает его, что он делает в пещере. Гуруглы отвечает, что он состарился и, несмотря на то что он женат на двух пери, он не оставил после себя детей. Затем он возвращается домой и умирает.

[24] О соответствующих главах узбекского цикла см. [Жирмунский, Зарифов 1947: 192 и сл.; Каррыев 1968: 209 и сл.]. Женитьба Гёроглы на пери, которой в некоторых версиях посвящены несколько отдельных глав, в арабском тексте лишь мимоходом упоминается.

[25] Это число приводится в [Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 671]. Сведения общего характера о таджикском цикле «Кёроглы» см. [Болдырев 1939; Брагинский 1958; Каррыев 1968: 227–234; Cejpek 1959: 487–492; Брагинский 1987].

[26] Из двадцати глав, опубликованных в раб. [Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987], наиболее короткая включает 156 стихов, наиболее длинная — 1738; большинство глав содержат от 300 до 600 стихов. Среди вариантов цикла, записанных от Кабуда Хакназарова, наиболее длинный, опубликованный в [Амонов 1976], включает около 2500 строк.

[27] См. [Беляев 1962: 194 и сл.; Брагинский 1987: 43 и сл.]; ср. также с музыкальным примером в [Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 688–695].

[28] Сказку об Авазе см. [Амонов 1980: 97–102]; текст Шарифова см. [Амонов 1960: 271–409]. Этот прозаический цикл также упоминается в [Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 682], где по ошибке сказано, что он состоит из семи глав.

[29] См. исследование [Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 671–683].

[30] Об этом варианте см. [Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 679]; текст см. [Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 47–57]; перевод на русский язык см.

[Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987: 357–368]; ср. также с переводом в [Петросян 1975: II, 353–363].

[31] Некоторые таджикские певцы все же вставляют в свои *дастаны* лирические пассажи; см. [Брагинский 1987: 39].

[32] См. [Болдырев 1939: 303 и сл.; Каррыев 1968: 230 и сл.]. Издание узбекского *дастана* о Нурали см. [Имомов и др. 1989]; французский перевод узбекского *дастана* о Нурали см. [Dor 1991]; ср. также [Жирмунский, Зарифов 1947: 265–270].

[33] Климович упоминает неизданную караимскую версию эпического цикла «Кёроглы»; см. [Климович 1959: 185, примеч. 1].

[34] См. [Ғумарова, Әбышев 1989: 7].

[35] См. [Мирзаев 1979: 49].

[36] См. [Жирмунский, Зарифов 1947: 276–278].

[37] См. [Каррыев 1968: 233; Мирзаев 1979: 55 и сл.].

[38] Четыре таджикских варианта изданы, см. [Амонов, Демицик 1959]; из них два в стихах (около 350 стихов в каждом) и два в прозе. Ср. также Жирмунский 1960: 30–35].

[39] См. [Мирзаев 1968]; список певцов см. [Мирзаев 1968: 161–169]. В издании варианта Берди Бахшы Мирзаев перечисляет 33 текста *дастана* (как фрагментарных, так и полных); см. [Мирзаев 1969: 108–110]; см. также [Мирзаев, Абдурахимов 1999: 795–798]. Об узбекских вариантах см. также [Афзалов 1959] и [Муродов, Эргашев 1999]. Узбекский вариант Саидмурода Панох-оглы и его перевод на немецкий язык изданы, см. [Reichl 2001].

[40] Как указывалось ранее (см. с. 11), я, как правило, не провожу различия между терминами «версия» и «вариант» в том смысле, в каком эти термины часто различаются в русской и среднеазиатской фольклористике. Однако в данном разделе я употребляю термин «вариант» по отношению к отдельным певцам (как, например, вариант эпоса «Алпамыш» Фазыла) и оставляю термин «версия» за группой вариантов или группой версий.

[41] Хронологическое исследование и интерпретация вариантов эпосов были успешно применены к русским былинам и румынским героическим балладам в [Аникин 1984] и [Гацак 1989].

[42] См. [Жирмунский 1960: 15–62]; В.М. Жирмунский утверждает, что таджикские поэмы и прозаические сказания об Алпамыше, а также сказки об Алпамыше, записанные среди среднеазиатских арабов, тоже принадлежат к этой группе. О каракалпакских версиях см. также [Сагитов 1959; Максетов и др. 1977: 15–19]. Казахская версия была подробно изучена Сыдыковым; см. [Сыдыков 1975].

[43] См. [Мирзаев 1969: 8].

[44] См. [Жданко 1950: 118–121].

[45] См. [Жданко 1950: 51–62; Насыров 1983: 60 и сл.; Муканов 1974: 58 и сл.].

[46] См. [Джаббаров 1971: 129].

[47] В исследовании растительного мира в «Алпамыше» С.И. Сагитов попытался доказать последнюю гипотезу; однако представляется сомнительным, что ботанические термины, встречающиеся в дошедших до нас вариантах эпоса, могут рассматриваться как исторические свидетельства. Эту попытку можно сравнить со знаменитой гипотезой о первоначальном месте обитания индоевропейцев, которая основывается на изучении названий растений общих для всех индоевропейских языков, так и оставшейся весьма противоречивой. См. [Сагитов 1968].

[48] Племенной состав узбеков представляется весьма сложным. Оседлая часть народа, который в наши дни носит название «узбекский», в дореволюционной России в основном называлась «сартами». Полукочевые узбеки сложились из двух больших

групп: узбекских племен, пришедших из Кипчакских степей (Дешт-и Кипчак), которые были перемещены в Трансоксиану в XVI столетии с ханом Шайбани, и потомков коренного тюркского населения этой территории. См. [Кармышева 1960].

[49] См. [Жирмунский 1960: 46 и сл.; Зарифов 1959: 8; Мирзаев 1968: 18–19].

[50] См. [Жданко 1950: 119–120].

[51] [Кононов 1958: 79 (текст); 78 (перевод)].

[52] См. [Ergin 1958–1963: I, 116–153 (текст)]; перевод В.В. Бартольда на русский язык см. [Нысанбаев и др. 1999: 373–386].

[53] Об «Огузской версии» эпоса «Алпамыш» см. [Жирмунский 1960: 63–84]; ср. также [Жирмунский 1974 [1962]: 584–589].

[54] Об этой дате см. [Жирмунский 1974в: 526–532; Boratav 1982–1983б].

[55] См. [Boratav 1982–1983а]; сравнительный анализ сказания о Бамсы-Бейреке см. также [Ruben 1944: 206–227; Rossi 1952: 58 и сл.; Короглы 1976: 112–122].

[56] [Сагитов, Харисов 1973: 26–36 (текст); Сагитов, Зарипов, Сулейманов 1987: 227–239 (перевод)]; об информанте см. [Сагитов, Харисов 1973: 325].

[57] См. [Сагитов, Харисов 1973: 325–332; Сагитов, Зарипов, Сулейманов 1987: 507–508]. О башкирских вариантах ср. также [Жирмунский 1960: 85–96]; Жирмунский основывает свое исследование на пяти башкирских вариантах.

[58] Издано, см. [Сагитов, Харисов и др. 1977].

[59] Башкирское *хылу* соответствует казахскому *сұлу* «красота».

[60] «У башкир есть национальная флейта *курай* с четырьмя отверстиями сверху и одним внизу для большого пальца. Она сделана из стебля травы, называющейся *курай*. Играющий на *курае* является уважаемым гражданином, без которого — и естественно без певца — не обходился ни один праздник» [Buchner 1971: 200]; ср. также [Sachs 1913: 235 (s.v. *Kuraj*)].

[61] См. [Жирмунский 1960: 88–89].

[62] А.Н. Киреев указывает, что такие имена, как «Айляр», могут быть связаны с башкирскими племенными названиями; он также отмечает, что в одном из башкирских вариантов упоминается некий Кунграт-хан, очевидно, как отголосок Коныpата. См. [Киреев 1959].

[63] См. [Гатина, Ярми 1977: 268–276]; о татарских вариантах этого эпоса см. [Гатина, Ярми 1977: 396 и сл.]; русский перевод см. [Ярмухаметов 1957: 220–235]; ср. также [Жирмунский 1960: 96–103]; о татарском эпосе см. также [Урманчеев 1980б].

[64] См. нотную запись отрывков из «Алпамыша» в [Сагитов, Харисов 1973: 362–369]. О значении стихотворных пассажей в башкирских вариантах для интерпретации этих вариантов как собственно эпосов, а не прозаических пересказов эпосов см. [Киреев 1959: 19 и сл.].

[65] См. [Киреев 1959].

[66] Этот вариант был впервые опубликован в 1940 г. и затем переиздан в серии «Алтай баатырлар»; см. [Суразаков 1985: 245, № 41(2); Суразаков и др. 1959: 28–67]. Полный русский перевод алтайского текста впервые появился в 1941 г., а сокращенный прозаический вариант перевода — в 1939 г.; первый см. [Коптелов 1961: 24–67]; последний был переиздан, см. [Таксами 1988: 60–68]. Краткое содержание см. [Жирмунский 1960: 140–144].

[67] См. [Суразаков 1959].

[68] См. [Боровков 1958]. А.К. Боровков различает три тюркские эпические традиции с исторической точки зрения: кипчакскую, киргизскую и огузско-туркменскую. Особый статус и качество ранней киргизской эпической поэзии неоднократно подчеркивал А.Т. Хатто.

Библиография

AaTh — см.: Aarne, Thompson 1969.
Motif — см. [Thompson 1955–1958].

Абдуллаев 1989 — *Абдуллаев Р.С.* Бытование дастанов в Узбекистане // Музыка эпоса. Статьи и материалы / Изд. подгот. И.И. Земцовский. Йошкар-Ола, 1989. С. 113–117.

Абрамзон 1990 — *Абрамзон С.М.* Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи / Авт. вступит. ст. С.Т. Табышалиев. Фрунзе, 1990.

Абылкасимов 1984 — *Абылкасимов Б.Ш.* Жанр толгау в казахской устной поэзии. А.-А., 1984.

Айтматов и др. 1984–1991 — Манас. Семетей. Сейтек. Саякбай Каралаевдин варианты боюнча. Т. 1–5 / *Ч.Т. Айтматов*, главный редактор. А.Ж. Жайнакова, Р.З. Кыдырбаева, К.Р. Кырбашев, Э. Абдылдаев, Р. Сарыпбеков, С. Егембердиева, сост. томов. Фрунзе, 1984–1991. I–V.

Айымбетов 1988 — *Айымбетов Қ.* Халық даналығы. Нукус, 1988.

Акиев 1957 — *Акиев К.* Курманбек / Изд. подгот. С. Байхожоев. Фрунзе, 1957.

Алексеев 1980 — *Алексеев Н.А.* Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980.

Алексеев 1984 — *Алексеев Н.А.* Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1984.

Ализаде 1941 — Короглу / Изд. подгот. Х. Ализаде. Баку, 1941.

Алланазаров 2002 — *Алланазаров Д.* Қарақалпақ халық сазлары. Нукус, 2002.

Амонов 1960 — Фольклори сокинони саргаҳи Зарафшон / Изд. подгот. Р. Амонов. Сталинабад, 1960.

Амонов 1976 — Гӯрӯғлӣ . Достони баҳодурони Чамбули мастон. III. Гӯянда Ҳақназаров Қабуд / Изд. подгот. Р. Амонов. Душ., 1976.

Амонов 1980 — Афсонҳои халқии тоҷик / Изд. подгот. Р. Амонов. Душ., 1980.

Амонов, Демичик 1959 — Алпомиш / Изд. подгот. Р. Амонов, пер. Л.Н. Демичик. Сталинабад, 1959.

Андреев 1929 — *Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

Аникин 1984 — *Аникин В.П.* Былины: Метод выяснения исторической хронологии вариантов. М., 1984.

Астахова 1962 — *Астахова А.М.* Народные сказки о богатырях русского эпоса. М., 1962.

Асылхан 1983 — Алтын сақа. Қазақтың қиял-ғажайып ертегілері / Сост. Б. Асылхан. А.-А., 1983.

Ауэзов 1961 — *Ауэзов М.О.* Киргизская народная героическая поэма «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас» / Изд. подгот. М.И. Богданова, В.М. Жирмунский, А.А. Петросян. М., 1961. С. 15–84.

Ауэзов, Смирнова 1959 — Камбар-батыр / Изд. подгот. М.О. Ауэзов, Н.С. Смирнова. А.-А., 1959.

Ауэзов, Смирнова 1961 — Алпамыш-батыр / Изд. подгот. М.О. Ауэзов, Н.С. Смирнова. А.-А., 1961.

Ауэзов, Смирнова 1963 — Кыз-Жибек / Изд. подгот. М.О. Ауэзов, Н.С. Смирнова. А.-А., 1963.

Афзалов 1959 — *Афзалов М.И.* Узбекская версия эпоса «Алпамыш» // Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш» / Изд. подгот. В.И. Чичеров, Х.Т. Зарифов. Таш., 1959. С. 144–157.

Ашуров 1971 — *Ашуров Т.* Юмор яратиш воситаларига доир // Эргаш Шоир ва унинг достончиликдаги ўрни / Изд. подгот. И. Мўминов и др. Таш., 1971. С. 97–102.

Байалиева 1972 — *Байалиева Т.Д.* Доисламские верования и их пережитки у киргизов. Фрунзе, 1972.

Байгаскина 1973 — *Байгаскина А.* Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахской народной песни // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. М., 1973. С. 126–146.

Байниязов, Айымбетов 1981 — Алпамыс (Дәстан). Изд. подгот. Қ. Байниязов, Қ. Айымбетов. Нукус, 1981 (Қарақалпақ фольклоры. 7).

Байниязов, Мақсетов 1990 — Эдиге. Қарақалпақ халық дәстаны / Изд. подгот. Қ. Баяниязов, Қ. Мақсетов. Нукус, 1990.

Баландин 1983 — Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года / Сост., вступит. ст. и коммент. А.И. Баландина. Архангельск, 1984.

Балықшы-улы и др. 1984 — Қазақ хысалары. 2. Батырлар жыры / Изд. подгот. Қ. Балықшы-улы и др. Урумчи, 1984.

Баскаков 1958 — *Баскаков Н.А.* Каракалпакско-русский словарь. М., 1958.

Баскаков 1969 — *Баскаков Н.А.* Введение в изучение тюркских языков. 2-е изд. М., 1969.

Баскаков и др. 1966 — *Баскаков Н.А. и др.* Тюркские языки. М., 1966 (Языки народов СССР. 2).

Бекиров 1980 — Дестанлар / Сост. Дж. Бекиров. Таш., 1980.

Беляев 1962 — *Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. М., 1962.

Болдырев 1939 — *Болдырев А.Н.* Устный эпос Таджикистана // Дружба народов, 1. 1939. С. 299–304.

Боровков 1958 — *Боровков А.К.* Вопросы тюркоязычного эпоса народов Средней Азии и Казахстана // Вопросы изучения эпоса народов СССР / Изд. подгот. И.С. Брагинский, А.А. Петросян, В.И. Чичеров. М., 1958. С. 55–100.

Боровков и др. 1959 — *Боровков А.К. и др.* Узбекско-русский словарь. М., 1959.

Боура 2002 — *Боура С.М.* Героическая поэзия / Пер. с англ. и вступит. ст. Н.П. Гринцера, И.В. Ершовой. М., 2002.

Брагинский 1958 — *Брагинский И.С.* О таджикском эпосе «Гуругли» и его художественных особенностях // Вопросы изучения эпоса народов СССР / Изд. подгот. И.С. Брагинский, А.А. Петросян, В.И. Чичеров. М., 1958. С. 126–148.

Брагинский 1987 — *Брагинский И.С.* Таджикский народный эпос «Гуругли» // Гуругли. Таджикский народный эпос / Изд. подгот. И.С. Брагинский, Х. Назаров, В. Шермухамедов. М., 1987. С. 7–44 (Эпос народов СССР).

Брагинский, Назаров, Шермухаммедов 1987 — Гуругли. Таджикский народный эпос / Изд. подгот. и пер. И.С. Брагинский, А.А. Назаров, В. Шермухаммедов. М., 1987 (Эпос народов СССР).

Бутанаев 1999 — *Бутанаев В.Я.* Хакасско-русский историко-этнографический словарь. Абакан, 1999.

Вайнштейн 1976 — *Вайнштейн С.И.* Проблемы истории жилища степных кочевников Евразии // Советская этнография. 1976. 4. С. 42–62.

Велиев 1987 — *Велиев К.Н.* Традиционные формы в тюркоязычном эпосе // Советская тюркология. 1987. 3. С. 88–93.

Вертков, Благодатов, Язовицкая 1963 — *Вертков К., Благодатов Г., Язовицка Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963.

Веселовский 1940а — *Веселовский А.Н.* Эпические повторения как хронологический момент // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / Изд. подгот. В.М. Жирмунский. Л., 1940. С. 93–124.

Веселовский 1940б — *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Историческая поэтика / Изд. подгот. В.М. Жирмунский. Л., 1940. С. 125–199.

Винников 1969 — *Винников И.Н.* Язык и фольклор бухарских арабов. М., 1969.

Виноградов 1958 — *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958.

Виноградов 1984 — *Виноградов В.С.* Напевы «Манаса» // Манас. Киргизский героический эпос / Изд. подгот. и пер. А.С. Садыков, С.М. Мусаев, А.С. Мирбадалева, Б.М. Юнусалиев, К.К. Кырбашев, Н.В. Кидайш-Покровская. М., 1984–1995 (Эпос народов СССР). Т. 1 (1984). С. 494–509.

Власова 2001 — *Власова З.И.* Скоморохи и фольклор. СПб., 2001.

Ғабдуллин 1964 — *Ғабдуллин М.* Қазақ халқының ауыз әдебиеті. А.-А., 1964.

Гатина, Ярми 1977 — Татар халык ижаты. Әкиятләр / Сост. Х.Х. Гатина, Х.Х. Ярми / Т. 1. Казань, 1977.

Гацак 1975 — *Гацак В.М.* Восточнороманский войницкий и южнославянский юнацкий эпос // Типология народного эпоса / Изд. подгот. В.М. Гацак. М., 1975. С. 128–138.

Гацак 1989 — *Гацак В.М.* Устная эпическая традиция во времени. Исторические исследования в поэтике. М., 1989.

Генг и др. 1980 — Қәдимқи уйғурланинг тарихий дастани «Оғузнамә» / Сост. Генг Шимин, Т. Аюп, Н. Доләти. Пекин, 1980.

Генг и др. 1986 — Түркі ұлттарның тарихи дастаны «Оғызнама» / Сост. Генг Шимин, М. Илекенов, М. Оразбай-улы. Пекин, 1986.

Гребнев 1960 — *Гребнев Л.В.* Тувинский героический эпос (Опыт историко-этнографического анализа). М., 1960.

Гребнев 1969 — Бокту-Кириш и Бора-Шеелей. Тувинское народное сказание / Пер. Л.В. Гребнева. Кызыл, 1969.

Гребнев 1975 — Мёге Байан-Тоолай. Тувинский народный эпос / Пер. Л.В. Гребнева // Героический эпос народов СССР. Т. 1–2 / Изд. подгот. А.А. Петросян. М., 1975. Т. 1. С. 352–366.

Гумарова 1956 — *Гумарова М.* «Сураншы-батыр» в версии Джамбула // Творчество Джамбула. (Статьи, заметки, материалы). А.-А., 1956 (Труды Отдела народного творчества Института языка и литературы АН КазССР. 2). С. 36–51.

Ғумарова, Әбышев 1989 — Батырлар жыры. Т. 4. Көрұлы / Изд. подгот. М. Ғумарова, Ж. Әбишев. А.-А., 1989.

Гумилев 1967 — *Гумилев Л.Н.* Древние тюрки. М., 1967.

Давкараев 1959 — *Давкараев Н.* Очерки по истории дореволюционной каракалпакской литературы. Таш., 1959.

Дехтярь 1979 — *Дехтярь А.А.* Проблемы поэтики дастанов урду. М., 1979.

Джаббаров 1971 — *Джаббаров И.М.* Некоторые этнографические материалы в узбекской версии эпоса «Алпамыш» // Советская этнография. 1971. 2. С. 128–133.

Джамбул 1949 — *Джамбул.* Избранное. М., 1949.

Дүйсенбаев 1959 — Қозы Көрпеш — Баян Сұлу / Изд. подгот. Ы. Дүйсенбаев. А.-А., 1959.

Дюшалиев 1993 — *Дюшалиев К.* Песенная культура кыргызского народа. Бишкек, 1993.

Егеубаев 1985 — Қазақ хысалары. Т. 4 / Сост. О. Егеубаев. Урумчи, 1985.

Егеубаев и др. 1988 — Қазақтың ғашықтық жырлары. Т. 2 / Сост. О. Егеубаев и др. Урумчи, 1988.

Ерзакович 2000 — *Ерзакович Б.* Эпос и его музыкальное воплощение // История казахской музыки в 2-х томах. Т. 1. Традиционная музыка казахского народа, песенная и инструментальная. А.-А., 2000. С. 93–108.

Жабаев 1955 — *Жабаев Жамбыл.* Үш томдық шығармалар жыйнағы. Т. 1–3. А.-А., 1955.

Жданко 1950 — *Жданко Т.А.* Очерки исторической этнографии каракалпаков. Родоплеменная структура и расселение в XIX — начале XX века. М.–Л., 1950. Труды Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Новая Серия, 9.

Жданко, Камалов 1980 — Этнография каракалпаков. XIX — начало XX века (Материалы и исследования) / Изд. подгот. Т.А. Жданко, С.К. Камалов. Таш., 1980.

Жирмунский 1960 — *Жирмунский В.М.* Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.

Жирмунский 1961 — *Жирмунский В.М.* Введение в изучение эпоса «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас» / Изд. подгот. М.И. Богданова, В.М. Жирмунский, А.А. Петросян. М., 1961. С. 85–196.

Жирмунский 1962 — Исторические источники сказания о разграблении дома Салор-Казана // Древний мир. Сборник статей / Изд. подгот. Н.В. Пигулевская и др. Л., 1962. С. 377–385.

Жирмунский 1974а — *Жирмунский В.М.* Тюркский героический эпос. Л., 1974.

Жирмунский 1974б — *Жирмунский В.М.* Эпические сказания о ногайских богатырях в свете исторических источников // Тюркский героический эпос. Л., 1974. С. 387–516.

Жирмунский 1974в — *Жирмунский В.М.* Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // Тюркский героический эпос. Л., 1974. С. 517–631.

Жирмунский 1974г — *Жирмунский В.М.* О тюркском народном стихе. Некоторые проблемы теории // Тюркский героический эпос. Л., 1974. С. 644–680.

Жирмунский 1979 — *Жирмунский В.М.* Легенда о призвании певца // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 397–407.

Жирмунский, Зарифов 1947 — *Жирмунский В.М., Зарифов Х.Т.* Узбекский народный героический эпос. М., 1947.

Зарифов 1939 — Узбекский фольклор. Хрестоматия для педагогических институтов / Изд. подгот. Х. Зарифов. Таш., 1939.

Зарифов 1959 — *Зарифов Х.Т.* Основные мотивы эпоса «Алпамыш» // Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш» / Изд. подгот. В.И. Чичеров, Х.Т. Зарифов. Таш., 1959. С. 6–25.

Зарифов 1965 — Авазнинг арази. Гулихираман. Достонлар / Изд. подгот. Ҳ. Зариф. Таш., 1965.

Зарифов 1970 — *Зариф Ҳ.* Улкан шоир // Ўзбек тили ва адабиёти. 1970. 5. С. 38–42.

Зарифов 1971 — Эргаш Жуманбулбул ўғли. Таржимаи ҳол, Равшан, Қундуз билан Юлдуз / Изд. подгот. Ҳ. Зариф. Таш., 1971.

Зарифов 1973 — *Зариф Ҳ.* Фозил шоир — машҳур достончи // Фозил шоир / Изд. подгот. Ш. Шоабдураҳмонов, М. Афзалов, Т. Мирзаев. Таш., 1973. С. 5–29.

Зарифов 1981 — Холдорхон. Достон / Изд. подгот. Ҳ. Зариф. Таш., 1981.

Затаевич 1971 — *Затаевич А.В.* Киргизские инструментальные пьесы и напевы / Изд. подгот. В.С. Виноградов. М., 1971.

Златкин 1983 — *Златкин И.Я.* История джунгарского ханства 1635–1758. 2-е изд. М., 1983.

Зунун, Момин 1982 — Уйғур хәлқ чөчеклири. Т. 4 / Сост. С. Зунун, А. Момин. Урумчи, 1982.

Ибрагимов 1984 — *Ибрагимов Н.* Арабский народный роман. М., 1984.

Илларионов 1982 — *Илларионов В.В.* Исскусство якутских олонхосутов. Якутск, 1982.

Имомов 1971 — *Имомов К.* Комик қаҳрамон // Эргаш Шоир ва унинг достончиликдаги ўрни / Изд. подгот. И. Мўминов и др. Таш., 1971. С. 103–109.

Имомов и др. 1989 — Нурали. Достонлар / Изд. подгот. К. Имомов и др. Таш., 1989.

Исмаилов 1957 — *Исмаилов Е.* Акыны. Монография о творчестве Джамбула и других народных акынов / Пер. с каз. Х. Сыздыкова, Ю. Добровольского. А.-А., 1957.

Йолболди, Қасим 1987 — *Йолболди Н., Қасим М.* Жунггудики түркий тиллар. Урумчи, 1987.

Қалендеров и др. 1982–1992 — Қарақалпоқ тилиниң түсиндирме сөзлиги. Т. 1–4 / Сост. М. Қалендеров и др. Нукус, 1982–1992.

Калмыков и др. 1988 — *Калмыков И.Х., Керейтов Р.Х., Сикалиев А.И.-М.* Ногайцы. Историко-этнографический очерк. Черкесск, 1988.

Каралаев 1956 — Эр Төштүк / Айтуучу С. Каралаев. Фрунзе, 1956.

Қаратаев и др. 1972–1978 — Қазақ Совет энциклопедиясы. Т. 1–12 / Сост. М.Қ. Қаратаев и др. А.-А., 1972–1978.

Кармышева 1960 — *Кармышева Б.Х.* Этнографическая группа «Тюрк» в составе узбеков // Советская этнография. 1960. 1. С. 3–22.

Кароматов 1972 — *Кароматов Ф.* Узбекская инструментальная музыка. Наследие. Таш., 1972.

Каррыев 1968 — *Каррыев Б.А.* Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов. М., 1968.

Каррыев 1983 — Гёр-Оглы. Туркменский героический эпос / Изд. подгот. и пер. Б.А. Каррыев. М., 1983 (Эпос народов СССР).

Карыпкулов и др. 1995 — Манас. Энциклопедия. Т. 1–2 / Сост. А. Карыпкулов и др. / Бишкек, 1995.

Каскабасов 1972 — *Каскабасов С.А.* Казахская волшебная сказка. А.-А., 1972.

Қасқабасов 1984 — *Қасқабасов С.* Қазақтың халық прозасы. А.-А., 1984.

Каташев 1979 — *Каташев С.* Основные ритмические определители алтайских народных песен // Улагашевские чтения. Т. 1. Горно-Алтайск, 1979. С. 112–113.

Квятковский 2000 — *Квятковский А. П.* Школьный поэтический словарь / 2-е изд. М., 2000.

Кебекова 1985 — *Кебекова Б.* Кыргыз, Казак акындарынын чыгармачылык байланысы. Фрунзе, 1985.

Кебекова, Токомбаева 1975 — Кыргыз эл жомоктору / Сост. Б. Кебекова, А. Токомбаева. Фрунзе, 1975.

Келдыш и др. 1973–1982 — Музыкальная энциклопедия. Т. 1–6 / Сост. Ю.В. Келдыш и др. М., 1973–1982.

Кеңесбаев и др. 1959–1961 — Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі. Т. 1–2 / Сост. І.К. Кеңесбаев и др. А.-А., 1959–1961.

Кеңесбаев 1977 — Қазақ тілінің фразеологиялық сөздігі / Сост. І. К. Кеңесбаев. А.-А., 1977.

Кидайш-Покровская 1975 — *Кидайш-Покровская Н.В.* К проблеме жанровой дифференциации эпоса и сказки тюркоязычных народов (Разнотипные воплощения сюжета об изгнании) // Типология народного эпоса / Изд. подгот. В.М. Гацак. М., 1975. С. 235–249.

Кидайш-Покровская, Мирбадалева 1971 — *Кидайш-Покровская Н.В., Мирбадалева А.С.* Традиционные элементы стиля в эпическом тексте // Текстологическое изучение эпоса / Изд. подгот. В.М. Гацак, А.А. Петросян. М., 1971. С. 64–69.

Кидайш-Покровская, Мирбадалева 1972 — Рустамхан. Узбекский героико-романический эпос / Изд. подгот. и пер. Н.В. Кидайш-Покровская, А.С. Мирбадалева. М., 1972 (Эпос народов СССР).

Кидайш-Покровская, Нурмагамбетова 1975 — Кобланды-батыр. Казахский героический эпос / Изд. подгот. и пер. Н.В. Кидайш-Покровская, О.А. Нурмагамбетова. М., 1975 (Эпос народов СССР).

Кирабаев, Поцелуевский 2003 — Кыз-Жибек: Казахский романический эпос / Отв. ред. С.С. Кирабаев, Е.А. Поцелуевский. М., 2003 (Эпос народов Евразии).

Киреев 1959 — *Киреев А.Н.* О башкирской сказке «Алпамыша и Барсын-Хылу» // Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш» / Изд. подгот. В.И. Чичеров, Х.Т. Зарифов. Таш., 1959. С. 187–196.

Климович 1959 — *Климович Л.* К истории изучения эпоса «Кёр-оглы» — «Гор-оглы» // Из истории литератур Советского Востока. М., 1959. С. 181–199.

Кляшторный 1964 — *Кляшторный С.Г.* Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии. М., 1964.

Кляшторный, Султанов 1992 — *Кляшторный С.Г., Султанов Т.И.* Казахстан: Летопись трех тысячелетий. А.-А., 1992.

Кляшторный, Султанов 2004 — *Кляшторный С.Г., Султанов Т.И.* Государства и народы евразийских степей. Древность и средневековье. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2004 (Петербургское востоковедение).

Кононов 1958 — Родословная туркмен. Сочинение Абул-Гази, хана хивинского / Изд. подгот. и пер А.Н. Кононов. М.–Л., 1958.

Кононов 1960 — *Кононов А.Н.* Грамматика современного узбекского литературного языка. Таш., 1960.

Кононов 1980 — *Кононов А.Н.* Грамматика языка тюркских рунических памятников (VII–IX вв.). Л., 1980.

Қоңыратбаев 1987 — *Қоңыратбаев Ә.* Қазақ эпосы және туркология. А.-А., 1987.

Коптелов 1961 — Героические сказания. Записаны от народного сказителя Н.У. Улагашева / Изд. подгот. А.Л. Коптелов. Горно-Алтайск, 1961.

Короглы 1974 — *Короглы Х.* Из восточно-западных фольклорных связей. Темяглаз (Депегёз) и Полифем // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада / Изд. подгот. Б.Л. Рифтин и др. М., 1974. С. 275–288.

Короглы 1975 — *Короглы Х.* Огузский эпос (Сравнительный анализ) // Типология народного эпоса / Изд. подгот. В.М. Гацак. М., 1975. С. 64–81.

Короглы 1976 — *Короглы Х.* Огузский героический эпос. М., 1976.

Короглы 1979 — Эмрах и Сельви. Необыкновенные приключения Караоглана и другие турецкие народные повести / Пер. с тур. Сост., предисл. и примеч. Х.Г. Короглы. М., 1979.

Короглы 1983 — *Короглы Х.Г.* Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. М., 1983.

Кравцов 1985. *Кравцов Н.И.* Сербохорватский эпос. М., 1985.

Ксенофонтов 1928 — *Ксенофонтов Г.В.* Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов. Ч. 1. Иркутск, 1928.

Кунанбаева 1987 — *Кунанбаева А.Б.* Казахский эпос сегодня: Сказитель и сказание // Советская этнография. 1987. 4. С. 101–110.

Куулар, Сарыг-оол 1963 — Тыва тоолдар / Сост. Д. Куулар, С. Сарыг-оол. Кызыл, 1963.

Кыдырбаева 1984 — *Кыдырбаева Р.З.* Сказительское мастерство манасчи. Фрунзе, 1984.

Кыдырбаева 1996 — *Кыдырбаева Р.З.* Эпос «Манас». Генезис, поэтика, сказительство. Бишкек, 1996.

Қырбашев, Сарыпбеков 1987–1989 — Семетей. Эпос. Саякбай Каралаевдин варианты боюнча / Ред. Қ. Қырбашев, Р. Сарыпбеков. Т. 1–2 и сл. Фрунзе, 1987–1989.

Лауде-Циртаутас 1987 — *Лауде-Циртаутас И.* Киргизский поэт-сказитель Сагымбай Орозбаков (1867–1930) и эпос «Манас» // Советская тюркология. 1987. 3. С. 74–82.

Липец 1984 — *Липец Р.С.* Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М., 1984.

Лорд 1994 — *Лорд А.Б.* Сказитель / Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. Послесл. Б.Н. Путилова. Ст. А.И. Зайцева, Ю.А. Клейнера. М., 1994 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

Лотман 1970 — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
Мақсетов 1983 — *Мақсетов Қ.М.* Қарақалпақ жыраў бақсылары. Нукус, 1983.
Мақсетов 1984 — Шарьяр. Қарақалпақ халық дәстаны / Изд. подгот. Қ.М. Мақсетов. Нукус, 1984 (Қарақалпақ фольклоры, 13).
Максетов и др. 1977 — *Максетов К.М. и др.* Очерки по истории каракалпакского фольклора. Таш., 1977.
Мақсетов, Мәмбетназаров, Ерполатов 1963 — Гөруғлы / Изд. подгот. Қ.М. Мақсетов, Қ. Мәмбетназаров, Ө. Ерполатов. Нукус, 1963.
Мақсетов, Тәжимуратов 1979 — *Мақсетов Қ.М., Тәжимуратов А.* Қарақалпақ фольклоры. Нукус, 1979.
Мақсетов, Жапақов, Ниетуллаев 1980 — Қырық Қыз / Изд. подгот. Қ.М. Мақсетов, Н. Жапақов, Т. Ниетуллаев. Нукус, 1980 (Қарақалпақ фольклоры, 6).
Мақсетов, Каримов 1985 — Ғәрип — Ашық, Саяатхан — Ҳәмра / Изд. подгот. Қ.М. Мақсетов, А.К. Каримов. Нукус, 1985 (Қарақалпақ фольклоры, 14).
Максетов, Каримов 1986 — Горуглы // Қарақалпақ фольклоры. 15 / Изд. подгот. Қ.М. Максетов, А.К. Каримов. Нукус, 1986.
Малов 1951 — *Малов С.Е.* Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. М.–Л., 1951.
Малов 1957 — *Малов С.Е.* Язык желтых уйгуров. Словарь и грамматика. А.-А., 1957.
Мамай 1984 — *Мамай Жүсүп.* Курманбек / Изд. подгот. С. Өмүр. Урумчи, 1984.
Мамай 1984–1995 — *Мамай Жүсүп.* Манас. Т. 1–18 / Изд. подгот. А. Матили и др. Урумчи, 1984–1995.
Мамай 1985 — *Мамай Жүсүп.* Толтой. Кыргыз элинин баатырлык дастаны / Изд. подгот. О. Кыдырбай, Ж. Жакып. Урумчи, 1985.
Мамай 1995 — *Мамай Жүсүп.* Семетей. Т. 1–3. Бишкек, 1995.
Мамедов 1984 — *Мамедов Т.А.* Песни Кёроглу. Баку, 1984.
Мартынцев 1976 — *Мартынцев А.Е.* О формах параллелизма в тюркском стихе // Советская тюркология. 1976. 5. С. 43–48.
Мелетинский 1963 — *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
Мелетинский 1983 — *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., 1983.
Мелетинский 1986 — *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
Мирбадалева 1975 — *Мирбадалева А.С.* Общие черты и специфика туркменских и узбекских романических дастанов // Типология народного эпоса / Изд. подгот. В.М. Гацак. М., 1975. С. 110–127.
Мирзаев 1968 — *Мирзаев Т.* Алпомиш достонинг ўзбек вариантлари. Таш., 1968.
Мирзаев 1969 — Алпомиш. Айтувчи Берди бахши / Изд. подгот. Т. Мирзаев. Таш., 1969.
Мирзаев 1971 — *Мирзаев Т.* Якка Аҳмад достони тўғрисида // Эргаш шоир ва унинг достончиликдаги ўрни / Изд. подгот. И. Мўминов и др. Таш., 1971. С. 51–59.
Мирзаев 1979 — *Мирзаев Т.* Халқ бахшиларининг эпик репертуари. Таш., 1979.
Мирзаев и др. 1976 — Пўлкан шоир / Изд. подгот. Т. Мирзаев и др. Таш., 1976.
Мирзаев и др. 1978 — Ислом шоир ва унинг халқ поэзиясида тутган ўрни / Изд. подгот. Т. Мирзаев и др. Таш., 1978.

Мирзаев, Саримсоқов 1981 — *Мирзаев Т., Саримсоқов Б.* Достон, унинг турлари ва тарихий тараққиёти / Ўзбек фольклорининг эпик жанрлари. Таш., 1981. С. 9–61.

Мирзаев, Абдурахимов 1999 — Алпамыш. Узбекский народный героический эпос / Сост. и подгот. текста Т. Мирзаева, пер. и коммент. М. Абдурахимова. Таш., 1999.

Михайлова, Шкунаев 1985 — Похищение быка из Куальнге / Изд. подгот. Т.А. Михайлова, С.В. Шкунаев. М., 1985.

Муканов 1974 — *Муканов М.С.* Этнический состав и расселение казахов среднего жуза. А.-А., 1974.

Муканов 1979 — *Муканов М.С.* Казахская юрта. А.-А., 1979.

Муминов и др. 1974 — *Муминов И.М. и др.* История каракалпакской АССР. Т. 1–2. Таш., 1974.

Мўминов и др. 1975 — Ширин билан Шакар, Кунтугмиш, Орзигул. Достонлар / Изд. подгот. И. Мўминов и др. Таш., 1975 (Ўзбек халқ ижоди).

Муродов, Эргашев 1999 — *Муродов М., Эргашев А.* Алпомишнома. Биринчи китоб: Сурхандарё талқини. Таш., 1999.

Мусаев 1979 — *Мусаев С.* Эпос «Манас». Научно-популярный очерк. Фрунзе, 1979.

Муталлибов 1960 — *Маҳмуд Кошғарий.* Туркий сўзлар девони (Девону луғатит турк). Т. 1–3 / Изд. подгот. и пер. С.М. Муталлибов. Таш., 1960.

Насыров 1983 — *Насыров Д.С.* Диалекты каракалпакского языка // Вопросы каракалпакского языкознания / Изд. подгот. Д.С. Насыров и др. Нукус, 1983. С. 56–113.

Новиков 2000 — *Новиков, Ю.А.* Сказитель и былинная традиция. СПб., 2000.

Нурмагамбетова 1988 — *Нурмагамбетова О.* Казахский героический эпос Кобланды-батыр. А.-А., 1988.

Нурмухамедов 1983 — *Нурмухамедов М.К.* Сказки А.С. Пушкина и фольклор народов Средней Азии. Таш., 1983.

Нысанбаев и др. 1999 — Коркут Ата // Энциклопедический сборник / Сост. Ә. Нысанбаев и др. А.-А., 1999.

Орозбаков 1978–1982 — *Орозбаков Сагымбай.* Манас. Т. 1–4 / Изд. подгот. Айтматов и др. Фрунзе, 1978–1982.

Орус-оол 1990 — Тыва маадырлыг тоолдар. Т. 1 / Сост. С.М. Орус-оол. Кызыл, 1990.

Оручов и др. 1966–1987 — Азәрбајҹан дилинин изаһлы луғәти. Т. 1–4 / Сост. Ә.Ә. Оручов и др. Баку, 1966–1987.

Пахратдинов 1959 — Шарьяр / Изд. подгот. А. Пахратдинов. Нукус, 1959.

Петросян 1975 — Героический эпос народов СССР. Т. 1–2 / Изд. подгот. А.А. Петросян. М., 1975.

Пропп 1955 — *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. Л., 1955.

Пропп 1964 — *Пропп В.Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Советская этнография. 1964. 4. С. 147–154.

Пропп 1976 — *Пропп В.Я.* Мотив чудесного рождения // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 205–240.

Пропп 1998 — *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки // Собрание трудов. М., 1998.

Путилов 1988 — *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.

Путилов 1997 — *Путилов Б.Н.* Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. М., 1997 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

Пухов 1962 — *Пухов И.В.* Якутский героический эпос олонхо. Основные образы. М., 1962.

Пухов 1973 — *Пухов И.В.* Алтайский народный эпос // Маадай-Кара. Алтайский героический эпос. М., 1973 (Эпос народов СССР). С. 8–60.

Пухов, Эргис 1985 — *Пухов И.В., Эргис Г.У.* Якутские олонхо // Строптивый Кулун Куллустуур. М., 1985 (Эпос народов СССР). С. 544–578.

Радлов — см. также Radloff.

Радлов 1866 — Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи, собраны В.В. Радловым. Ч. I. Поднаречия Алтая: алтайцев, телеутов, черновых и лебединских татар, шорцев и саянцев. СПб., 1866.

Радлов 1870 — Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи, собраны В.В. Радловым / Ч. III. Киргизское наречие. СПб., 1870.

Радлов 1872 — Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи, собраны В.В. Радловым. Ч. IV. Наречия барабинцев, тарских, тобольских и тюменских татар. СПб., 1872.

Радлов 1885 — Образцы народной литературы северных тюркских племен, собраны В.В. Радловым. Ч. V. Наречие дикокаменных киргизов. СПб., 1885.

Радлов 1896 — Образцы народной литературы северных тюркских племен, собраны В.В. Радловым. Ч. VII. Наречия Крымского полуострова. СПб., 1896.

Радлов 1899 — Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В.В. Радловым. Ч. 8. Наречия османские. Тексты собраны И. Куношем. СПб., 1899.

Рахман и др. 1981 — Уйғур хәлқ дастанлири / Сост. А. Рахман и др. Урумчи, 1981.

Сагитов 1959 — *Сагитов И.Т.* Каракалпакская версия эпоса «Алпамыш» // Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш» / Изд. подгот. В.И. Чичеров, Х.Т. Зарифов. Таш., 1959. С. 178–186.

Сагитов 1968 — *Сагитов С.И.* К вопросу о локализации легендарной местности Жидели-Байсун по данным ботаники // Советская этнография. 1968. 1. С. 130–133.

Сагитов, Харисов 1973 — Башҡорт халыҡ ижады. Эпос. Т. 2 / Изд. подгот. М.М. Сәгитов, Ә. Харисов. Уфа, 1973.

Сагитов, Харисов и др. 1977 — Башкирский народный эпос / Изд. подгот. и пер. М.М. Сагитов, А.И. Харисов и др. М., 1977 (Эпос народов СССР).

Сагитов, Зарипов, Сулейманов 1987 — Башкирское народное творчество. Т. 1: Эпос / Изд. подгот. М.М. Сагитов, Н.Т. Зарипов, А.М. Сулейманов. Уфа, 1987.

Садалова 2002 — Алтайские народные сказки / Сост. Т.М. Садалова. Новосибирск, 2002 (Памятники фольклора народов Сибирии и Дальнего Востока. Т. 21).

Садыков и др. 1984–1995 — Манас. Киргизский героический эпос / Изд. подгот. и пер. А.С. Садыков и др. М., 1984–1995 (Эпос народов СССР).

Садырбайұлы 1996 — *Садырбайұлы С.* Фольклор және Жамбыл. А.-А., 1996.
Салмин, 1987 — *Салмин А.К.* Два чувашских термина, обозначающих сказку // Советская тюркология. 1987. 2. С. 33–37.
Саримсоқов 1978 — *Саримсоқов Б.* Ўзбек адабиётеда сажъ. Таш., 1978.
Сарқытбай-ұлы 1982 — *Сарқытбай-ұлы М.* Қыз Жібек // Мұра. 1982. 1. С. 33–75.
Сарқытбай-ұлы и др. 1983 — *Сарқытбай-ұлы М., Шүкіман-ұлы М., Жарыс-ұлы К.* Әсілқан мен Тәнідің айтысы // Мұра. 1983. 2. С. 23–30.
Саъдулла и др. 1955 — Ўзбек халқ эртаклари / Сост. Ш. Саъдулла и др. Таш., 1955.
Севортян 1974 — *Севортян Э.В.* Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на гласные. М., 1974.
Севортян 1980 — *Севортян Э.В.* Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на буквы "В", "Г" и "Д". М., 1980.
Смирнова 1968 — *Смирнова Н.С.* Очерк истории казахского фольклора // История казахской литературы. Т. 1. Казахский фольклор / Изд. подгот. Н.С. Смирнова и др. А.-А., 1968. С. 64–124.
Смирнова и др. 1968 — История казахской литературы. Т. 1. Казахский фольклор / Изд. подгот. Н.С. Смирнова и др. А.-А.,1968.
Стеблева 1976 — *Стеблева И.В.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976.
Стоянов 1988 — *Стоянов А.К.* Искусство хакасских хайджи // Алтын-Арыг. Хакасский героический эпос / Изд. подгот. и пер. В.Е. Майногашева. М., 1988 (Эпос народов СССР). С. 577–590.
Сулейманов 1959 — *Сулейманов Х.С.* Тема дружбы и побратимства в дастане «Алпамыш» // Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш» / Изд. подгот. В.И. Чичеров, Х.Т. Зарифов. Таш., 1959. С. 91–92.
Суразаков 1959 — Об алтайском сказании «Алып-Манаш» // Об эпосе «Алпамыш». Материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш» / Изд. подгот. В.И. Чичеров, Х.Т. Зарифов. Таш., 1959. С. 197–202.
Суразаков 1961 — Героическое сказание о богатыре Алтай-Буучае / Изд. подгот. и пер. С.С. Суразаков. Горно-Алтайск, 1961.
Суразаков 1985 — *Суразаков С.С.* Алтайский героический эпос. М., 1985.
Суразаков и др. 1958 — Алтай баатырлар. Алтай албатының ат-нерелӱ чӧрчӧктӧри. Т. 1 / Изд. подгот. С.С. Суразаков и др. Горно-Алтайск, 1958.
Суразаков и др. 1959 — Алтай баатырлар. Алтай албатының ат-нерелӱ чӧрчӧктӧри. Т. 2 / Изд. подгот. С.С. Суразаков и др. Горно-Алтайск, 1959.
Суразаков, Пухов, Баскаков 1973 — Маадай-Кара. Алтайский героический эпос / Изд. подгот. и пер. С.С. Суразаков, И.В. Пухов, Н.А. Баскаков. М., 1973 (Эпос народов СССР).
Сыдыков 1975 — *Сыдыков Т.* Глубокие корни. А.-А., 1975.
Таксами 1988 — Сказание о просторе / Сост. Ч.М. Таксами. Л., 1988.
Татлық и др. 1986 — Эмир Гәроғли. Уйғур хәлқ дастанлиридин. Т. 1 / Сост. Ә. Татлық. Урумчи, 1986.
Таубе 1994 — Сказки и предания алтайских тувинцев / Собраны Эрикой Таубе. М., 1994.
Тәжибаев и др. 2003 — Қарақалпақстан XIX әсирниң екинши ярымынан XXI әсирге шекем / Сост. Ә.Т. Тәжибаев и др. Нукус, 2003.

Тәһмасиб 1959 — Короглу / Изд. подгот. М.Һ. Тәһмасиб. Баку, 1959.
Тәһмасиб 1972 — *Тәһмасиб М.Һ.* Азәрбајҹан халг дастанлары (Орта әсрләр). Баку, 1972.
Тәһмасиб и др. 1979 — Азәрбајҹан мәһәббәт дастанлары / Сост. М.Һ. Тәһмасиб и др. Баку, 1979.
Тенишев и др. 1984 — Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков: Фонетика / Изд. подгот. Э.Р. Тенишев и др. М., 1984.
Тенишев и др. 1996 — Языки мира: Тюркские языки / Сост. Э.Р. Тенишев и др. М., 1996.
Тимофеев-Теплоухов и др. 1985 — Строптивый Кулун Куллустуур. Якутское олонхо / Изд. подгот. Э.К. Пекарский, Г.У. Эргис. Пер. А.А. Попова, И.В. Пухова. Сказитель И.Г. Тимофеев-Теплоухов, записал В.Н. Васильев. Вступит. ст. И.В. Пухова и Г.У. Эргиса. М., 1985 (Эпос народов СССР).
Токарев и др. 1980–1982 — Мифы народов мира. Т. 1–2 / Сост. С.А. Токарев и др. М., 1980–1982.
Токмашов и др. 1935 — Когутэй. Алтайский эпос / Сказитель М. Ютнанаков. Пер. Г. Токмашова, ред. В. Зазубрина, коммент. Н. Дмитриева. М.–Л., 1935.
Трояков 1969 — *Трояков П.А.* Промысловая и магическая функция сказывания сказок у хакасов // Советская этнография. 1969. 2. С. 24–34.
Турсунов 1975 — *Турсунов Е.Д.* Тюрко-монгольские версии сказания об ослеплении циклопа // Советская тюркология. 1975. 3. С. 36–43.
Уахатов и др. 1963 — Ақындар жыры. Қазіргі халық поэзиясы / Сост. Б. Уахатов и др. А.-А., 1963.
Урманчеев 1980а — *Урманчеев Ф.И.* Эпические сказания татарского народа. Сравнительно-исторические очерки. Казань, 1980.
Урманчеев 1980б — *Урманчеев Ф.И.* Легенды о булгарских богатырях и сказание об Алпамыше // Советская тюркология. 1980. 2. С. 30–38.
Урманчеев 1984 — *Урманчеев Ф.* Героический эпос татарского народа. Казань, 1984.
Функ 2005 — *Функ Д.А.* Миры шаманов и сказителей. Комплексное исследование телеутских и шорских материалов. М., 2005.
Хамраев 1969 — *Хамраев М.* Очерки теории тюркского стиха. А.-А., 1969.
Ҳусаинова 1971 — *Ҳусаинова З.* Эргаш Жуманбулбул ўғли (библиография) // Эргаш Шоир ва унинг достончиликдаги ўрни / Изд. подгот. И. Мўминов и др. Таш., 1971. С. 180–196.
Ҳусаинова 1976 — *Ҳусаинова З.* Муҳаммад Жонмурад ўғли Пўлкан (библиография) // Пўлкан шоир / Изд. подгот. Т. Мирзаев и др. Таш., 1976. С. 155–161.
Церетели 1956 — *Церетели Г.В.* Арабские диалекты Средней Азии. Т. 1. Бухарский арабский диалект. Тб., 1956.
Цинциус и др. 1975–1977 — Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков (Материалы к этимологическому словарю). Т. 1–2 / Сост. В.И. Цинциус и др. Л., 1975–1977.
Чичеров 1982 — *Чичеров В.И.* Школы сказителей Заонежья / Изд. подгот. В.П. Аникин. М., 1982.
Члаидзе 1978 — *Члаидзе Л.Г.* Грузинская версия эпоса «Кер-Оглы». Тб., 1978.
Шкловский 1925 — *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1925.

Шодиева 1965 — Ойпарча / Сост. С. Шодиева. Таш., 1965.
Штернберг 1908 — *Штернберг Л.Я.* Материалы по изучению гиляцкого языка и фольклора. Т. 1. Образцы народной словесности. Ч. 1: Эпос. СПб., 1908.
Шукюрова 1987 — *Фазлаллах Рашид ад-Дин.* Огуз-Наме / Пер. Р.М. Шукюровой. Баку, 1987 (Источники по истории Азербайджана).
Шульгин 1973 — *Шульгин Б.* Об алтайском кае // Маадай-Кара. Алтайский героический эпос / Изд. подгот. и пер. С.С. Суразаков, И.В. Пухов, Н.А. Баскаков. М., 1973. С. 454–460 (Эпос народов СССР).
Щербак 1959 — *Щербак А.М.* Огуз-наме. Мухаббат-наме. Памятники древнеуйгурской и староузбекской письменности. М., 1959.
Щербак 1961 — *Щербак А.М* Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении // Народы Азии и Африки. 1961. 2. С. 142–153.
Элиаде 1998 — *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев, 1998.
Юдахин 1985 — Киргизско-русский словарь. Т. 1–2 / Сост. К.К. Юдахин. М., 1985.
Юнусалиев 1961 — *Юнусалиев Б.М.* Об опыте создания сводного варианта эпоса «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас» / Изд. подгот. М.И. Богданова, В.М. Жирмунский, А.А. Петросян. М., 1961. С. 282–297.
Юнусалиев и др. 1958–1960 — Манас. Т. 1–4 / Сост. Б.М. Юнусалиев и др. Фрунзе, 1958–1960.
Ярмухаметов 1957 — Татарские народные сказки / Изд. подгот. Х.Х. Ярмухаметов. М., 1957.
Ћурић 1977 — Антологија народных јуначких песама / Сост. В. Ћурић. Београд, 1977.

Aarne, Thompson 1969 — *Aarne A., Thompson S.* The Types of the Folktale / 2nd rev. ed. Helsinki, 1969 (FF Communications 184).
Abrahams 1976 — *Abrahams R.D.* The Complex Relations of Simple Forms // Folklore Genres / Ed. D. Ben-Amos. Austin, TX, 1976 (Publ. of the American Folklore Soc., 26.). C. 193–214.
Albright 1976 — *Albright C.F.* The Azerbaijani *'Āshiq* and His Performance of a *Dâstân* // Iranian Studies 9. 1976. C. 220–247.
Andersson, 1980 — *Andersson T.M.* The Legend of Brynhild. Ithaca, N. Y., 1980 (Islandica, 43).
Arend 1933 — *Arend W.* Die typischen Szenen bei Homer. B., 1933.
Arens 1973 — *Arens W.* Die anglonormannische und die englischen Fassungen des Hornstoffes. Ein historisch-genetischer Vergleich. Frankfurt a. M., 1973.
Arsunar 1963 — *Arsunar F.* Köroğlu. Ankara, 1963.
Auerbach 1967 — *Auerbach E.* Mimesis. Darsgestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 4. Aufl. Bern–München, 1967.
Bang, Rachmati 1932 — *Bang W., Rachmati G.R.*, ed. Die Legende von Oghuz Qaghan // Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wiss., Phil.-hist. Kl., 25. 1932. C. 683–724.
Barthold 1962 — *Barthold W.* Zwölf Vorlesungen über die Geschichte der Türken Mittelasiens. 2. Aufl. Hildesheim, 1962.

Basilov, Zirin 1989 — *Basilov V.N.*, ed., *Zirin M.F.* trans. Nomads of Eurasia. Seattle, WA, 1989.

Başgöz 1952 — *Başgöz İ.* Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels // Journal of American Folklore, 65. 1962. C. 331–339.

Başgöz 1967 — *Başgöz İ.* Dream Motif in Turkish Folk Stories and Shamanistic Initiation // Asian Folklore Studies, 26. 1967. C. 1–18.

Başgöz 1975 — *Başgöz İ.* The Tale-Singer and His Audience. An Experiment to Determine the Effect of Different Audiences on a *Hikaye* Performance // Folklore. Performance and Communication / Ed. D. Ben-Amos, K.S. Goldstein. The Hague, 1975. C. 143–203.

Başgöz 1976 — *Başgöz İ.* The Structure of the Turkish Romances // Folklore Today. A Festschrift for Richard M. Dorson / Ed. L. Dégh, H. Glassie / F.J. Oinas. Bloomington, IN, 1976. C. 11–23.

Başgöz 1978a — *Başgöz İ.* The Epic Tradition Among Turkic Peoples // Heroic Epic and Saga. An Introduction to the World's Great Folk Epics / Ed. F.J. Oinas. Bloomington, IN, 1978. C. 310–335.

Başgöz 1978б — *Başgöz İ.* Epithet in a Prose Epic: The Book of My Grandfather Korkut // Studies in Turkish Folklore. In Honor of Pertev N. Boratav / Ed. İ. Başgöz. Indiana Univ. Turkish Studies 1. Bloomington, IN, 1978. C. 25–45.

Başgöz 1986 — *Başgöz İ.* Hikâye Anlatan Aşık ve Dinleyicisi // Folklor Yazıları. İstanbul, 1986. C. 49–137.

Bausinger 1980 — *Bausinger H.* Formen der "Volkspoesie" / 2. Aufl. B., 1980 (Grundlagen der Germanistik, 6.)

Beaton 1980 — *Beaton R.* Folk Poetry of Modern Greece. Cambridge, 1980.

Becking 1933 — *Becking G.* Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos // Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale, 8–9. 1933. C. 144–153.

Beitl 1973–1975 — *Beitl K.* Schnaderhüpfel // Handbuch des Volksliedes. Eds. R.W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan. Bd. 1–2. München, 1933. I. C. 617–677.

Ben-Amos 1976 — *Ben-Amos D.*, ed. Folklore Genres. Austin, TX, 1976 (Publ. of the American Folklore Soc., 26).

Benzing 1959 — *Benzing J.* Das Hunnische, Donaubolgarische und Wolgabolgarische // Philologiae Turcicae Fundamenta / Ed. J. Deny et al. Wiesbaden, 1959–1964. I. C. 685–695.

Blochet 1932–1933 — *Blochet E.* Bibliothèque Nationale. Catalogue des Manuscrits Turcs. Vol. 1–2. P., 1932–1933.

Bombaci 1964 — *Bombaci A.* The Turkic Literatures. Introductory Notes on the History and Style // Philologiae Turcicae Fundamenta / Ed. J. Deny et al. Wiesbaden, 1959–1964. II. C. XI–LXXI.

Boratav 1946 — *Boratav P.N.* Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği. İstanbul, 1946.

Boratav 1964 — *Boratav P.N.* L'épopée et la «ḫikâye» // Philologiae Turcicae Fundamenta / Ed. J. Deny et al. Wiesbaden, 1959–1964. II. C. 11–44.

Boratav 1965 — *Boratav P.N.*, trad. Aventures merveilleuses sous terre et ailleurs de Er-Töshtük le géant des steppes. P., 1965.

Boratav 1967 — *Boratav P.N.* Kör-Oğlu // İslâm ansiklopedisi. 2. baskı. İstanbul, 1967. VI. C. 908–914.

Boratav 1973 — *Boratav P.N.* 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. 2. baskı. İstanbul, 1973.

Boratav 1982–1983 — *Boratav P.N.* Bey Böyrek Hikâyesi Ait Metinler // Folklor ve Edebiyat (1982). Cilt. 2. İstanbul, 1982–1983. II. С. 141–210.

Boratav 1982–1983 — *Boratav P.N.* Dede Korkut Hikâyelerindeki Tarihi Olaylar ve Kitabın Telif Tarihi // Folklor ve Edebiyat (1982). Cilt. 2. Istanbul, 1982–1983. II. С. 109–140.

Boratav 1984 — *Boratav P.N.* Köroğlu Destanı. 2. baskı. İstanbul, 1984.

Bowra 1945 — *Bowra C.M.* From Virgil to Milton. L., 1945.

Bowra 1952 — *Bowra C.M.* Heroic Poetry. L., 1952. См. также: Боура 2002.

Braun 1961 — *Braun M.* Das serbokroatische Heldenlied. Göttingen, 1961 (Opera Slavica, 1).

Bremond 1973 — *Bremond C.* Logique du récit. P., 1973.

Brockelmann 1923 — *Brockelmann C.* Altturkestanische Volkspoesie, I // Asia Major (Probeband). 1923. С. 1–22.

Brockelmann 1924 — *Brockelmann C.* Altturkestanische Volkspoesie, II // Asia Major, 1. 1924. С. 24–44.

Brodeur 1959 — *Brodeur A.G.* The Art of Beowulf. Berkeley, CA, 1959.

Brunner 1913 — *Brunner K.*, ed. Der mittelenglische Versroman über Richard Löwenherz. Wien, Lpz., 1913.

Buchner 1971 — *Buchner A.* Folk Music Instruments. Prague, 1971.

Burrow 1965 — *Burrow J.A.* A Reading of "Sir Gawain and the Green Knight." L., 1965.

Bynum 1976 — *Bynum D.* The Generic Nature of Oral Epic Poetry // Folklore Genres / Ed. D. Ben-Amors. Austin, TX, 1976 (Publ. of the American Folklore Soc., 26.) С. 35–58.

Castagné 1930 — *Castagné J.* Magie et exorcisme chez les Kazak-Kirghizes et autres peuples turcs orientaux // Revue des Etudes Islamiques, 4. 1930. С. 53–151.

Cejpek 1959 — *Cejpek J.* Die iranische Volksdichtung // *Rypka J.* et al. Iranische Literaturgeschichte. Lpz., 1959. С. 461–551.

Chadwick 1932–1940 — *Chadwick H.M., Chadwick N.K.* The Growth of Literature. Vol. 1–3. Cambridge, 1932–1940.

Chadwick, Zhirmunsky 1969 — *Chadwick N.K., Zhirmunsky V.* Oral Epics of Central Asia. Cambridge, 1969.

Chatman 1978 — *Chatman S.* Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, NY, 1978.

Child 1882–1898 — The English and Scottish Popular Ballads / Ed. *F.J. Child.* Vol. 1–5. Boston, 1882–1898.

Chodzko 1842 — Specimens of the Popular Poetry of Persia, as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, the Bandit-Minstrel of Northern Persia; and in the Songs of the People Inhabiting the Shores of the Caspian Sea Trans. A. Chodzko. L., 1842.

Comrie 1981 — *Comrie B.* The Languages of the Soviet Union. Cambridge, 1981.

Ćurčija-Prodanović 1963 — Heroes of Serbia / Trans. N. Ćurčija-Prodanović. L., 1963.

Dawson 1955 — The Mongol Mission. Narratives and Letters of the Franciscan Missionaries in Mongolia and China in the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Ed. C. Dawson, trans. by a Nun of Stanbrook Abbey. N. Y., 1955.

Deny et al. 1959–1964 — Philologiae Turcicae Fundamenta / Ed. J. Deny et al. Vols. 1–2. Wiesbaden, 1959–1964.

Dillon 1968 — *Dillon M.*, ed. Irish Sagas. Cork, 1968.
Doerfer 1963–1975 — *Doerfer G.* Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen. Wiesbaden, 1963–1975 (Akademie der Wiss. und der Lit., Veröffentlichungen der Orientalischen Kommission, 16, 19–21).
Dor 1975 — *Dor R.* Contribution à l'étude des Kirghiz du Pamir Afghan. P., 1975.
Dor 1982 — *Dor R.* Un Fragment Pamirien de *Manas* // Central Asiatic Journal, 26. 1982. C. 1–55.
Dor 1991 — *Dor R.* trans. Nourali ou les aventures lyriques d'un héros épique. P., 1991.
Dor, Naumann 1978 — *Dor R., Naumann G.M.* Die Kirghisen des afghanischen Pamir. Graz, 1978.
Drerup 1920 — *Drerup E.* Homer und die Volksepik // Neophilologus, 5. 1920. C. 257–273.
Duggan 1973 — *Duggan J.J.* The Song of Roland. Formulaic Style and Poetic Craft. Berkeley, CA, 1973.
Dunn 1980 — *Dunn C.J.* Ainu // Traditions of Heroic and Epic Poetry. I. The Traditions / Ed. A.T. Hatto; II. Characteristics and Techniques / Ed. J.B. Hainsworth. Vols. 1–2. L., 1980–1989. I. C. 328–344.
Eberhard 1955 — *Eberhard W.* Minstrel Tales from Southeastern Turkey. Berkeley, CA, 1955.
Eberhard, Boratav 1953 — *Eberhard W., Boratav P.N.* Typen türkischer Volksmärchen. Wiesbaden, 1953.
Ekici 2004 — *Ekici M.* Türk Dünyasında Köroğlu (İlk Kol). İnceleme ve Metinler. Ankara, 2004.
Elçin 1967 — *Elçin Ş.* Wort und Begriff *destan* im Türkischen // Der Orient in der Forschung. Festschrift für Otto Spies / Ed. W. Hoenerbach. Wiesbaden, 1967. C. 147–157.
Emeneau 1964 — *Emeneau M.B.* Oral Poets of South India. — The Todas // Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology / Ed. D. Hymes. N. Y., 1964. C. 330–341.
Emsheimer 1956 — *Emsheimer E.* Singing Contests in Central Asia // Journal of the International Folk Music Council, 8. 1956. C. 26–29.
Erdely 1995 — *Erdely S.* Music of Southslavic Epics from the Bihać Region of Bosnia. N. Y., 1995 (Milman Parry Studies in Oral Tradition).
Ergin 1958–1963 — Dede Korkut Kitabı / Ed. M. Ergin. Ankara, 1953–1963. (Türk Dil Kurumu Yayınları, 169, 219.)
Feldman 1983 — *Feldman W.* The Motif-Line in the Uzbek Oral Epic // Ural-altaische Jahrbücher, 55. 1983. C. 1–15.
Findeisen, Gehrts 1983 — *Findeisen H., Gehrts H.* Die Schamanen. Jagdhelfer und Ratgeber, Seelenfahrer, Künder und Heiler. Köln, 1983.
Finnegan 1974 — *Finnegan R.* How Oral is Oral Literature? // Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 37. 1974. C. 52–64.
Finnegan 1977 — *Finnegan R.* Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge, 1977.
Fitzhugh, Crowell 1988 — Crossroads of Continents. Cultures of Siberia and Alaska / Ed. W.W. Fitzhugh, A. Crowell. Washington, D.C., 1988.

Fleischer 1888 — *Fleischer H.L.* Über den türkische Volksroman Sîreti Seijid Baṭṭâl // Kleinere Schriften, III. Lpz., 1888. C. 226–254.

Foley 1981 — *Foley J.M.* Tradition-Dependent and - Independent Features in Oral Literature: A Comparative View of the Formula // Oral Traditional Literature. A Festschrift for Albert Bates Lord. Ed. J.M. Foley. Columbus, OH, 1981. C. 262–281.

Foley 1985 — *Foley J.M.* Oral-Formulaic Theory and Research. An Introduction and Annotated Bibliography. N. Y., 1985 (Garland Folklore Bibliographies, 6).

Foley 1987 — *Foley J.M.* Formula in Jugoslav and Comparative Folk Epic: Structure and Function // The Heroic Process. Form, Function and Fantasy in Folk Epic. The Proceedings of the International Folk Epic Conference, University College Dublin, 2–6 September 1985 / Ed. B. Almqvist, S.Ó Cartháin, P.Ó Héalaí. Dublin, 1987. C. 485–503.

Foley 1988 — *Foley J.M* Theory of Oral Composition. History and Methodology. Bloomington, IN, 1988.

Foley 1990 — *Foley J.M.* Traditional Oral Epic. The 'Odyssey', 'Beowulf', and the Serbo-Croatian Return Song. Berkeley, CA, 1990.

Forster 1962 — *Forster E.M.* Aspects of the Novel. Harmondsworth, Middlesex, 1962.

Fowler 1982 — *Fowler A.* Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxf., 1982.

Frenzel, 1980 — *Frenzel E.* Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Freiburg, 1980.

Frings 1939–1940 — *Frings Th.* Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen // Zeitschrift für Deutsche Geisteswissenschaft, 2. 1939–1940. C. 306–321.

Frings, Braun 1947 — *Frings Th., Braun M.* Brautwerbung. Lpz., 1947.

Frye 1957 — *Frye N.* Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, NJ, 1957.

Gabain 1953 — *Gabain A. von* / Inhalt und magische Bedeutung der alttürkischen Inschriften // Anthropos, 48. 1953. C. 537–556.

Gabain 1964 — *Gabain A. von.* Die alttürkische Literatur // Philologiae Turcicae Fundamenta / Eds J. Deny et al. Wiesbaden, 1959–1964. II. C. 211–243.

Gabain 1974 — *Gabain A. von.* Alttürkische Grammatik, 3. Aufl. Wiesbaden, 1974.

Gabain et al. 1963 — *Gabain A. von* et al. Turkologie. Leiden, 1963 (Handbuch der Orientalistik, 1. Abt., V. 1).

Gandjeï 1957 — *Gandjeï T.* Überblick über den vor- und frühislamischen türkischen Versbau // Der Islam, 33. 1957. C. 142–156.

Geißler 1955 — *Geißler F.* Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle, 1955.

Geng, Reichl 1989 — *Geng Shimin, Reichl K.* Uigurische Vierzeiler aus Kuchar // Materialia Turcica, 15. 1989. C. 55–87.

Gerould 1904 — *Gerould G.H.* Forerunners, Congeners, and Derivatives of the Eustace Legend // Publications of the Modern Language Assosiation, 19. 1904. C. 335–448.

Godley 1920–1925 — Herodotus / Ed. and trans. A.D. Godley. (Loeb Classical Library.) Vol. 1–4. L., Cambridge, MA, 1920–1925.

Gökyay 1973 — *Gökyay O.Ş.* Dedem Korkutun Kitabı. İstanbul, 1973.

Grimm 1857 — *Grimm W.* Die Sage von Polyphem // Abhandlungen der Königl. Akadmie der Wissenschaften zu Berlin, Phil.-hist. Klasse. 1857. C. 1–30.

Grousset 1952 — *Grousset R.* L'empire des steppes. Attila, Gengis-Khan, Tamerlan. 4e éd. P., 1952.

Guessard, Michelant 1859 — Otinel. Chanson de geste / Ed. F. Guessard, H. Michelant. P., 1859.

Güney 1964 — *Güney E.C.* Aşık Garip. 2. baskı. İstanbul, 1964.

Hainsworth 1991 — *Hainsworth J.B.* The Idea of the Epic. Eidos, 3. Berkeley, CA, 1991.

Hambly et al. 1969 — *Hambly G.* et al. Central Asia. L., 1969 (The Weidenfeld and Nicolson Universal History, 16).

Hammond, Scullard, 1970 — The Oxford Classical Dictionary / Ed. N.G. Hammond, H.H. Scullard. 2nd ed. Oxf., 1970.

Harris, Reichl 1997 — *Harris J., Reichl K.*, ed. Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse. Cambridge, 1997.

Harva 1938 — *Harva U.* Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker. Helsinki, 1938 (FF Communications, 125).

Harvilahti 1987 — *Harvilahti L.* Zwei Fliegen mit einer Klappe: Zum Parallelismus der Sprichwörter // Finnisch-Ugrische Forschungen, 48. 1987. C. 27–38.

Harvilahti, Kazagačeva 2003 — *Harvilahti L., Kazagačeva Z.S.* The Holy Mountain. Studies on Upper Altay Oral Poetry. Helsinki, 2003 (FF Communications, 282).

Hatto 1965 — *Hatto A.T.* Hamâsa. iv. — Central Asia // The Encyclopedia of Islam. New ed. Leiden, 1965. III. C. 115–119.

Hatto 1973 — *Hatto A.T.* Semetey. Part I // Asia Major, N.S., 18. 1973. C. 154–180.

Hatto 1974 — *Hatto A.T.* Semetey. Part II // Asia Major, N.S., 19. 1974. C. 1–36.

Hatto 1977 — The Memorial Feast of Kökötöy-Khan. A Kirghiz Epic Poem / Ed. and trans. Hatto A.T. Oxf., 1977 (London Oriental Series, 33).

Hatto 1979 — *Hatto A.T.* Plot and Character in Mid-Nineteenth-Century Kirghiz Epic // Die mongolischen Epen. Bezüge, Sinndeutung und Überlieferung. (Ein Symposium) / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1979 (Asiatische Forschungen, 68). C. 95–112.

Hatto 1980 — *Hatto A.T.* Shamanism and Epic Poetry in Northern Asia // Essays on Medieval German and Other Poetry. Cambridge, 1980. (Anglica Germanica Ser., 2.) C. 117–138.

Hatto 1980–1982 — *Hatto A.T.* The Marriage, Death and Return to Life of Manas: A Kirghiz Epic Poem of the Mid-Nineteenth Century // Turcica. Revue d'Études Turques. 12. 1980. C. 66–94 [Pt I]; 14. 1982. C. 7–38 [Pt. II].

Hatto 1987a — *Hatto A.T.* Manas // The Encyclopedia of Islam. New ed. Leiden. VI. C. 370–371.

Hatto 1987б — *Hatto A.T.* 'Wife-Trouble' unter Helden // Fragen der mongolischen Heldendichtung. IV / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1987 (Asiatische Forschungen, 101). C. 116–128.

Hatto 1989a — *Hatto A.T.* Epithets in Kirghiz Epic Poetry 1856–1869 // Traditions of Heroic and Epic Poetry. I. The Traditions / Ed. A.T. Hatto. II. Characteristics and Techniques. Ed. J.B. Hainsworth. Vols. 1–2. L., 1980–1989. II. C. 71–93.

Hatto 1989б — *Hatto A.T.* Towards an Anatomy of Heroic/Epic Poetry // Traditions of Heroic and Epic Poetry. I. The Traditions. Ed. A.T. Hatto. II. Characteristics and Techniques / Ed. J.B. Hainsworth. Vols. 1–21. L., 1980–1989. II. C. 145–306.

Hatto 1990 — *Hatto A.T.*, ed. and trans. The Manas of Wilhelm Radloff. Wiesbaden, 1990 (Asiatische Forschungen, 110).

Hatto 1991 — *Hatto A.T.* Eine allgemeine Theorie der Heldenepik. Opladen, 1991 (Rheinisch-Westfällische Akademie der Wissenschaften, Vorträge, G 307).

Hatto 1994 — *Hatto A.T.* What is an Heroic Lay? Some Reflections on the Germanic, Serbo-Croat and Fula // The Uses of Tradition. A Comparative Enquire into the Nature, Uses and Functions of Oral Poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa / Ed. M. Branch, C. Hawkesworth. L., 1994. C. 123–134.

Hatto, Hainsworth 1980–1989 — Traditions of Heroic and Epic Poetry. I. The Traditions / Ed. A.T. Hatto. II. Characteristics and techniques / Ed. J.B. Hainsworth. Vol. 1–2. L., 1980–1989.

Heath 1987–1988 — *Heath P.* Romance as Genre in *The Thousand and One Nights* // Journal of Arabic Literature, 18. 1987. C. 1–21; 19. 1988. C. 1–26.

Hegel 1955 — *Hegel G.W.F.* Ästhetik / Ed. F. Bassenge. Bd. 1–2. B., 1955.

Heissig 1981 — *Heissig W.* Wiederbeleben und Heilen als Motiv im mongolischen Epos // Fragen der mongolischen Heldendichtung. I / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1981 (Asiatische Forschungen, 72). C. 79–100.

Herzog 1951 — *Herzog G.* The Music of Yugoslav Heroic Epic Folk Poetry // Journal of the International Folk Music Council, 3. 1951. C. 62–64.

Heusler 1905 — *Heusler A.* Lied und Epos in germanischer Volksdichtung. Dortmund, 1905.

Heusler 1943 — *Heusler A.* Die Altgermanischer Dichtung. 2. Aufl. Potsdam, 1943.

Holbeck 1984 — *Holbeck B.* Formelhaftigkeit, Formeltheorie // Enzyklopädie des Märchens, IV. B., 1984. Col. 1416–1440.

Holzapfel 1990 — *Holzapfel O.* Heimkehr des Gatten (AaTh 974) // Enzyklopädie des Märchens, VI. B., 1984. Col. 702–707.

Honko 1989 — *Honko L.* Folkloristic Theories of Genre // Studia Fennica, 33. 1989. C. 13–28.

Hu, Dor 1984 — *Hu Djen-Hua, Dor R. Manas* chez les Kirghiz du Xinjiang: Bref Aperçu // Turcica. Revue d'Études Turques, 16. 1984. C. 29–50.

Hymes 1981 — *Hymes D.* "In Vain I Tried to Tell You." Essays in Native American Ethnopoetics. Philadelphia, PA, 1981 (University of Pennsylvania. Publ. in Conduct and Communication).

Jacob 1904 — *Jacob G.* Vorträge türkischer Meddâh's (mimischer Erzählkünstler). B., 1904.

Jahn 1969 — Die Geschichte der Oğuzen des Rašîd ad-Dîn. Mit 25 Miniaturen und 26 Facsimiles. Übersetzt von K. Jahn. Wien, 1969 (Forschungen zur islamischen Philologie u. Kulturgeschichte, 4. Österr. Akad. der Wiss., Philos.-hist. Kl., Denkschriften, 100).

Jakobson 1966 — *Jakobson R.* Grammatical Parallelism and its Russian Facet // Language, 40. 1966. C. 399–429.

Jänicke 1866 — Deutsches Heldenbuch. I. Biterolf ind Dietleib. Laurin und Walberan / Ed. O. Jänicke. B., 1966.

Jettmar, Haussig, Spuler, Petech 1966 — *Jettmar K., Haussig H.W., Spuler B., Petech L.* Geschichte Mittelasiens Leiden, 1966 (Handbuch der Orientalistik. 1. Abt., V. 5).

Johansen 1959 — *Johansen U.* Nordasien // Völkerkunde / Ed. H. Tischner. Frankfurt a. M., 1959. C. 148–162.

Johanson, Csato 1998 — The Turkic Languages / Ed. L. Johanson, E. Csato. L., 1998.

Jungbauer 1923 — Märchen aus Turkestan und Tibet / Übersetzt von G. Jungbauer. Jena, 1923.

Kaplan, Akalın, Bali 1973 — Köroğlu Destam. Anlatan B. Mahir / Ed. M. Kaplan, M. Akalın, M. Bali. Ankara, 1973.

Ker 1908 — *Ker W.P.* Epic and Romance. Essays on Medieval Literature. 2nd ed. L., 1908.

Killy 1972 — *Killy W.* Elemente der Lyrik. München, 1972.

Kindermann 1967 — *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas, III. Das Theater der Barockzeit. 2. Auf. Salzburg, 1967.

Kinross 1977 — *Kinross L.* The Ottoman Centuries. The Rise and Fall of the Turkish Empire. L., 1977.

Kőhalmi 1985 — Die brave Schwester, die böse Schwester und der weiße Hase // Fragen der mongolischen Heldendichtung. III / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1985 (Asiatische Forschungen, 91). C. 112–124.

Köhnken 1976 — *Köhnken A.* Die Narbe des Ödysseus. Ein Beitrag zur homerisch-epischen Erzähltechnik // Antike und Abendland, 22. 1976. C. 101–114.

Köksal 1984 — *Köksal H.* Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapışı // Kültür ve Turizm Bakanlığı, Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları. 59. Ankara, 1984 (Halk Edebiyatı Dizisi 10).

Köprülü 1966a — *Köprülü F.* Ozan // *Köprülü F.* Edebiyat Araştırmaları. Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi, 47a. Ankara, 1966. C. 131–144.

Köprülü 1966б — *Köprülü F.* Bahşı // *Köprülü F.* Edebiyat Araştırmaları. Türk Tarih Kurumu Yayınları, VII. Dizi, 47a. Ankara, 1966. C. 145–156.

Kowalski 1921 — *Kowalski T.* Ze studjów nad formą poezji ludów tureckich. I. Warsawa, 1921 (Prace komisji orientalistycznej, 5).

Krömer 1990 — *Krömer W.* Die italienische Commedia dell'Arte. 2. Aufl. Darmstadt, 1990 (Erträge der Forschung, 62).

Kwanten 1979 — *Kwanten L.* Imperial Nomads. A History of Central Asia. C. 500–1500. Philadelphia, PA, 1979.

Lambertz 1958 — *Lambertz M.* Die Volksepic der Albaner. Lpz., 1958.

Lämmert 1955 — *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955.

Lang Ying 2001 — *Lang Ying.* The Bard Jusup Mamay // Oral Tradition 16. 2001. C. 222–239.

Laude-Cirtautas 1961 — *Laude-Cirtautas I.* Der Gebrauch der Farbbezeichnungen in der Türkdialekten. Wiesbaden, 1961 (Ural-altaische Bibliothek, 10).

Laude-Cirtautas 1981 — *Laude-Cirtautas I.* Der Held in der Gestalt eines armseligen Jungen. (Zu einem Verwandlungsmotiv und seinen Ausformungen in der mongolischen und türkischen Epen und Märchen) // Fragen der mongolischen Heldendichtung. I / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1981 (Asiatische Forschungen, 72). C. 1–12.

Laude-Cirtautas 1983 — *Laude-Cirtautas I.* Zu den Einleitungsformeln in den Märchen und Epen der Mongolen und der Türkvölker Zentralasiens // Central Asiatic Journal, 27. 1983. C. 211–248.

Laude-Cirtautas 1984 — Märchen der Usbeken. Samarkand, Buchara, Taschkent / Übersetzt von I. Laude-Cirtautas. Köln, 1984.

Le Gentil 1955 — *Le Gentil P.* La Chanson de Roland. P., 1955 (Connaissance des Lettres, 43).

Lester 1974 — *Lester G.A.* The Cædmon Story and its Analogues // Neophilologus 58. 1974. C. 225–237.
Levend 1956 — *Levend A.S.* Ğazavât-Nâmeler ve Mihaloğlu Ali Bey'in Ğazavât Nâmesi // Türk Tarih Kurumu Yayılarından, XI. Seri, 8. Ankara, 1956.
Lewis 1942 — *Lewis C.S.* A Preface to Paradise Lost. L., 1942.
Lewis 1974 — The Book of Dede Korkut / Trans. G. Lewis. Harmondsworth, Middlesex, 1974.
Lord 1960 — *Lord A.B.* The Singer of Tales. Cambridge, MA, 1960; см. также: Лорд 1994.
Lord 1967 — *Lord A.B.* The Influence of a Fixed Text // To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday. Vol. 1–3. The Hague, 1967 (Janua Linguarum, Ser. Maior, 31–33). II. C. 1199–1206.
Lord 1974 — The Wedding of Smailagić Meho. Avdo Mededović / Trans. A.B. Lord. With a translation of conversations concerning the singer's life and times by D.E. Bynum. Cambridge, MA, 1974 (Serbo-Croatian Heroic Songs, 3).
Lord 1987a — *Lord A.B.* Central Asiatic and Balkan Epic // Fragen der mongolischen Heldendichtung IV / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1987 (Asiatische Forschungen 101). C. 321–350.
Lord 1987б — *Lord A.B.* The Nature of Oral Poetry // Comparative Research on Oral Traditions. A Memorial for Milman Parry / Ed. J.M. Foley. Columbus, OH, 1987. C. 313–349.
Lord 1991 — *Lord A.B.* Epic Singers and Oral Tradition. Ithaca, N. Y., 1991 (Myth and Poetics).
Lőrincz 1970 — *Lőrincz L.* Die Mangus-Schilderung in der mongolischen Volksliteratur // Mongolian Studies / Ed. L. Ligeti. Amsterdam, 1970. C. 309–340.
Lüthi 1981 — *Lüthi M.* Das europäische Volksmärchen. 7. Aufl. München, 1981.
Magoun 1955 — *Magoun F.P., Jr.* Bede's Story of Cædmon: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer // Speculum 30. 1955. C. 49–63.
Malinowski 1926 — *Malinowski B.* Myth in Primitive Society. N. Y., 1926.
Marcuse 1964 — *Marcuse S.* Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary. N. Y., 1964.
Mehl 1968 — *Mehl D.* The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. L., 1968.
Mélikoff 1960 — La Geste de Melik Dânişmend. Étude critique du Dânişmendnâme / Ed. & trans. I. Mélikoff. Vol. 1–2. P., 1960 (Bibliothèque Archéologique et Historique de l'Institut Français d'Archéologie d'Istanbul, 10, 11.).
Menges 1947 — *Menges K.H.* Qaraqalpaq Grammar. I. Phonology. N. Y., 1947.
Menges 1968 — *Menges K.H.* The Turkic Languages and Peoples. An Introduction to Turkic Studies. Wiesbaden, 1968 (Ural-altaische Bibliothek, 15).
Merchant 1971 — *Merchant P.* The Epic. L., 1971 (The Critical Idiom, 17).
Meyer 1889 — *Meyer R.M.* Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. B., 1889.
Miller 1971 — *Miller R.A.* Japanese and the Other Altaic Languages. Chicago, 1971.
Mills 1973 — Six Middle English Romances / Ed. M. Mills. L., 1973.
Minorsky, V. 1936 — *Minorsky V.* Tât // Encyclopaedia of Islam. Leiden, 1936. VIII. C. 697–700.

Moyle 1990 — *Moyle N.K.* The Turkish Ministrel Tale Tradition. N. Y., 1990 (Harvard Dissertations in Folklore and Oral Tradition).
Mundy 1956 — *Mundy C.S.* Polyphemus and Tepegöz // Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 18. 1956. C. 279–302.
Mylius 1983 — *Mylius K.* Geschichte der Literatur im alten Indien. Lpz., 1983.
Nettl 1964 — *Nettl B.* Theory and Method in Ethnomusicology. N. Y., 1964.
Nilsson 1933 — *Nilsson M.* Homer and Mycenae. L., 1933.
Nutku 1976 — *Nutku Ö.* Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri. Ankara, 1976.
Olcott, 1987 — *Olcott M.B.* The Kazakhs. Stanford, CA, 1987 (Studies of Nationalities in the USSR).
Ong 1982 — *Ong W.J.* Orality and Literacy. The Technologizing of the World. L., 1982.
Oring 1989 — Folk Groups and Folklore Genres. A Reader / Ed. E. Oring. Logan, UT, 1989.
Paksoy 1989 — *Paksoy H.B.* Alpamysh. Central Asian Identity Under Russian Rule. Hartford, CT, 1989.
Parry 1971a — *Parry M.* The Making of Homeric Verse / Ed. A. Parry. L., 1971.
Parry 1971б — *Parry M.* Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style // The Making of Homeric Verse / Ed. A. Parry. L., 1971. C. 266–324.
Parry 1971в — *Parry M.* Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II. Homer and Homeric Language as the Language of an Oral Poetry // The Making of Homeric Verse. Ed. A. Parry. L., 1971. C. 325–364.
Parry, Lord 1953–1954 — Serbocroatian Heroic Songs / Collected by Milman Parry, ed. and trans. A.B. Lord. Vol. 1–2. Cambridge, MA; Belgrade, 1953–1954.
Pelliot 1930 — *Pelliot P.* Sur la légende d'Uġuz-Khan en écriture ouigoure // T'oung Pao, 25. C. 247–358.
Philippi 1979 — Songs of Gods, Songs of Humans. The Epic Tradition of the Ainu / Trans. D.L. Philippi. Tokyo, 1979.
Phillips 1981 — *Phillips N.* Sijobang. Sung Narrative Poetry of West Sumatra. Cambridge, 1981 (Cambridge Studies in Oral and Literate Culture, 1).
Poppe 1958 — *Poppe N.* Der Parallelism in der epischen Dichtung der Mongolen // Ural-altaische Jahrbücher, 30. 1958. C. 195–228.
Poppe 1960 — *Poppe N.* Vergleichende Grammatik der altaischen Sprachen. I. Vergleichende Lautlehre. Wiesbaden, 1960 (Porta Linguarum Orientalium, N.S. 4).
Poppe 1965 — *Poppe N.* Introduction to Altaic Linguistics. Wiesbaden, 1965 (Ural-Altaische Bibliothek 14).
Preminger et al. 1974 — Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetic / Ed. A. Preminger, F.J. Warnke, O.B. Hardison. Enlarged ed. Princeton, NJ, 1974.
Radloff 1866 — *Radloff W.* Über die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren // Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 4. 1966. C. 85–114.
Radloff 1891 — Das Kudatku Bilik des Jusuf Chass-Hadschib aus Bälasagun. Theil 1. Der Text in Transkription / Ed. W. Radloff. St.-Pbg., 1891.
Radloff 1893 — *Radloff W.* Aus Sibirien. Lose Blätter aus meinem Tagebuche. 2. Aufl. Bd. 1–2. Lpz., 1893.

Radloff 1893–1911 — *Radloff W.* Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialecte. Bd. 1–4. St.-Pbg., 1893–1911.

Raquette 1930 — Täji bilä Zohra. Eine osttürkische Variante der Sage von Tahir und Zohra / Ed. und üb. G. Raquette. Lund, Lpz., 1930 (Lunds Universitets Årsskrift, N.V. Avd. 1, 26.6).

Räsänen 1969 — *Räsänen M.* Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen. Helsinki, 1969.

Reichl 1985a — Rawšan. Ein usbekisches mündliches Epos / Übersetzt von K. Reichl. Wiesbaden, 1985 (Asiatische Forschungen, 93).

Reichl 1985б — *Reichl K.* Oral Tradition and Performance of the Uzbek and Karakalpak Epic Singers // Fragen der mongolischen Heldendichtung. III / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1985 (Asiatische Forschungen 91). C. 613–643.

Reichl 1986 — Märchen aus Sinkiang. Überlieferungen der Turkfölker Chinas / Übersetzt von K. Reichl. Köln, 1986.

Reichl 1987 — *Reichl K.* Beowulf, Er Töštük und das Bärensohmärchen // Fragen der mongolischen Heldendichtung. IV / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1987 (Asiatische Forschungen, 101). C. 321–350.

Reichl 1989a — *Reichl K.* Formulaic Diction in Old English Epic Poetry // Traditions of Heroic and Epic Poetry. I. The Traditions / Ed. A.T. Hatto; II. Characteristics and Techniques / Ed. J.B. Hainsworth. Vol. 1–2. L., 1980–1989. II. C. 42–70.

Reichl 1989б — *Reichl K.* Uzbek Epic Poetry: Tradition and Poetic Diction // Traditions of Heroic and Epic Poetry. I. The Traditions / Ed. A.T. Hatto. II. Characteristics and Techniques / Ed. J.B. Hainsworth. Vol. 1–2. L., 1980–1989. II. C. 94–120.

Reichl 1989в — *Reichl K.* Formulaic Diction in Kazakh Epic Poetry // Oral Tradition, 4. 1989. C. 360–381.

Reichl 1992 — *Reichl K.* 'Octavian' and 'Kuntuγmïš': Popular Romance and Dāstān // Fragen der mongolischen Heldendichtung. V / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1992 (Asiatische Forschungen, 120). C. 305–330.

Reichl 1994a — *Reichl K. King Horn*: 'Sage', Romanze, Ballade // Text und Zeittiefe / Ed. H. L. C. Tristram. Tübingen, 1994 (ScriptOralia, 58). C. 487–517.

Reichl 1994б — *Reichl K.* Parallelism in South Slav and Turkic Epic Poetry: Towards a Poetics of Formulaic Diction // The Uses of Tradition: A Comparative Enquiry into the Nature, Uses and Functions of Oral Poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa / Ed. M. Branch, C. Hawkesworth. L., 1994. C. 135–150.

Reichl 1995 — *Reichl K.* Variation and Stability in the Transmission of *Manas* // Bozkırdan bağımsızlığa Manas. Ed. E. Gürsoy-Naskali. Ankara, 1995 (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları 625). C. 32–47.

Reichl 2000a — *Reichl K.* Singing the Past. Medieval and Turkic Heroic Poetry. Ithaca, N. Y., 2000 (Myth and Poetics).

Reichl 2000б — *Reichl K.* The Performance of the Karakalpak *Zhyrau* // The Oral Epic: Performance and Music / Ed. K. Reichl. B., 2000 (Intercultural Music Studies, 12). C. 129–150.

Reichl 2001 — Das usbekische Heldenepos Alpomish. Einführung, Text, Übersetzung / Ed. und üb. K. Reichl. Wiesbaden, 2001 (Turcologica, 48).

Reichl 2002 — *Reichl K.* Spielmannidiom, Dialektmischung und Kunstsprache in der mittelenglischen volkstümlichen Epik. Paderborn, 2002 (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 383).
Reichl 2003 — Reichl K. The Search for Meaning: Ritual Aspects of the Performance of Epic // Journal of Historical Pragmatics, 4. 2003. C. 240–267.
Reichl 2007 — Edige. A Karakalpak Heroic Epic, As Performed by Jumabay Bazarov / Ed. and trans. K. Reichl. Helsinki, 2007 (FF Communications, 293).
Reinhard 1984 — *Reinhard K., Reinhard U.* Musik der Türkei. Bd. 2. Wilhelmshaven, 1984 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 95, 96).
Renoir 1988 — *Renoir A.* A Key to Old Poems. The Oral-Formulaic Approach to the Interpretation of West-Germanic Verse. University Park, PA, 1988.
Riedinger 1985 — *Riedinger A.* The Old English Formula in Context // Speculum, 60. 1985. C. 294–317.
Rossi 1952 — Il "Kitāb-i Dede Qorqut". Racconti epico-cavallereschi dei Turchi Oğuz tradotti e annotati con "facsimile" del MS. Vat. Turco 102 / Ed. and trad. E. Rossi. Città del Vaticano, 1952 (Studi i Testi, 159).
Ruben 1944 — *Ruben W.* Ozean der Märchenströme. I. Die 25 Erzählungen des Dämons (Vetâlapancavimśati). Mit einem Anhang über die 12 Erzählungen des Dede Korkut. Helsinki, 1944 (FF Communications, 133).
Rubin 1995 — *Rubin D.C.* Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes. N. Y., 1995.
Rychner 1955 — *Rychner J.* La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs. Geneva; Lille, 1955 (Soc. de Publ. Romanes et Franç., 53).
Sachs 1913 — *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. B., 1913.
Sachs 1930 — *Sachs C.* Handbuch der Musikinstrumentenkunde. 2. Aufl. Lpz., 1930.
Saville-Troike 1989 — *Saville-Troike M.* The Ethnography of Communication. An Introduction. 2nd ed. Oxf., 1989.
Schlauch 1927 — *Schlauch M.* Chaucer's Constance and Accused Queens. N. Y., 1927.
Schmaus 1953 — *Schmaus A.* Studie o krajinskoj epici. Zagreb, 1953 (Rad Jugosl. Akademije, 296).
Scholes 1970 — *Scholes P.A.* The Oxford Companion of Music. 10th rev. ed. J.O. Ward. L., 1970.
Scholes, Kellogg 1966 — *Scholes R., Kellogg R.* The Nature of Narrative. L., 1966.
Schröder 1967 — *Schröder W.J.* Spielmannsepik. 2. Aufl. Stuttgart, 1967.
Seydou 1976 — La geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge / Ed. and trad. C. Seydou. P., 1976 (Classiques Africains, 18).
Sinor 1990 — The Cambridge History of Early Inner Asia / Ed. D. Sinor. Cambridge, 1990.
Slobin 1976 — *Slobin M.* Music in the Culture of Nothern Afghanistan. Tucson, AZ, 1976.
Smith 1977 — *Smith J.D.* The Singer or the Song? A Reassessment of Lord's 'Oral Theory' // Man, N.S. 12. 1977. C. 141–153.
Smith 1987 — *Smith J.* Formulaic Language in the Epics of India // The Heroic Process. Form, Function and Fantasy in Folk Epic. The Proceedings of the International Folk

Epic Conference, University College Dublin, 2–6 September 1985 / Ed. B. Almqvist, S.Ó Catháin, P.Ó Héalaí. Dublin, 1987. C. 591–611.

Soucek 2000 — *Soucek S.* A History of Inner Asia. Cambridge, 2000.

Spies 1929 — *Spies O.* Türkische Volksbücher. Ein Beitrag zur vergleichenden Märchenkunde. Lpz., 1929 (Form und Geist, 12).

Spuler 1966 — *Spuler B.* Geschichte Mittelasiens seit dem Auftreten der Türken // *Jettmar K., Haussig H.W., Spuler B., Petech L.* Geschichte Mittelasiens. Leiden, 1966 (Handbuch der Orientalistik, 1. Abtl., V. 5). C. 123–310.

Steinitz 1934 — *Steinitz W.* Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, untersucht an den Liedern des karelischen Sängers Arhippa Perttunen. Helsinki, 1934 (FF Communications, 115).

Stevens 1973 — *Stevens J.* Medieval Romance. Themes and Approaches. L., 1973.

Taube 1973 — *Taube E.* Baldžïn Xēr // Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle 22.3. 1973. C. 59–66.

Tekin 1968 — *Tekin T.* A Grammar of Orkhon Turkic. Bloomington, IN; The Hague, 1968 (Ural and Altaic Ser., 69).

Thompson 1955–1958 — *Thompson S.* Motif-Index of Folk-Literature / Rev. ed. Copenhagen, Bloomington, IN, 1955–1958. I–VI.

Thurneysen 1921 — *Thurneysen R.* Die irische Helden- und Königssage bis zum siebzehnten Jahrhundert. Halle, 1921.

Todorov 1978 — *Todorov Tz.* Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit. P., 1978.

Uplegger 1964 — *Uplegger H.* Das Volksschauspiel // Philologiae Turcicae Fundamenta / Ed. J. Deny et al. Wiesbaden, 1959–1964. II. C. 147–170.

Vainshtein 1980 — *Vainshtein S.* Nomads of South Siberia. The Pastoral Economies of Tuva / Ed. and with an introduction by C. Humphrey, trans. M. Colenso. Cambridge, 1980 (Cambridge Studies in Social Anthropology, 25).

Vámbéry 1865 — *Vámbéry H.* Reise in Mittelasien von Teheran durch die Turkmanische Wüste an der Ostküste des Kaspischen Meeres nach Chiwa, Bochara und Samarkand, ausgeführt im Jahr 1863. Lpz., 1865.

Vámbéry 1911 — Jusuf und Ahmed. Ein özbegisches Volksepos im Chiwaer Dialekte / Ed. und üb. H. Vámbéry. Budapest, 1911.

Veit 1985 — *Veit V.* Das Pferd – Alter Ego der Mongolen? Überlegungen zu einem zentralen Thema der mongolischen Geschichte und Kultur // Fragen der mongolichen Heldendichtung. III / Ed. W. Heissig. Wiesbaden, 1985 (Asiatische Forschungen 91). C. 58–88.

Voorwinden, de Haan, 1979 — Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung / Ed. N. Voorwinden, M. de Haan. Darmstadt, 1979 (Wege der Forschung, 555).

Watts 1969 — *Watts A.C.* The Lyre and the Harp. A Comparative Reconsideration of Oral Tradition in Homer and Old English Epic Poetry. New Haven, CT, 1969 (Yale Studies in English, 168).

Wensinck 1978 — *Wensinck A.J.* Al-Khadir (al-Khidr) // The Encyclopaedia of Islam, new ed. Leiden, 1978. IV. 902–905.

Whallon 1969 — *Whallon W.* Formula, Character, and Context. Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry. Cambridge, MA, 1969.

Wingate 1930 — *Wingate R.O.* Children's Stories from Chinese Turkestan // Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 5. 1930. C. 809–822.
Winner 1958 — *Winner T.G.* The Oral Art and Literature of the Kazakhs of Russian Central Asia. Durham, NC, 1958.
Wünsch 1934 — *Wünsch W.* Die Geigentechnik der südslavischen Guslaren. Brünn, 1934.
Yates 1966 — *Yates F.A.* The Art of Memory. L., 1966.
Zenker 1866 — *Zenker J.Th.* Türkisch-arabisch-persisches Handwörterbuch. Vol. 1–2. Lpz., 1866.
Zguta 1978 — *Zguta R.* Russian Minstrels. A History of the 'Skomorokhi'. Oxf., 1978.
Zhirmunsky 1985 — *Zhirmunsky V.M.* Rythmico-Syntactic Parallelism as the Basis of Old Turkic Folk Epic Verse // Selected Writings. Linguistics, Poetics. M., 1985. C. 320–352.
Zonis 1973 — *Zonis E.* Classical Persian Music. An Introduction. Cambridge, MA, 1973.

Глоссарий*

Ага — старший брат; уважительное обращение.
Айтыс — песенное состязание; состязание в стихах (каз., кирг.).
Аксакал — букв. «белая борода»; обозначает уважение.
Акын — певец; поэт (каз., кирг.).
Аул — стоянка кочевников; деревня (каз., каракалп.).
Ашык — букв. «влюбленный»; менестрель, певец (тур., азерб.).
Бай — богач.
Бакши — певец (каракалп.); шаман, знахарь (кирг.).
Батман — мера веса, в Узбекистане в зависимости от региона составляет от 30 до 200 кг, в Каракалпакии – от 20 до 40 кг.
Батыр — герой.
Бахши — певец (узб.).
Бахшы — певец (туркм.); шаман, знахарь (киргиз.).
Бек — господин; уважительное обращение.
Гурия — райская дева.
Гыджак — разновидность остроконечной скрипки.
Даира — разновидность тамбурина.
Дастан — общий термин для больших эпических форм/эпосов в стихах и прозе (узб., туркм., азерб., уйг., каракалп., каз., кирг.).
Джеляли — восставшие против турецкого султана и персидского шаха в конце XVI в.
Джомок — героический эпос (кирг.).
Див — великан-людоед, чудовище.
Домбра — щипковый инструмент лютневого типа с грифом без ладов.
Дутар — щипковый инструмент лютневого типа с ладами на грифе.
Жирау — певец (каракалп., каз.).
Жыршы — певец (каз.).
Закот — налог на милостыню/благотворительность.
Зиндон — подземелье, темница.
Ирчи — певец (кирг.).
Каган — правитель, хан.
Каючи — певец (алт.).
Кёсе — безбородый комический персонаж.
Кобза — скрипка со струнами из конского волоса (каракалп., каз.).
Комуз — щипковый инструмент лютневого типа с грифом без ладов (кирг.).
Копуз — щипковый инструмент лютневого типа (в «Книге Деде Коркута»).

---

* Толкование терминов дается исключительно в помощь читателю. Указаны лишь те значения и языки, которые встречаются в книге.

Кумыс — напиток из кислого кобыльего молока.
Курай — разновидность флейты (башк.).
Кысса — рассказ, эпос.
Кысса-хан — рассказчик, сказитель.
Манасчи — певец, исполнитель эпоса «Манас» (кирг.).
Меддах — рассказчик (тур.).
Озан — певец (в «Книге Деде Коркута»).
Оленши — певец (каз.).
Олонхо — эпос (якут.).
Олонхохут (*олонхосут*) — певец (якут.).
Орда — дворец, юрта-дворец.
Пери — фея.
Пир — святой покровитель; глава религиозного ордена.
Садж — рифмованная проза.
Саз — инструмент лютневого типа.
Семетейчи — певец, исполнитель эпоса «Семетей» (кирг.).
Суфи — исламский мистик.
Танбур — разновидность лютни.
Терма — импровизированная поэма, короткое стихотворение (узб.).
Терме — импровизированная поэма, короткое стихотворение (каз., каракалп.).
Той — пир, праздник.
Толгау — разновидность поэмы (каракалп., каз.).
Тоол — сказка, героическое сказание, эпос (тув.).
Тоолчу — рассказчик, певец (тув.).
Топшуур — двухструнный щипковый инструмент (алт.).
Тулпар — крылатый конь.
Устаз (*устаз, устод*) — мастер, учитель.
Халат — длинная верхняя одежда, иногда служит знаком почета и уважения.
Хикайе — сказание, сказание о менестреле (тур.).
Ходжа — потомок калифов; мусульманский учитель.
Хызыр — исламский святой.
Хысса (от *кысса*) — эпическая поэма (каз.).
Чилтан (также *кырклар*) — Сорок Святых, невидимые святые, которые помогают тем, кто своим благочестием заслуживает их содействие.
Чорчок — сказка; героическое сказание; эпос (алт.).
Шаир — певец, поэт (узб.).
Юрта — войлочная палатка/шатер из войлока.

Содержание

Предисловие к русскому изданию 7

Введение 9

Глава 1. Тюркские народы: исторический фон и контекст 15
- Начала 15
- Мир кочевников 17
- Тюркские народы Средней Азии 20
- Тюркские языки 24

Глава 2. Тюркский эпос: наиболее ранние источники 31
- Огуз Каган 31
- Диван лугат ат-Тюрк 37
- Книга моего деда Коркута 40

Глава 3. Сказитель: шаман, певец, поэт 54
- Эпический сказитель и шаман 54
- Термины для обозначения певца 58
- Каракалпакские *жырау* и *баксы* 61
- Узбекский *бахши* 64
- Казахский *акын* 70
- Киргизский *манасчы* 76
- *Меддах* и *кысса-хан* 80

Глава 4. Исполнение 88
- Ритуальные аспекты и церемониальная структура 88
- Исполнение и декламация: музыкальные аспекты 95
- Сказитель и аудитория 106

Глава 5. Жанр 113
- Эпос 113
- Стихи и проза 120
- Романический эпос 124
- Богатырская песня и богатырская сказка 127

Глава 6. Сюжетные модели 137
- «Камбар» и представление героя 137
- «Кёроглы» и героическое сватовство 144
- «Алпамыш» и возвращение героя 151

Глава 7. Разновидности формульного стиля 166
- Формула, метр, параллелизм 166
- Формула и формульная система 176
- Тема 194

Глава 8. Сочинение в процессе исполнения и искусство памяти 214
«Импровизация» и сочинение в процессе исполнения 214
Вариативность и устойчивость 230
Искусство памяти 255

Глава 9. Риторика, стиль, художественные приемы 270
Формульная риторика 270
Персонажи 280
Сочинение и художественные приемы 299

Глава 10. Преображение пространства и времени 316
«Кёроглы»: вариация и распространение 317
«Алпамыш»: вариация и хронология 330

Библиография 354
Глоссарий 380

Научное издание

Райхл Карл

ТЮРКСКИЙ ЭПОС

Традиции, формы,
поэтическая структура

Утверждено к печати
редакционной коллегией серии
«Исследования по фольклору и мифологии Востока»

Редактор *Л.С. Ефимова*
Художник *Э.Л. Эрман*
Технический редактор *О.В. Волкова*
Корректор *Е.И. Крошкина*
Компьютерная верстка *Е.А. Пронина*

Подписано к печати 08.12.08
Формат $60\times90^{1}/_{16}$. Печать офсетная
Усл. п. л. 24,0. Усл. кр.-отт. 24,3. Уч.-изд. л. 23,7
Тираж 800 экз. Изд. № 8313. Зак. № 2232

Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
127051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21
www.vostlit.ru

ППП "Типография "Наука"
121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6