

А.Б.Лорд

СКАЗИТЕЛЬ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ





ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

СЕРИЯ
ОСНОВАНА
В 1969 г.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Г.А. Зограф
Е.М. Мелетинский (председатель)
С.Ю. Неклюдов (секретарь)
Е.С. Новик
Б.Л. Рифтин
С.С. Цельникер

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА
«ВОСТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА» РАН

А.Б.Лорд

СКАЗИТЕЛЬ

Москва 1994

ББК 82
Л78

Albert B. Lord
The Singer of Tales
Harvard University Press
Cambridge (Mass.), 1960

Перевод с английского и комментарии
Ю.А. КЛЕЙНЕРА и Г.А. ЛЕВИНТОНА

Послесловие Б.Н. ПУТИЛОВА

Статьи А.И. ЗАЙЦЕВА и Ю.А. КЛЕЙНЕРА

Ответственный редактор

Б.Н. ПУТИЛОВ

Редактор издательства

И.Г. ВИГАСИНА

*Книга издана
при финансовой помощи Международного фонда
«Культурная инициатива»*

Лорд А.Б.

Л78 Сказитель. Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. Послелсл. Б.Н. Путилова. Статьи А.И.Зайцева, Ю.А.Клейнера. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. — 368 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока)
ISBN 5-02-017239-1

Книга А. Лорда представляет собой одно из важнейших исследований в области теории эпоса во второй половине XX в. В ней впервые излагается последовательная теория сложения и бытования эпического текста, основанная на многолетнем изучении живой эпической традиции в Югославии 30-х и 50-х годов, проводившемся американскими учеными Милмэном Пэрри и его учеником Альбертом Лордом. С точки зрения изложенной теории автор рассматривает «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, а также европейский средневековый эпос. Теория Пэрри—Лорда успешно применялась востоковедами для исследования эпоса стран Востока, например Индии. Этим объясняется включение книги в серию «Исследования по фольклору и мифологии Востока».

Л 460400000-081 Без объявления
013(02)-94

ББК 82

ISBN 5-02-017239-1

© Ю.А. Клейнер, Г.А. Левинтон,
перевод, комментарии, 1994
© Б.Н. Путилов, «Послесловие», 1994
© А.И. Зайцев, статья, 1994
© Ю.А. Клейнер, статья, 1994

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 года, 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. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов. В рамках серии публикуется и ряд теоретических исследований, имеющих важное значение для развития современной науки о фольклоре. В ряду таких книг, имеющих в первую очередь теоретическое значение, следует назвать работы В.Я. Проппа «Морфология сказки» (изд. 2-е, 1969) и «Фольклор и действительность» (1976), монографию Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976), сборник «Типологические исследования по фольклору» (1975), книгу О.М. Фрейденберг «Миф и литература древности» (1978), сборники «Паремнологический сборник» (1978), «Паремнологические исследования» (1984) и «Зарубежные исследования по семиотике фольклора» (1985).

В том же ряду стоит и предлагаемая читателям книга профессора Гарвардского университета Альберта Лорда «Сказитель» (The Singer of Tales), уже давно ставшая классической в мировом эпосоведении. Она содержит ряд конструктивных идей, чрезвычайно важных для исследования эпических традиций, в том числе и восточных. Следует особо выделить проблему техники устного исполнения эпоса, порождающего своеобразный «формульный стиль», теория которого была развита А. Лордом вслед за М. Пэрри. Согласно этой теории, важнейшие особенности стиля гомеровского эпоса, в частности его стереотипность, объясняются специфическим механизмом импровизации народных певцов-сказителей; «формульный стиль» был обнаружен также в англо-саксонском, французском, испанском, русском эпосе. Что же касается эпических традиций народов Востока, то наиболее продуктивно данная теория была использована при анализе древнеиндийских Махабхараты и Рамаяны (У. Гопкинсом, Н. Сен, Н. Брокнингтоном, Я.В. Васильковым и в особенности П.А. Гринцером, книга которого вышла в рамках нашей серии в 1974 году). Перспективность исследований в данном направлении продемонстрирована также коллективной монографией «Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности» (1978), большинство разделов которой также посвящено восточным традициям.

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

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 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. Сб. 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.
- 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.
- 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.
- С. Ю. Неклюдов.* Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.
- Паремиологические исследования. Сб. 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. Я. Кэйпер.* Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н. А. Спешнев.* Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Я. Э. Голосовкер.* Логика мифа. 1987.
- Е. А. Костюхин.* Типы и формы животного эпоса. 1987.
- Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сб. статей. 1987.
- Г. Л. Пермяков.* Основы структурной паремиологии. 1988.
- А. М. Дубянский.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 1989.
- И. М. Дьяконов.* Архаические мифы Востока и Запада. 1990.
- Г. А. Ткаченко.* Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». 1990.
- П. Д. Сахаров.* Мифологические повествования в санскритских пуранах. 1991.
- Малые формы фольклора. Сб. статей памяти Г. Л. Пермякова. 1994.
- Историко-этнографические исследования по фольклору. Сб. статей памяти С. А. Токарева. 1994.

Готовится к изданию:

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

ОТ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Книга А.Б. Лорда, обобщившая труды самого Лорда и его учителя Милмэна Пэрри, составила эпоху в истории изучения эпоса. Порожденная ею литература, опровергающая, уточняющая и развивающая ее основные положения, настолько обширна, что вышли уже две библиографии работ по «устной истории». Немало работ, обсуждающих идеи Лорда или применяющих их к новому материалу, было и у нас, однако отсутствие русского перевода этой книги все же остро ощущалось в нашей фольклористике. Пытаясь восполнить этот пробел, переводчики столкнулись с некоторыми трудностями, о которых нужно предупредить читателя.

При всей своей научной и логической строгости книга Лорда написана если и не популярным, то вполне доступным языком, во всяком случае не терминологическим. За исключением основных понятий, таких, как «формула» или «тема», Лорд не дает определений терминов, предпочитая сделать их понятными через контекст. «Терминологичность» книги проявляется скорее отрицательно, в том, каких традиционных понятий избегает автор — так, например, он не только не употребляет столь привычного для фольклориста, особенно по-русски, слова «вариант», но и специально объясняет неприемлемость этого термина в его системе (впрочем, и здесь он не всегда последователен). Такое обращение с терминологией требовало от переводчиков особого внимания к выбору русских эквивалентов. Нам остается только надеяться, что мы более или менее успешно справились с этой задачей.

В некоторых случаях нам пришлось удовлетвориться лишь приблизительным соответствием, в том числе и для ключевых понятий этой книги. Так, в русском прилагательном «формульный» теряется различие между двумя определениями, употребляемыми Лордом: *formula* (в качестве прилагательного), например, в сочетании *formula analysis* «формульный анализ», «анализ по формулам», и *formulaic*, т.е. «подобный формуле», «похожий на формулу». Мы предпочли все же не прибегать к неуклюжим новообразованиям вроде «формулоподобный» или «формулообразный» и для уточнения значения полагаться исключительно на контекст. Все же для читателя, желающего более глубоко вникнуть в терминологию Лорда, отметим, что сочетание «формульное

выражение» всегда соответствует английскому formulaic expression, т.е. обозначает выражение, обладающее некоторыми свойствами формулы, но формулой все же не являющееся.

Избегая говорить о «варьировании» и «варианте», Лорд пользуется вместо этого биологическим термином «полиморфизм» (multiformity), обозначающим существование одного вида в разных формах. Каждую такую разновидность Лорд называет multiform (насколько нам известно, это авторский неологизм). Для передачи этого термина нам пришлось воспользоваться описательным выражением «формальная разновидность».

Наконец, особого пояснения требует наш перевод определения ключевого понятия этой книги — понятия «формулы», отступающий от традиции, сложившейся за много лет цитирования этого определения. Дело в том, что в оригинале сказано, что формула выражает «essential idea», буквально это значит «существенную, основную идею» и так обычно и переводится. Между тем за внешней очевидностью такого перевода скрывается, по существу, ошибка. В русской традиции слово «идея» понимается, так сказать, «философски», как нечто весьма «значительное» (тем более «существенная» или «основная идея!»). Именно на этом недоразумении основаны некоторые критические высказывания в адрес Пэрри и Лорда, состоящие в том, что о «существенных идеях» они как раз говорят очень мало. Во-первых, слово essential можно понимать и как «важный, основной, связанный с самой сутью», и как «взятый в своей сути», т.е. «неконкретизированный, освобожденный от деталей». В определении формулы реализуются оба эти значения, но второе, видимо, важнее. Во-вторых, и это наиболее существенно, само слово «идея» по-английски имеет куда более «бытовой» оттенок, нежели полагают упомянутые выше оппоненты Лорда. Оно носит не более «философский» характер, чем слово «мысль» в школьном определении: «предложение — это группа слов, выражающих законченную мысль». Такое определение никак не предвещает содержания этой мысли, это может быть мысль о вселенной и мысль о протекающей крыше. Литературоведческая традиция не позволила нам употребить в переводе даже более нейтральное слово «мысль» (ср.: «основная мысль произведения»), тем более — «идея». Мы предпочли более нейтральное — хотя в некоторых контекстах и неуклюжее — слово «смысл» и хотим лишний раз подчеркнуть, что речь идет отнюдь не о философских «идеях», а о самых простых (но действительно основных для эпоса) понятиях вроде «добрый молодец», «чистое поле», «сел на коня» и т.п.

Важно подчеркнуть, что терминология Лорда существенно отличается от терминологии предшествующей фольклористики (у него нет даже самого слова «фольклор», ср. также выше о понятии «вариант»), но это терминология именно фольклориста, ориентированная на устную, а не на письменную традицию. Во многих случаях критика

устной теории и полемика с ней объясняются как раз этим отличием, сменой акцентов и исходят не от фольклористов, а от представителей той или иной (классической, германской и т.д.) филологии, привыкших к комментированию и экзегетике письменных текстов. Особенно характерны возражения классиков, как правило категорически отрицающих устный характер поэзии Гомера.

За помощь в работе и консультации мы очень признательны С.В. Зайцевой, А.И. Зайцеву, Н.Б. Казанскому, А.С. Либерману, Ю.А. Лопашеву, Т.Б. Путиловой, Б.Н. Путилову, О.А. Смирницкой, Н.И. Толстому. Благодаря этой помощи мы смогли все цитируемые Лордом тексты перевести непосредственно с языков оригиналов. Все подстрочные примечания, кроме особо оговоренных, принадлежат переводчикам. В авторских примечаниях, подстрочных и помещенных в конце книги, дополнения переводчиков поставлены в квадратные скобки.

Ю.А. Клейнер, Г.А. Левинтон

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга — о Гомере. Он — наш Сказитель. Однако в более широком смысле он олицетворяет собой всех сказителей с незапамятных и бесписьменных времен до наших дней. И о них тоже наша книга. Любой из этих сказителей, даже самый посредственный, в такой же мере представляет традицию устного эпического сказительства, как и самый одаренный из них — Гомер. Среди сказителей современности нет никого, кто был бы равен Гомеру; но один из известных нам сказителей более других сопоставим с Гомером по уровню мастерства. Это — Авдо Меджедович из Биела Поля в Югославии. Он — наш сегодняшний балканский Сказитель.

Нам представляется, что уже на заре человеческого сознания значение профессии эпического сказителя было чрезвычайно велико и начиная с древнейших времен сказители внесли огромный вклад в духовное развитие человечества. Несмотря на то что лишь две ветви индоевропейских народов, греки и славяне (точнее, носители сербскохорватского и болгарского языков), рассматриваются здесь сколько-нибудь подробно, я надеюсь, что книга не получилась узко специальной. Узость — будь то узость этническая, географическая, религиозная, социальная или даже научная — всегда недостаток, тем более в наш космический век. Из эпосов прошлого (а в нашем случае и современности) гомеровский эпос всегда считался непревзойденным. В 30-е годы, когда мы начинали нашу собирательскую деятельность, устный эпос Югославии был живым, популярным и доступным для записи. Для сравнительного исследования в равной мере подошла бы и русская устная традиция или традиции Средней Азии, но они в то время были не столь доступны для американского ученого.

В этой книге рассматривается лишь один аспект искусства сказителей. Наша основная задача состоит в том, чтобы понять, каким образом они слагают, усваивают и передают свои эпические песни. Нас интересует процесс создания устной повествовательной поэзии. Поэтому читатель не найдет здесь ни обзора эпических песен, ни истории балканского или какого-нибудь другого эпоса.

Я с благодарностью посвящаю эту книгу моим родителям, которые дали мне возможность по окончании университета поехать на пят-

надцать месяцев в Югославию с Милмэном Пэрри, а также помогли мне продолжить образование.

Невозможно передать, сколь многим я обязан Милмэну Пэрри — моему учителю и другу. Он открыл мне богатейший мир идей и заразил меня страстью к исследованию этого мира. Но, как настоящий учитель, он предоставил мне полную свободу поисков и решений. Научный гений Пэрри сочетал в себе строгость и богатое, смелое воображение. Отсюда и проистекала его уверенность в том, что для понимания устной поэзии необходимо непосредственное и близкое знакомство с процессом ее создания и что теория сложения эпоса должна основываться не на какой-то другой теории, а на данных поэтической практики.

Первоначальный вариант этой книги был защищен в качестве докторской диссертации по кафедре сравнительного литературоведения Гарвардского университета в 1949 году. Я благодарен моим оппонентам, сэру Сесилу Морису Бауре и профессору Джону Г. Финли-младшему, за постоянную поддержку и в высшей степени плодотворный обмен мнениями.

Кафедрой в то время заведовал Г.Т. Левин, который, как и я, учился у Пэрри в 30-е годы и был преданным последователем его идей; он любезно согласился прочесть мою книгу в рукописи и написать к ней предисловие^а. Я рад возможности выразить ему мою глубокую признательность за это, а также за многие годы плодотворного сотрудничества и безотказную помощь.

Я благодарен также Роману Якобсону, профессору славянских языков и литератур (на именной должности, учрежденной Сэмюэлом Хаззардом Кроссом) Гарвардского университета, который всегда щедро делился своими обширными познаниями, особенно в области фольклора и эпоса. Он также прочитал рукопись и сделал ряд замечаний. Я не во всех случаях мог последовать его советам, но по мере возможности учел их.

Кроме того, я хочу выразить мою горячую благодарность кафедре сравнительного литературоведения, которая сочла возможным включить мою книгу в серию «Гарвардских исследований по сравнительному литературоведению», и заведующему кафедрой Ренато Поджоли за то, что он любезно согласился прочесть рукопись моей книги и содействовал ее опубликованию.

В течение всех тех лет, когда писалась эта книга, рядом со мной была моя жена, д-р Мэри Луиз Карлсон Лорд. Без ее заботы и участия эта книга не увидела бы света.

Некоторые мысли, легшие в основу этой книги, оформились во время моей стажировки при Научном обществе Гарвардского университета в 1936—1940 годах. Во время сбора материала в Албании, куда я был командирован Обществом осенью 1937 года, я познакомился с новым

^а В настоящем издании это предисловие не воспроизводится.

для меня районом Балкан за пределами Югославии. Вторая собирательская поездка в Югославию была предпринята весной 1950 года на стипендию фонда Гугенхейма и отчасти финансирована Министерством науки и культуры Югославии, Институтом музыковедения Сербской Академии наук и Министерством науки и культуры Республики Македония. Все эти учреждения оказывали мне помощь и летом 1951 года. Последующие поездки в Болгарию (краткая в 1958-м и более продолжительная в 1959 году) оказались возможными благодаря Межуниверситетскому комитету финансирования научных командировок в Нью-Йорке, Комитету обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами в Софии, Институту болгарского языка и Институту и музею этнографии Болгарской Академии наук. Всем этим организациям, их руководителям и сотрудникам я глубоко признателен.

Более полные перечни тех, кто оказал помощь в записи и издании материалов собрания Пэрри, которое легло в основу этой книги, приводятся в предисловии редактора и во введении к первому тому «Сербскохорватских героических песен», изданных Гарвардским университетом и Сербской Академией наук в 1954 году.

Я хочу поблагодарить д-ра Милоша М. Велимировича, сотрудника музыкального факультета Йейлского университета, за помощь при проверке нотных примеров и Патрицию Арант, аспирантку Рэдклифф Колледжа, за составление указателя. Элеонор Кьюэр, сотрудница издательства Гарвардского университета, с огромным вниманием отнеслась к этой работе на всех этапах ее сложного пути от рукописи до готовой книги. Художник и типография проявили большое умение и изобретательность в связи с проблемами многоязычия и расположения материала в этой книге, а также при ее оформлении.

А.Б.Л.
Кембридж, Массачусетс
Ноябрь 1959 года

Часть первая

ТЕОРИЯ

Глава первая

ВВЕДЕНИЕ

В начале 30-х годов нашего века, когда Милмэн Пэрри начал писать книгу, название которой стало заглавием настоящей работы¹, науке о Гомере более всего не хватало четких знаний о том, как эпические поэты усваивают и слагают свои песни. Сейчас, в конце 50-х годов, потребность в этом ощущается столь же остро. Несмотря на значительное число книг о Гомере и его поэмах, об эпической поэзии в целом и об отдельных эпических традициях, существующих в мире, исследователям эпоса по-прежнему не хватает ясного представления о том, какова в действительности его техника — «поэзия» в буквальном смысле этого греческого слова^а. Тем не менее благодаря Пэрри у нас есть материал, необходимый для того, чтобы провести исследования и установить, что же представляет собой техника эпоса. Пэрри оставил после себя собрание южнославянских текстов, записанных на фонограф, а также рукописи, содержащие описание его экспериментов в той лаборатории, какой служила для него живая эпическая традиция Югославии².

В 1935 году Милмэн Пэрри был ассистентом кафедры классической филологии Гарвардского университета. Он уже составил себе имя в классической филологии блестящим анализом формульных эпитетов в «Илиаде» и «Одиссее»³. Эта работа убедила его, что поэмы Гомера представляют собой традиционный эпос, а вскоре он пришел и к мысли о том, что они, по всей вероятности, являются плодом устного творчества⁴. Поэтому Пэрри поставил перед собой задачу найти доказательства — и, если это вообще возможно, неопровержимые — устного характера гомеровских поэм; с этой целью он обратился к эпосу народов Югославии. Осенью 1935 года он писал: «Цель настоящего исследования — с точностью определить *форму* устной повествовательной поэзии, показать, чем она отличается от *формы* письменной повествовательной поэзии. Метод исследования заключается в том,

^а Имеется в виду греч. ποιησις в значении «изготовление».

чтобы, наблюдая певца, творящего в рамках живой традиции бесписьменной песни, понять, насколько форма песен определяется необходимостью учиться сказительскому искусству и заниматься им без помощи чтения и письма. Установленные таким образом основные принципы устной формы могут найти двойное применение. Они могут служить отправной точкой при сравнительном изучении устной поэзии с целью выяснить, как образ жизни того или иного народа порождает поэзию данного типа и данной степени совершенства. Кроме того, эти принципы можно использовать при изучении великих произведений, дошедших до нас в виде одиноких реликтов прошлого; эти принципы дадут нам возможность, основываясь на форме произведений, реконструировать вероятный процесс их создания⁵.

В первой части настоящей книги я попытаюсь осуществить задачу, которую ставил перед собой Пэрри: четко описать форму устной повествовательной поэзии, используя в качестве материала записи из его собрания. Во второй части принципы, сформулированные в части I, будут использованы для исследования великих эпических поэм прошлого. Поскольку задачи данной книги ограничиваются рассмотрением устной формы и способа сложения эпоса, я не буду вдаваться в детали того, «как образ жизни того или иного народа порождает поэзию данного типа и данной степени совершенства». Тем не менее проблемы такого рода будут в какой-то степени затронуты в книге. Надеюсь, что высказанные здесь мысли впоследствии найдут применение в работах по сравнительному исследованию устной поэзии.

* * *

Задачей первых глав части I является всестороннее определение устной эпической песни. Вкратце устная эпическая песня — это жанр повествовательной поэзии, создаваемой способом, выработанным поколениями сказителей, не умевших писать. Этот способ заключается в сложении метрических стихов и полустуший посредством формул и формульных выражений и построением песен с помощью тем. Такого терминологического значение, в котором слова «устный» и «устный эпос» используются в настоящей книге. Под формулой понимается «группа слов, регулярно встречающаяся в одних и тех же метрических условиях и служащая для выражения того или иного основного смысла». Это определение принадлежит Пэрри⁶. Формульным выражением я называю стих или полустушие, строящееся по образцу формулы. Повторяющиеся эпизоды и описания в песнях называются темами.

Эти определения — не более чем голый костяк того живого организма, каким является устный эпос. Только добравшись до структурной основы формул, мы сумеем разглядеть различные схемы, благодаря соединению которых формулы обретают форму. Мы увидим, что формулы — это не окостеневшие клише, как о них принято думать; наоборот, они способны изменяться и часто порождают множество

иных, совершенно новых формул. Нам предстоит понять, каким образом происходит распространение и стяжение темы и как темы соединяются, образуя конечный продукт — песню. Мы рассмотрим различия как во внутренней структуре тем, так и в способах их соединения при использовании разными певцами.

Мы, наконец, обратимся и к самой песне. Мы увидим, что каждое исполнение в действительности представляет собой самостоятельную песню, поскольку каждое исполнение уникально и несет на себе печать поэта-сказителя. Последний, возможно, перенял эту песню и технику ее сложения от других сказителей, но песня, которая звучит в его исполнении, — хороша она или плоха — это его песня. Слушатели знают это, ибо они слышат именно этого певца. Сказитель — это сама традиция и одновременно индивидуальность, автор⁷. То, как он сочиняет, непохоже на работу писателя, поскольку сказитель не пытается сознательно избавиться от традиционных оборотов речи или эпизодов; быстрота, с которой ему приходится складывать стихи во время исполнения, вынуждает его пользоваться традиционными элементами⁸. Для него, однако, эти элементы не только необходимы, они еще и «правильны». Певец не пытается заменить их и в то же время использует их весьма свободно, так как самим этим элементам присуща гибкость. Искусство сказителя состоит не только в заучивании путем многократного повторения затасканных формул, сколько в способности по образцу уже имеющихся формул составлять и перестраивать обороты, выражающие данное понятие. Сказитель — не сознательный иконоборец, он — художник, творящий в рамках традиции. Его традиционный стиль одновременно индивидуален, и мы можем отличить песни одного сказителя от песен другого, располагая одним лишь текстом и не зная ни музыки, ни особенностей пения.

* * *

Уже само обилие терминов, используемых для обозначения устной повествовательной поэзии, наглядно демонстрирует, насколько нам недостает ясного представления о процессе устного творчества. Затруднения в данном случае обусловлены в немалой степени неоднозначностью терминологии, а также тем обстоятельством, что каждая научная школа принимает в качестве ведущего лишь какой-то один аспект этой поэзии. Я полагаю, что термин «устный» лучше всего подчеркивает основное различие между устной повествовательной поэзией и тем, что мы называем книжным эпосом. Но и этот термин не вполне однозначен. В некоторых случаях неприятие устной теории, созданной Пэрри, тем и объясняется, что специфическое употребление им слова «устный» было неверно понято. Например, часто приходится слышать, что устная поэзия — это поэзия, написанная для устного исполнения. Термин «устный» относится, однако, не просто к характеру исполнения. Устный эпос действительно исполняется устно, но декла-

мировать можно и любое другое стихотворное произведение. Существенно же здесь не само устное исполнение, а то, что произведение слагается *в процессе* устного исполнения⁹.

Двусмысленность может возникнуть также в тех случаях, когда говорят, что устный поэт *устно* усваивает, *устно* слагает и *устно* передает свои песни другим. Как и многие другие утверждения, высказанные в ходе полемики об устной поэзии, это утверждение совершенно справедливо, если только слово «устный» понимается в его техническом значении, т.е. так, как оно используется в этой книге. Если же понимать под устным усвоением слушание того, что многократно повторяется без изменений, если приравнять усвоение к заучиванию со слуха, то подлинный процесс усвоения устного эпоса так и останется непонятным. То же самое относится и к устному сложению. Приравнивая его к импровизации в широком смысле слова, мы впадаем в ту же ошибку. Импровизация — термин вполне подходящий для этого процесса. Однако он должен использоваться с учетом ограничений, накладываемых данным стилем. Чем именно устное сложение отличается от свободной импровизации, будет, я надеюсь, понятно из последующих глав. Верно и то, что незаписанный эпос переходит от одного певца к другому в устной передаче. Однако если при этом предполагается, что текст передается неизменным или сама передача происходит таким образом, что А рассказывает В о некоем событии, а В рассказывает о нем С и т.д., со всеми естественными ошибками памяти, преувеличениями и неточностями, — мы не получим полного представления о том, что такое устное распространение или передача устного эпоса. В устной поэзии мы сталкиваемся с очень своеобразным, ни на что не похожим процессом, при котором устное усвоение, устное сложение и устное распространение — это почти одно и то же; они, видимо, представляют собой различные аспекты одного процесса.

Даже само слово «эпос» в настоящее время приобрело много значений. Иногда им обозначают просто длинное поэтическое произведение, написанное «высоким слогом». Однако значительное число произведений, из тех, что рассматриваются в этой книге, сравнительно невелики по размеру. Едва ли длину произведения можно считать критерием эпической поэзии. Другая точка зрения отождествляет эпос с героической поэзией. Термин «героическая поэзия» иногда, собственно, для того и используется (например, сэром Сесилом М. Баурой), чтобы избежать той самой двусмысленности, которая содержится в слове «эпос». Педант тем не менее имел бы все основания возразить, что многие песни, которые мы относим к устной повествовательной поэзии, являются романтическими или историческими, а не героическими, какое бы определение героя мы ни избрали. Я, по правде говоря, склонен относить к устной повествовательной поэзии всю сюжетную поэзию, не только героическую, но и историческую и романтическую; в противном

случае нам пришлось бы исключить из рассмотрения очень многие средневековые стихотворные повествования.

Существует много названий для всех тех поэтических произведений, которые мы условились называть устными; спор о терминах — отнюдь не пустое занятие. Те, кто называет эту поэзию «народным эпосом», исходят из распространенного в XIX веке представления, согласно которому эпос создается «народом»; эта концепция давно уже опровергнута. Было время, когда термин «народный эпос» относился к теории сложения, и тогда он был оправдан, поскольку способ сложения выступал в качестве основного критерия различия между устной повествовательной и «письменной» поэзией. Направление поисков было выбрано верно. Но когда от теории сложения, использующей этот термин, пришлось отказаться (ибо никому не удавалось установить, каким образом народ в целом мог сочинить одно произведение), технический смысл термина был утрачен, и его стали употреблять в том же уничижительном смысле, что и слово «крестьянский». Внимание, таким образом, сместилось с того, как слагалась поэзия, сначала на социальный статус тех, кто ее слагал, а затем на содержание и качество самой поэзии. Хотя вполне возможно, что этот вид поэзии действительно дольше всего удерживался в среде сельского населения, но это объясняется не «крестьянским» характером самой поэзии, а вероятнее всего тем, что сельская среда оставалась неграмотной дольше, чем городская¹⁰. В действительности же эта поэзия чаще бывала поэзией аристократии и двора, нежели народа. Даже изначально она, видимо, связывалась с торжествами, ритуалами и празднествами. Термин «народная поэзия» становится все менее и менее приемлемым, все более привязывается к определенному месту и определенному времени. Применять же его к средневековому эпосу или к поэмам Гомера совершенно недопустимо.

Еще одна причина, почему этот вид поэзии не следует называть «народным эпосом», заключается в том, что во многих странах слово «народный», за пределами узкого круга любителей фольклора, часто употребляется в уничижительном смысле. Оно ассоциируется с образом недалекого крестьянина с его причудливыми представлениями, его рассказами о феях и детскими сказками. То, что народные повествования используются для развлечения маленьких детей, действительно не лишено парадоксальности, и мы только теперь начинаем постигать глубокую символику и значение сказок, которые, если их правильно понимать, совсем не подходят для детского восприятия. Более того, если, называя устный эпос «народным», мы хотим указать на некоторую общность его содержания с народными сказками и всем тем, что кроется за этим термином в действительности, то в этом случае мы игнорируем или недооцениваем все прочие аспекты устного эпоса, как-то: исторический, легендарный и героический. Время, когда мы могли употреблять термин «народный эпос», миновало. Он утратил точность и теперь,

вместо того чтобы адекватно обозначать устную эпическую поэзию, стал искажать представление о ней.

Сходные возражения возникают и в связи с употреблением термина «popular», производного от латинского слова с тем же значением, что и [английское] «folk». Правда, в отличие от «folk» это слово не подразумевает «простого крестьянина», однако на его буквальный смысл наложилось много других неудачных ассоциаций, вследствие того, что он стал употребляться в английском языке для обозначения «популярной музыки» (popular music) и «популярных песен» (popular songs)⁶.

Националистический угар XIX века привел к тому, что устный эпос стал использоваться в целях националистической пропаганды. Поэмы воспевают героев прошлого, отражают борьбу нации против внешних врагов. Герой, таким образом, превратился в «национального» героя, а сами произведения стали называться «национальным» эпосом. В некоторых славянских языках слово «народный» характеризуется удобной в этом отношении двусмысленностью: оно значит и собственно «народный» (folk), и «национальный». В качестве же термина для обозначения устного эпоса слово «национальный», вторгшееся в совершенно чуждую ему область, просто неуместно.

Чтобы избежать западни, которую таит в себе использование обсуждавшихся выше терминов — «народный» (folk и popular) и «национальный», — некоторые ученые обратились к слову «первобытный» (primitive). Заимствованное из этнографии, оно звучит как-то более «по-научному». Но и это слово весьма двусмысленно, и оттенки, которые оно содержит в некоторых языках, не менее уничижительны, чем у слова «народный». Если, называя устную эпическую поэзию «первобытной», мы имеем в виду, что в культурном развитии общества она предшествует письменной поэзии, то такое употребление термина, быть может, и оправданно, поскольку устная поэзия, как правило, действительно появлялась раньше. Но, как и все остальные, этот термин не отражает фундаментального различия формы этих двух видов поэзии.

Иными словами, любой термин, обозначающий устную повествовательную поэзию и предназначенный для того, чтобы отличить ее от письменной повествовательной поэзии, должен содержать в себе какое-то указание на различие в форме. Неадекватность терминов, которые мы обсуждали выше, заключается именно в том, что они не учитывают этого различия. Точно так же следует отказаться от любых терминов, так или иначе принижающих либо устную повествовательную, либо письменную поэзию (например, «аутентичная» и «искусственная» или

⁶ Поскольку в современном русском языке слова «народный» и «популярный» относятся к разным сферам употребления, русскоязычному автору не приходится сталкиваться с проблемой их синонимии и соответственно выбора термина. Данный абзац, следовательно, представляет интерес лишь постольку, поскольку он отражает положение в англоязычной литературе, вследствие чего мы и приводим в нем английскую терминологию.

«первичная» и «вторичная»); такие термины отражают подход, который не является ни научным, ни объективным. Обе формы поэзии представляют собой средство художественного выражения, и каждая из них имеет право на существование. В нашу задачу не входит давать им оценку, мы должны лишь понять их.

Уже сама путаница терминов, использовавшихся для обозначения устной повествовательной поэзии, говорит о явной необходимости наконец осознать, как такая поэзия создается; с еще большей очевидностью указывает на это и многообразие теорий, выдвигавшихся для объяснения этого своеобразного явления за последние двести лет и сохранившихся в той или иной форме до наших дней. С одной стороны, всегда существовала сплоченная когорта приверженцев литературной традиции, которые непоколебимо стояли на том, что гомеровские поэмы, равно как и великие эпические произведения средневековья, — это произведения письменной литературы, каждое из которых создано одним автором.

Приверженцам этой теории постоянно приходилось защищать ее от нападков людей, которые время от времени задавали разные неприятные вопросы. Один их первых таких вопросов — существовала ли письменность в IX веке до н.э. (когда, как принято считать, жил Гомер). Этот вопрос был впервые задан еще Иосифом Флавием¹¹, затем вновь был поднят в начале XVIII века д'Обиньяком¹² и, наконец, получил свою классическую формулировку в известной книге Фридриха Августа Вольфа «Введение к Гомеру» (1795 г.)^в. Другая проблема, проблема «ошибок» и несоответствий в гомеровских поэмах, разрабатывалась в течение XVII века и играла важную роль в «споре о древних и новых»^г. Д'Обиньяк, Перро, Джамбатиста Вико, Роберт Вуд и другие привели опять же к Вольфу и последующим аналитикам^д. Третий вопрос касался необычной длины гомеровских поэм. Если во времена Гомера не было письменности, то как могли такие длинные поэмы сохраниться до того времени, когда она появилась? Да и вообще, как они могли появиться без помощи письменности? Этот вопрос с очевидностью вытекал из первого. Из ученых, которые раньше других попытались ответить на него, особо выделяется Роберт Вуд. Четвертая проблема возникла в результате возросших знаний и интереса к искусству менестрелей и живой устной поэзии, которыми стали заниматься с XVIII века. И здесь также следует упомянуть прежде всего д'Обиньяка, а затем — Томаса Блэквелла, Перси Макферсона, Гердера, Гете и множество других.

^в *Wolf A.F. Prolegomena ad Homer.*

^г Спор о древних и новых — полемика, развернувшаяся во второй половине XVII века между сторонниками ортодоксального классицизма (Буало, Расин), утверждавшими, что образцами для подражания могут быть только античные авторы, и их противниками, расширившими круг образцов за счет фольклора (Перро) и восточных сюжетов (Галлан).

^д «Аналитики» — последователи Ф. Вольфа, считавшие, что поэмы Гомера были составлены, или «сведены», из отдельных песен, в отличие от «унитариев», отстаивавших изначальное единство этих поэм.

Существовала и пятая проблема, унаследованная еще от античности: она касалась значения предания о редактировании гомеровских поэм при Писистрате. И наконец, с развитием языкознания в XIX веке возник вопрос, мог ли один человек использовать формы, заимствованные из разных диалектов, и архаизмы, относящиеся к различным периодам.

Таковы основные вопросы, которые занимали и продолжают занимать исследователей Гомера. Пытаясь ответить на них, некоторые ученые дошли до того, что отрицали даже существование самого Гомера, но обычно решение сводилось к той или иной версии множественного авторства и сам Гомер помещался либо в начало, либо в конец целой цепи поэтов. Иногда его считали первым автором, чьи произведения прошли через устную традицию или были переработаны позднейшими поэтами; чаще же он выступал в качестве последнего редактора или компилятора или — при попытке примирения аналитиков и унитариев — в качестве того великого поэта, который претворил устную традицию в «литературную» поэму. Концепция множественного авторства, естественно, заставляла ученых расчленять гомеровские поэмы, чтобы выявить, какие их части принадлежат отдельным авторам. Иными словами, исследователи занимались поисками «оригинала», или архетипа, гомеровских поэм.

Сомнение в том, что в гомеровское время уже существовала письменность, поставило исследователей Гомера перед необходимостью выбора: либо искать доказательств, что это сомнение необоснованно и что ко времени, когда, как считалось, жил Гомер, письменность уже появилась, либо сдвинуть время жизни Гомера, приблизив его к тому моменту, когда письменность уже, вероятно, была, либо, ничего не меняя, предположить, что до появления письменности поэмы Гомера сохранялись в устной традиции.

Самый веский аргумент в пользу того, что письменность могла существовать и действительно существовала не только в IX веке, но и гораздо раньше, был выдвинут совсем недавно, когда обнаружилось, что язык линейного письма Б — греческий^е. Хотя ни один из дешифрованных пока текстов не является литературным¹³, старый довод Иосифа Флавия и Вольфа лишился почвы. Как ни парадоксально, этот аргумент появился как раз в то время, когда многие ученые поняли, что наличие письменности или даже литературной традиции вовсе не означает, что гомеровские поэмы обязательно относятся к категории «письменной» литературы. Многие, кроме того, понимают — и уже довольно давно, — что, если бы во времена Гомера не было письменности, наши гомеровские тексты не могли бы сохраниться. Как ни важна сама по себе дешифровка линейного письма Б, на решение гомеровского вопроса она уже не влияет.

^е Линейное письмо Б представлено памятниками XIV—XIII веков до н.э., обнаруженными на Крите и в материковой Греции; дешифровано В. Вентрисом в 1952 году.

Лишь в том случае, если будут обнаружены не просто литературные тексты, записанные линейным письмом Б, но и свидетельства того, что в период его бытования это письмо использовалось для записи эпической поэзии, его дешифровка сможет оказать нам какую-то помощь в датировке гомеровских поэм. В текстах линейного письма Б удалось, кажется, прочесть некоторые гомеровские имена, например Ахилл и Гектор, но это, видимо, доказывает лишь, что они были распространены или что существовали песни об этих героях, и ничего не говорит нам об интересующих нас произведениях. Нет пока никаких доказательств, что поэмы Гомера записывались линейным письмом Б, а затем переписывались известным нам греческим алфавитом. Если бы такое доказательство нашлось, мы могли бы отодвинуть гомеровское время на несколько столетий назад. Пока же проблема его датировки ждет своего решения.

Для разрешения этой проблемы Вольф и некоторые из его предшественников обращались к преданию о Писистрате; в наше время то же сделал Карпентер, хотя и по другим причинам, нежели Вольф. Из книги Карпентера видно, насколько возросли наши знания об устной литературе; исходя из этих знаний, он и пытается определить возможное время записи гомеровских поэм. Ему представляется наиболее вероятным, что именно Писистрат мог организовать ее. Карпентер несомненно прав, считая предание о Писистрате бесценным свидетельством, которым нельзя пренебречь, но которое тем не менее нуждается в объяснении и пересмотре. Доводы Карпентера, однако, не получили должного признания, и в настоящее время большинство ученых датируют запись гомеровских поэм второй половиной VIII века.

На верном пути оказались те ученые, которые предпочли третье решение проблемы, а именно — обратились к устной традиции. Однако, поместив поэта наших гомеровских текстов в дописменный период, они невольно создали больше проблем, нежели способны были в то время разрешить. Избранное ими решение было компромиссным. С устной традицией оказалось опасно заигрывать. Но ученые сумели призвать к себе на помощь «феноменальную память», которая столь «бесспорно засвидетельствована» у неграмотных людей. Им казалось, что текст может передаваться от поколения к поколению неизменным или с незначительными изменениями, вызванными ошибками памяти. Этот миф не утратил своей силы и по сей день. Основная ошибка ученых, придерживающихся этой точки зрения, проистекает из их веры в то, что в устной традиции существует постоянный текст, который в неизменном виде передается из поколения в поколение.

Споры по поводу ошибок и противоречий в гомеровских поэмах, начавшиеся еще в XVII веке, не прекращаются до самого последнего времени. В вопросе о частностях спор этот зашел в тупик: подлинные несоответствия так и остались необъясненными, несмотря на всю изобретательность унитариев, заслуга которых состоит в критике тех

крайностей, в какие впадали аналитики¹⁴. Довод, что «и великому Гомеру случалось задремать» (т.е. на всякого мудреца довольно простоты), является скорее уходом от объяснения, нежели собственно объяснением. Ближе к истине замечание Бауры, содержащееся в его книге «Традиционное и авторское в Илиаде», о том, что внимание устного поэта в каждый данный момент сосредоточено лишь на одном эпизоде. Постепенно мы многое извлекли из гомеровских несоответствий, несмотря на негибкость тех, кто пытался их извинить. Гораздо важнее классифицирования самих противоречий оказалась теория множественного авторства, возникшая в тот момент, когда обращение к живым сказителям и их эпическим традициям, а также к искусству средневековых менестрелей подлило масла в огонь споров об «ошибках». Разнообразные теории множественного авторства дали науке о Гомере больше, чем любая другая концепция. Это не значит, что они были верны. Но плодотворным было само их направление. Это были честные попытки совладать со все растущим корпусом устных баллад и устного средневекового эпоса.

Теории множественного авторства можно условно подразделить на две группы. Первая, более ранняя, рассматривает гомеровские поэмы как свод кратких песен, сшитых воедино их составителем. Эту идею выдвинул в 1715 году д'Обиньяк в своих «Конъектурах», но только в XIX веке Лахманн и его последователи предприняли серьезные попытки расчленить поэмы в соответствии с этой «песенной теорией». Попытки оказались малоуспешными из-за того, что анатомы не могли сговориться, куда вонзать скальпель. Теория была дискредитирована.

Вторая группа предпочитала движение по вертикали. Ее представители отказались от мысли о своде, даже о своде поэм, написанных в разное время и в разных местах, и предпочли взамен теорию «основного ядра», перерабатывавшегося рядом позднейших авторов. Гомер обычно представлялся им не компилятором, а последним и величайшим из редакторов. Они тоже схватились за скальпель и начали расслаивать гомеровские поэмы. На помощь пришли данные лингвистики и диалектологии. Эти теории, однако, также были отвергнуты, хотя и менее решительно, чем теории первой группы.

Благодаря работе первой группы анатомов возникло несколько ценных сводов. Лёнрот составил финскую «Калевалу», эстонцы включились в состязание своим «Калевипоэгом», сербы тоже попытались составить ряд «эпопей» о Косовской битве. Но ничего сопоставимого с Гомером не получилось. Вопрос о том, каким образом гомеровские поэмы достигли таких размеров, если они не были плодом литературного творчества одного автора, остался нерешенным.

Нерешенной осталась и проблема диалектизмов и архаизмов в поэмах. Одной из попыток разрешить ее была теория особого поэтического языка, своего рода искусственного диалекта, которым пользовались эпические поэты. Это, конечно, не разрешало никаких проблем.

На форму выражения, какой мы ее находим в поэмах, был просто навешен ярлычок, а вопрос, как возникла эта форма, был отодвинут на задний план.

С теорией множественного авторства было неразрывно связано стремление найти архетип гомеровских поэм. Для этого направления типична, например, работа Лифа. Он делит текст на пять уровней, начиная с оригинала, и распределяет по ним расширения и вставки последующих периодов. Отголоски такого расчленения заметны, например, еще в «Гневе Гомера» Мак-Кэя.

Не следует отменять труд всех этих ученых как бесполезный; во всяком случае, не следует делать этого так, как сделал в своей книге «Истоки и бытование» Аллен, — с каким-то усталым и в то же время озлобленным цинизмом. Суть заслуги этих ученых в том, что они отметили особенности языка и структуры гомеровских поэм, те особенности, в которых мы теперь узнаем свойства устной поэзии. Противоречия, смешение диалектов, архаизмы, повторы и эпические клише и даже сам способ сложения путем нанизывания и распространения тем — все это было отмечено и каталогизировано. Сомнение в существовании письменности заставило их пользоваться словом «устный», а знакомство с фольклорным эпосом как будто бы сделало этот термин еще более оправданным. Тут уже наличествовало все необходимое для того, чтобы сформулировать ответы на их вопросы. Странный феномен в истории идей и в науке — неспособность великих умов, представленных здесь, умов, способных на самые изобретательные построения, понять, что может быть и какой-то иной способ сложить поэму, а не только тот, который известен им. Они знали и часто говорили о народной балладе и эпосе, они знали о существовании в этих жанрах вариантов — и тем не менее видели лишь два возможных пути возникновения этих вариантов: из-за ошибок памяти и из-за сознательной переделки. Это казалось столь очевидным, столь несомненным исходным предположением, что им и в голову не приходило досконально исследовать бытование традиционной поэзии. Они всегда исходили из предположения о фиксированном тексте или группе текстов, с которыми поэт что-то *делает* по своим внутренним причинам художественного и интеллектуального свойства. Они не могли представить себе поэта, слагающего стих так, а не иначе потому, что такова необходимость, или потому, что таковы требования его традиции.

На мой взгляд, величайшее событие в новейшем гомероведении произошло, когда Милмэн Пэрри в полевых заметках к своим южно-славянским записям отметил, что все более утверждается в следующей мысли: то, что он прежде называл традиционным, является, по существу, устным. «Первые мои исследования, — писал Пэрри, — были посвящены стилю гомеровских поэм; благодаря им я понял, что стиль, настолько насыщенный формулами, может быть только традиционным. Тогда, однако, я не сумел должным образом осознать, что стиль,

подобный гомеровскому, должен быть не просто традиционным, он должен быть еще и устным. Замечаниям моего учителя Антуана Мейе я в значительной мере обязан тем, что осознал, поначалу еще смутно, что подлинное понимание поэм Гомера может прийти, только если по-настоящему понять природу устной поэзии»¹⁵.

Наука о Гомере еще не ощутила полностью воздействия этого откровения Милмэна Пэрри. Она предпочла пренебречь устным эпосом ради заумных литературоведческих построений¹⁶. Хотя на устную теорию Милмэна Пэрри часто ссылаются, понимают ее, в лучшем случае, смутно. Задача настоящей книги — изложить эту теорию со всей возможной полнотой и доступностью. Сам Пэрри прожил слишком недолго после составления своего монументального собрания, чтобы в деталях продумать свою теорию, не говоря уже о том, чтобы разработать ее и в окончательном виде представить научному миру. Основываясь на том немногом, что он оставил, я постарался выстроить здание, которое он бы одобрил.

Глава вторая

СКАЗИТЕЛИ.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ОБУЧЕНИЕ

Если бы мы поставили перед собой задачу понять, почему в стихотворении, принадлежащем письменной литературе, сказано именно то, что в нем сказано, и почему поэт написал его в данной манере и форме, мы не стали бы сосредоточивать внимание на том моменте, когда сам поэт или кто-то другой читал это стихотворение перед определенной аудиторией, ни даже на том, когда мы сами читаем его про себя. Напротив, следует попытаться воссоздать то время, когда поэт писал эти строки. Совершенно очевидно, что для такого исследования важен лишь момент создания произведения. У устного поэта он совпадает с исполнением. Если между созданием и прочтением литературного произведения существует разрыв во времени, то в случае устного произведения такого разрыва нет: его создание и исполнение — это два аспекта одного и того же события. Поэтому и вопрос: «когда *будет* исполняться то или иное устное произведение?» — не имеет смысла; можно сказать только: «когда это устное произведение *было* исполнено?» Устное произведение не создается *для* исполнения, оно создается *в процессе* исполнения. Из этого положения вытекает ряд далеко идущих следствий. Поэтому наш анализ устного эпоса должен начаться именно с проблемы исполнения.

Нам нужно четко уяснить себе, кто такой сказитель или, точнее, что такое сказительство. Говоря о сказителе, нужно полностью отказаться от мысли, что это человек, который просто воспроизводит что-то, ранее созданное другими или даже им самим: устный поэт и есть создатель

произведения. Сказитель эпоса — это создатель эпоса. Певец, исполнитель, слагатель, поэт — это один человек, рассматриваемый с различных точек зрения, но в *одно и то же время*. Пение, исполнение и сложение эпоса — это разные аспекты единого события.

Нам порой трудно представить себе, что человек, который сидит перед нами и поет эпическую песню, — не простой носитель традиции, но художник, эту традицию творящий. Осознать это трудно по целому ряду причин, отчасти потому, что мы не привыкли видеть в исполнителе автора¹. Большинство из нас, по крайней мере на Западе, лучше знает не эпос, а баллады, и наши представления о сказителе в значительной мере обусловлены певцами «народных» баллад — простыми исполнителями. Нынешняя мода, воскресившая народную балладу прежде всего на эстраде, исказила наши представления о сути устного творчества. Большинство этих «народных» певцов не являются устными поэтами. Даже в такой стране, как Югославия, где уже более ста лет издания эпоса пользуются огромной известностью, — некоторые сборники буквально канонизированы — собиратель должен быть готов к тому, что ему встретятся сказители, которые просто заучили наизусть песни из этих изданий. Хотя внешне их пение не отличается от подлинного устного исполнения, а их песни — это зачастую устные произведения, сами они не могут считаться устными поэтами. Они — всего лишь исполнители. Введенные в заблуждение подобными явлениями, мы отказываем подлинному устному поэту в праве считаться создателем эпоса; из-за них в какой-то степени исполнение эпоса потеряло для нас живой интерес. Задача настоящей главы состоит в том, чтобы вернуть исполнению и исполнителю их подлинное значение.

Когда мы осознаем, что для сказителя исполнение — это момент творчества, нас не могут не заинтересовать условия, в которых он творит. Эти условия оказывают влияние на устную форму, и нам необходимо их рассмотреть. В Югославии эпос исполняется по самым разным поводам. В наши дни или, во всяком случае, еще совсем недавно это было основным развлечением взрослого мужского населения деревень и небольших городков. В глухих деревнях, где дома часто далеко отстоят друг от друга, люди обычно собираются в одном из домов в периоды, свободные от полевых работ. Туда приходят мужчины всей деревни, и иногда кто-нибудь из них поет эпические песни. Из-за больших расстояний одни гости приходят раньше, другие позже и соответственно кто раньше, кто позже уходит домой. Некоторые, по словам Алии Фьюлянина (I, с. 291, II, с. 297)^a, просиживают всю ночь.

^a Ссылки на еще не опубликованные тексты и ноты песен и записи бесед из собрания Пэрри даются здесь по их номерам в этом собрании в Уайденовской библиотеке Гарвардского университета (например, Пэрри 427). Для текстов, опубликованных Пэрри и Лордом в книге: *Serbo-croatian Heroic Songs. Coll. by M. Parry, ed. by A. Lord. Belgrade & Cambridge, 1953 (vol. 2), 1954 (vol. 1)* указывается номер тома (I — английский перевод, II — сербскохорватский текст) и номер текста в томе (например, II, № 24). Для записей

Певцу приходится иметь дело со слушателями, которые то приходят, то уходят; он должен здороваться с вновь прибывшими и прощаться с уходящими; гость, принесший интересную новость или сплетню, может на время прервать пение или даже прекратить его совсем.

То же относится и к деревням с более плотной застройкой, а также и к городкам, где мужчины обычно собираются не в домах, а в кофейнях (*кафана*) или трактирах. Трактиры — заведения чисто мужские, и не только в районах с преобладанием мусульманского населения: женщины — ни мусульманки, ни христианки — туда не допускаются. Это мужской мир. Здесь мужчины собираются под вечер. Крестьяне близлежащих деревень заходят сюда ненадолго посидеть, поговорить, выпить кофе или ракии⁶ и послушать песни. Они приходят и уходят. Заходят и горожане: тут и лавочники и купцы с проходящих обозов, приехавшие сюда с товаром из других мест или завернувшие отдохнуть по пути. Часто трактир служит одновременно и постоянным двором (*хан*), и купцы ночуют здесь. Многие из этих людей — сами сказители, которые переносят традицию из одного района в другой. Они составляют взыскательную аудиторию.

В ярмарочных городах, таких, как Биело Поле, Столац, Нови Пазар и Бихач, базарный день — самый оживленный день недели в хане или кафане. Город заполняют жители окрестных деревень, занятые куплей-продажей. Часть сделок совершается в течение дня прямо в кафане, и часть вырученных денег тратится здесь же по вечерам перед разездом крестьян по домам. Если уезжать не хочется, например, после особенно удачного дня, крестьянин может остаться на всю ночь и уехать только утром. Для сказителя это наилучшее время: правда, слушатели его постоянно меняются, зато у них есть деньги, и они готовы наградить его за труды. Такого певца нельзя считать профессионалом, но ему подносят выпивку, а если он поет хорошо, дают и немного денег. Иногда сказители выступают на свадьбах, где им приходится еще труднее:

бесед со сказителями, опубликованных в этой книге, указывается том и страница (например, I, с. 63). Ссылки на тексты, записанные Лордом начиная с 1950 года, даются по их номеру в собрании Уайденовской библиотеки (например, Лорд 102). Подробнее о собрании Пэрри см. гл. 1, примеч. 2 (*Примеч. авт.*) [Лорд здесь и далее, цитируя разговоры с певцами, указывает только страницы английского перевода (т. I), мы даем также ссылку на сербскохорватский оригинал (т. II). Переводы с сербскохорватского в настоящей книге сделаны или проверены С.В. Зайцевой. Уже после выхода книги Лорда появились новые тома публикаций из собрания Пэрри в серии: Publications of Milman Parry Collection. Ed. by A. Lord & D. Bunim. Text and Translation Series. Cambridge (Mass.), 1974 (vol. 4), 1979 (vol. 14), 1980 (vol. 6). Четвертый том содержит одну песню: «Женитьба Смаилагича Мехо», зап. от Авдо Меджедовича (в т. III ее перевод, сделанный А.Б. Лордом); т. VI — две песни (от него же): «Женитьба Влахиновича Али» и «Осман Делибегович и Павичевич Лука», т. XIV — восемь песен из района Бихача, от четырех певцов (из них в книге Лорда упомянут только Мурат Жунич). Далее ссылки на эти тома вводятся нами без оговорок (в оригинале книги Лорда ссылки даны на номера собрания Пэрри).]

⁶ Ракия — фруктовая водка.

мешает пение лирических песен и танцы молодежи. Лучшее время для исполнителей «старин»^в наступает вечером, когда старики уже не следят за играми и не болтают с соседями, а хотят спокойно посидеть и послушать сказителя.

У мусульман Югославии есть особый праздник, который весьма благоприятствовал созданию сравнительно длинных песен². 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.

В городе Нови Пазар хозяином одной кафаны был Джемозогич, который время от времени нанимал Салиха Углянина или Сулеймана Макича. Джемозогич платил певцу сто динаров вперед или давал ему сто ока^г зерна на пропитание его семье; сам певец жил в городе и кормился у Джемозогича. После того как сказитель споет песню в кафане, Джемозогич обходил гостей и собирал для него деньги. По его словам, одни давали динар, другие — пять, но сам Сулейман говорил, что обычно гости дают по два динара и что он зарабатывал до шестидесяти динаров за вечер (I, с. 238, 265; II, с. 222—257). На севере, в Казине и Бихаче, особой популярностью пользовался Мурат Жунич, и оба города стремились заполучить этого талантливоего певца. Шесть лет он пел во время Рамазана в Бане Луке (Пэрри, 1915). Джемозогич сам был сказителем и иногда пел в кругу друзей, но в кафане он, по его словам, был слишком занят: разносил кофе, встречал гостей, болтал с ними; поэтому ему и приходилось нанимать певца. Однажды, когда певец был нездоров, Джемозогич сменил его, и, как он рассказывал, гости очень хвалили его пение (I, с. 240; II, с. 224).

Говоря о том, когда и перед кем выступают сказители, следует хотя бы упомянуть придворные увеселения в южнославянских землях прежних времен. То, что мы описывали до сих пор, существовало в Югославии в 30-е годы и в какой-то мере продолжается и донныне.

^в У Лорда — «старые песни», что, несомненно, отражает сербскохорватский термин *старинске песме*, точно соответствующий русскому названию эпических песен в терминологии их носителей — «старинны», соответствующий термину фольклористики «былины».

^г Ока — 1280 граммов.

В средние века, до турецкого нашествия, при христианских дворах южнославянских князей, как и при других христианских дворах того времени, несомненно, процветало искусство менестрелей. Однако, когда после изгнания турок христианские дворы возродились, они уже не проявляли интереса к сказителям: им хотелось новых увеселений — своих или заграничных. Вследствие этого устная повествовательная поэзия на протяжении многих поколений не играла никакой роли в жизни христианских дворов в южнославянских землях. Местная мусульманская знать с ее богатыми поместьями, напротив, поощряла искусство сказителей. Поскольку же в некоторых местах, например в Новом Пазаре, Биелом Поле или в Бихаче, еще в 30-е годы были живы представители этой знати, сведения о сказительском искусстве можно было получить из первых рук. Сведения эти, в сущности, мало отличаются от того, что рассказывалось выше, только обставлялось все с большей роскошью и подарки певцы получали более дорогие.

Собрание Пэрри избобилует рассказами, часто довольно подробными, о том, как мусульманским певцам случалось петь при «дворах» турецкой знати. Профессиональному или полупрофессиональному певцу там представлялась наилучшая возможность продемонстрировать свое искусство. У нас, однако, нет достаточных оснований утверждать, что беи и аги держали у себя постоянных придворных менестрелей. Их нередко специально приглашали по определенным случаям для приема гостей, но при дворах сказителей не держали. В прежние времена правящий класс мусульман праздновал Рамазан у себя при дворах, а не в кафанах. Когда же власть турок была свергнута, мусульмане стали охотнее праздновать Рамазан в кафанах, нежели в частных домах.

Выступает ли певец в доме, в кафане, во дворе или в залах у знати — во всех этих выступлениях обязательно сохраняется один элемент, оказывающий непосредственное влияние на форму поэзии сказителя, а именно: постоянно меняющаяся и недостаточно внимательная аудитория.

Несосредоточенность слушателей требует от певца значительного напряжения — иначе он вообще не сможет петь, — а кроме того, заставляет его в полной мере проявить свои актерские способности и талант повествователя, чтобы, насколько это возможно, удержать внимание аудитории. Но ничто так не зависит от настроения слушателей, как длина песни. Вот певец начинает свое повествование. Если ему повезет, слушатели не станут его прерывать, и он будет петь, пока не устанет. Отдохнув, он продолжит пение, если слушателям оно еще не надоело. Это может продолжаться до тех пор, пока он не закончит песню. Если аудитория настроена благожелательно и интереснее вдохновит певца, он может растянуть повествование, смакуя каждое описание. Чаще, однако, певцу не предоставляется таких идеальных условий и, едва начав петь, он видит, что его плохо слушают, и поэтому сокращает песню, с тем чтобы уложиться во время, в течение которого,

как он чувствует, ему удастся удерживать внимание аудитории. Если же он не рассчитает, ему так и не удастся окончить песню. Отвлекаясь пока от вопроса, насколько талантлив сам сказитель, можно заметить, что длина песни определяется его слушателями. Больше всего расхождений между разными исполнениями одной и той же песни одним и тем же сказителем сосредоточено в финалах песни — в частности потому, что окончание песни исполняется реже, чем другие ее части.

* * *

Когда мы в полной мере осознаем, что сказитель сочиняет прямо по ходу пения, самым поразительным в его исполнении оказывается то, с какой скоростью он это делает. Югославский сказитель нередко поет от десяти до двадцати десятисложных строк в минуту. Поскольку, как мы увидим далее, сказитель не заучивает песню заранее, остается предположить, что он обладает либо феноменальными способностями, либо какой-то совершенно незнакомой нам техникой сложения³. Первое предположение следует исключить, поскольку таких певцов слишком много; просто невозможно, чтобы столько гениев появилось на свет одновременно или чтобы они неизменно рождались из поколения в поколение. Ответ, конечно же, заключается во втором предположении, т.е. в особой технике.

Этой технике, благодаря которой оказывается возможным быстрое сложение по ходу исполнения песни, и посвящена большая часть нашей книги. Для того чтобы понять эту технику, необходимо познакомиться с югославским сказителем и с тем, как он учится своему искусству. Пусть же сами сказители расскажут об этом с фонографических записей из собрания Пэрри.

«Меня зовут Сулейман Фортич. Я внук Салиха-аги Форти... Сейчас я официант в кафане» (I, с. 225; II, с. 187).

«Меня зовут Джемаил Зогиич... Мне тридцать восемь лет... Я владелец кафаны» (I, с. 235; II, с. 219).

«Никола (опрашивающий): Как тебя зовут?

Сулейман (певец): Сулейман Макич...

Н.: Сколько тебе лет? С.: Пятьдесят... Н.: А чем ты дома занимаешься? С.: Обрабатываю землю, кошу. Н.: А овцы у тебя есть? С.: Дрова рублю. Нет, вот коровы есть» (I, с. 263; II, с. 255).

«Меня зовут Алия Фьюлянин... Я землешапец... Мне двадцать девять лет... Мы работаем на земле и разводим скот» (I, с. 289; II, с. 295).

«Никола: Как тебя зовут, дедушка? Салих: Салих Углянин. Н.: Сколько тебе лет? С.: Восемьдесят пять... Н.: Расскажи, Салих, как тебе жилось? С.: Хорошо жилось. Жил — как бей. Скот у меня был, торговал я... Гонял в Салоники волов и овец... До войны было у меня всего вдоволь... Потом осел в Новом Пазаре... Держал кафану... Н.: А сейчас как живешь? С.: Да ничего, хорошо. С Божьей помощью. Один позовет помочь и даст что-нибудь, другой позовет, и ему помогу,

и он что-нибудь даст. Н.: Какая же от тебя помощь в твои годы?.. С.: А я умом помогаю... Я ему устрою дело, как ему выгодно. Он сообразит. Я ему куплю волов стоящих, овец стоящих. Кто ногу сломает, я так залечу, что сам не будет знать, где сломал. Н.: Так ты и лекарь? С.: Лекарь, доктор, как хочешь назови... Н.: А когда оставил торговлю, чем ты занялся? С.: Сначала землю обрабатывал, косил, пахал, всякое — крестьянствовал... Скосишь сено, продашь, деньги получишь, купишь скота, купишь зерна, попахнешь немного, будет хлеб, семью кормишь, и ладно» (I, с. 59; 62; II, с. 1, 3—4).

Пример Ахмета Мусовича из Биела Поля показывает, что петь случалось даже преуспевающим турецким беям. В 1934 году ему было шестьдесят четыре года, а до 1912 года у него была своя земля, которую он сдавал в аренду; он был купцом и держал лавку. У него было двое слуг — один христианин, другой мусульманин. Каждый Рамазан Ахмет и его семья приглашали к себе в дом певцов. Обычно кто-нибудь из арендаторов-христиан приходил на Рамазан и пел как христианские, так и мусульманские песни. Этим певцам платили, но когда самому Ахмету случалось петь, он денег не брал. Только после войны, потеряв все, он стал ходить из города в город и пел за деньги (Пэрри 12 390).

Мы видим, таким образом, что певцами не становились представители какой-нибудь одной профессии. Профессиональными певцами были только нищие. Среди мусульман были полупрофессиональные певцы, которые пели во время Рамазана, но только нищие жили исключительно за счет пения. Как показывает наш опыт полевой работы, нищие, слепцы или зрячие, не были самыми лучшими певцами. В 1934—1935 годах слепые певцы в Югославии не играли существенной роли в качестве носителей традиции. Наш опыт в общем плохо согласуется с романтическими представлениями о слепом сказителе. Никола Янюшевич из Гацка и Степан Майсторович из Бихача были слепыми, но, несмотря на свою живописную внешность, они не проявили себя искусными певцами — ни в том, как они строили свои выступления, ни с точки зрения полноты и законченности создаваемых ими текстов.

История Майсторовича заслуживает того, чтобы ее рассказать. Он ослеп в полтора года (в 1935 году ему было шестьдесят пять лет). С четырнадцати лет он был вынужден содержать своих родителей. В двадцать лет научился петь под гусли (*гусле*, однострунный смычковый инструмент, служащий для аккомпанемента). Инструмент он всегда носил с собой в сумке, чтобы какие-нибудь проказники не натерли струну мылом — тогда она пришла бы в негодность и ее пришлось бы менять. Майсторович жил подаянием, и в течение ряда лет дела его шли неплохо. Когда началась войны и наступили тяжелые времена, городские купцы помогали ему и отпускали в кредит. Несмотря на свою слепоту, он женился; имел женатого сына. После войны жизнь его наладилась, и года примерно до 1928-го все опять шло хорошо, но

потом, лет за шесть-семь до 1935 года, удача снова его оставила. Он признавался, что стареет и оттого поет хуже, чем прежде. Поэтому он предпочитал короткие песни, которые его не утомляли и которые он мог допеть до конца. Теперь, однако, слушателей ему было не найти, и только в одной деревне (Босанска Крупа) удавалось кое-как заработать. Он пел, ориентируясь на слушателей, которым надо было угодить — иначе бы не заплатили. Поэтому туркам он пел мусульманские песни или песни собственного сочинения, но так, что в них побеждали мусульмане. Среди своих, т.е. в обществе сербов, он пел сербские песни⁴.

Хотя большинство песен он усвоил, слушая других певцов, но по крайней мере три-четыре песни он, по его словам, заучил, как ни странно, из песенника. Эти песни мог прочесть ему кто-то из грамотных людей, например сосед или просто знакомый. Случалось, что какая-нибудь добрая душа заранее предупреждала, что слушатели любят такую-то песню, и хотя спеть ему эту песню не могли, ее пересказывали; не знаю, в стихах или прозой — последнее, на мой взгляд, вернее. Он знал, что некоторые певцы слагают новые песни, и сам спел такую песню о царе Вильсоне^д. Он рассказывал нам, что другой певец сложил эту песню, записал и прочел ему. В молодости ему достаточно было раз прослушать песню, и он уже мог петь ее; сейчас усваивать новые песни стало труднее (Пэрри 1912).

Разумеется, мы вовсе не хотим сказать, что слепые певцы вообще не могут играть существенной роли в развитии этого искусства в других странах или даже что в прошлом они не способствовали развитию его у южных славян, но, так или иначе, наш опыт тех лет показывает, что они, как правило, не были хорошими сказителями. Можно, однако, возразить на это, приведя в качестве примера слепого певца Чора Гусо, о котором нам приходилось слышать и чье имя в США теперь неразрывно связано с собранием Пэрри. Гусо был слеп на один глаз (по некоторым сведениям — на оба, хотя имя Чор значит «кривой»), и, судя по данным собрания Пэрри, он был настоящим профессиональным певцом. Гусо был родом из Колашина в Черногории; он бродил по стране и пел под гусли. Слава его дошла до других стран, и некоторые из наших лучших певцов перенимали от него песни. По словам Салиха Углянина, Гусо побывал даже при дворе Франца Иосифа и был щедро награжден императором. По всей видимости, он умел хорошо подать себя. Его одежда и сбруя его коня привлекали внимание, и весь его облик производил романтическое впечатление. Очень жаль, конечно, что тогда, два-три поколения назад, никто не записал от него песен, но он вроде бы не попал в поле зрения собирателей, и интересно выяснить, почему. Дело в том, что Хёрман собирал материал для своих превосходных сборников песен мусульман Боснии и Герцеговины восточнее Колашина, а Лука Марьянович записывал песни для «Матицы Хорват-

^д Речь идет о Вудро Вильсоне (1856—1924), президенте США в 1913—1921 годах.

ской»^е на севере. По словам позднейших сказителей, учившихся у Гусо, можно составить какое-то, хотя бы самое приблизительное представление о том, что за песни он пел и какое влияние оказал на песенную традицию. Пример Гусо показывает, что репутация певца сказывается на судьбе песни или темы: прославленный сказитель оказывает на традицию воздействие больше, чем другие, менее известные певцы.

Говоря о профессиональной принадлежности певцов, важно, как мне представляется, отметить, что они, видимо, не составляли какого-то особого класса. Они могли принадлежать к любой общественной группе. Устный певец в Югославии не характеризуется какой-то определенной классовой принадлежностью; он не потому сказитель, что он крестьянин, лавочник или бей. Он может принадлежать и к «народу», и к купечеству, и к аристократии. Его общественное положение ничего не говорит нам о нем как об устном поэте. Значит, не в этом надо искать отличие человека, который сидит перед нами и слагает эпические песни, от его ближних и от авторов письменных эпопей.

У всех этих певцов есть, как мне кажется, две общие черты: неграмотность и стремление достичь высокого мастерства в исполнении эпической поэзии. Если вторая черта выделяет их среди обычных людей, то первая, неграмотность, определяет ту особую форму, в какую выливается их творчество, и тем самым отличает их от поэтов литературных. В обществе, где письменность неизвестна вообще или где ею владеют лишь профессиональные писцы, чьи обязанности состоят в ведении счетов и переписки, или где она доступна только незначительному меньшинству, как-то: духовенству или состоятельному правящему классу (хотя этот последний часто предпочитает поручать это занятие слугам), — в таком обществе искусство повествования процветает, при условии, что данная культура и в других отношениях способствует развитию повествовательной песни. Если образ жизни народа дает материал для сюжетов и поводы для их пересказа, это искусство будет процветать. Напротив, когда общество усваивает письменность и начинает пользоваться ею в тех же целях, что и устной повествовательной поэзией, когда письменность становится средством передачи сюжетов и распространяется настолько, что создает грамотную аудиторию, тогда эта аудитория в поисках знаний и развлечений обращается уже не к песням живой традиции, а к книгам, и старинное песенное искусство постепенно отмирает. В городах песни исчезли не потому, что жизнь большими коллективами создает неподходящую для них среду, а потому, что там раньше всего возникли школы и письменность глубоко укоренилась в жизни горожан.

Чтобы лучше понять и оценить процесс творчества, которое мы называем устным, и преодолеть тем самым предубеждение против

^е «Матица Хорватская» — научно-литературное общество в Загребе, основано в 1842 году. В 1896—1942 годах издало десятитомное собрание эпоса.

«неграмотного» сказителя, мы должны проследить за ним на протяжении тех лет, когда он учился своему искусству. Если мы возьмем нашего будущего поэта, не знающего грамоты, в нежном возрасте, скажем, четырнадцати-пятнадцати лет или даже еще младше (певцы говорят, что учились именно в этом возрасте, хотя обычно это значит просто «когда я был совсем маленьким»), и проследим, как он учился сказительству, тогда мы сможем понять, в чем состоит обучение.

Можно четко разграничить три стадии развития певца. Поначалу он просто сидит в стороне и слушает, как поют другие. Он уже решил сам стать певцом или, может быть, еще не сознает, что принял такое решение, и просто очень любит слушать песни старших. Прежде чем он действительно начнет петь, он сознательно или бессознательно готовит себя к этому. Он узнает сюжеты, знакомится с героями и их именами, дальними странами и древними обычаями. Он начинает узнавать поэтические темы, и чем больше он их слышит, чем больше он слушает, как люди обсуждают песни, тем острее он эти темы чувствует. В то же время он впитывает ритм пения и в некоторой степени также ритм выражения мыслей в песне. Уже на этой ранней стадии происходит усвоение часто повторяемых оборотов, которые мы называем формулами.

Одно из лучших описаний процесса обучения мы находим в тексте Пэрри 12 391, записанном от Шечо Колича. Мальчиком он в одиночку пас овец в горах. Вот его собственные слова: «Когда я был пастушонком, люди приходили к нам домой по вечерам; иногда мы вечером шли к кому-нибудь из нашей деревни. Певец брал гусли, а я слушал песни. На другой день, на пастбище, я обычно восстанавливал всю песню, слово за слово, без гуслей, но я пел ее по памяти, слово в слово, точно, как ее спел певец...⁵. Затем я постепенно научился обращаться с инструментом и приспособливать звуки к словам; пальцы слушались меня все лучше и лучше... Я никогда не пел на людях, пока не доведу песню до совершенства, и пел только в компании моих сверстников (*дружины*), но не тех, кто старше и лучше меня». Здесь Шечо в общих чертах обрисовывает все три стадии обучения: первая — период слушания и усвоения, затем попытка применения своих навыков и, наконец, период пения перед взыскательной аудиторией.

Вторая стадия наступает, когда исполнитель решается спеть в сопровождении музыкального инструмента или без него. Она начинается с установления первичных элементов формы — ритма и мелодии, как самой песни, так и аккомпанемента на гусях или тамбуре (тамбура — двухструнный щипковый инструмент). Это станет каркасом для выражения его мыслей. С этих пор все, что он делает, должно подчиняться данному ритмическому рисунку. В южнославянской традиции такой ритмической схемой в самом упрощенном виде является десятисложная строка с цезурой после четвертого слога. Эта строка постоянно повторяется с некоторыми мелодическими вариациями и с некоторыми изме-

нениями в распределении и ритме этих десяти слогов. В этом и состоит устойчивость ритма, которую не может нарушить певец и которая представляет первое реальное затруднение, встречающееся ему при пении. Певцу необходимо вместить свои мысли в такую довольно жесткую форму. Жесткость формы может быть различной в различных традициях, но, как мы увидим далее, сама проблема — как вместить мысль в ритмический рисунок — существует повсюду.

Нам возразят, что поэт, пишущий стихи, делает то же самое. Возможно, это и так, но в устном творчестве есть два фактора, отсутствующие в письменной традиции. Во-первых, нам следует помнить, что устному поэту чуждо понятие устойчивого текста, который он может принять за образец. Образцов у него достаточно, но все они не фиксированы, и ему в голову не придет запоминать какой-то из них в одной-единственной форме. Всякий раз, когда он слышит песню, она исполняется по-разному. Кроме того, существует фактор времени. Поэт, пишущий стихи, имеет возможность тратить на сочинение столько времени, сколько ему захочется. Устный поэт должен петь, не останавливаясь. Его творчество, по самой своей природе, предполагает быстрое сложение песни. Конечно, темп каждого отдельного певца может быть и бывает различным, но он варьируется в определенных пределах, поскольку певец поет для слушателей, которые ждут развития сюжета. Некоторые певцы, как, например, Чамил Куленович из Бихача, начинают очень медленно, с довольно длинными паузами между стихами, постепенно переходя к очень быстрому ритмическому сложению. Другие перемежают пение многочисленными короткими музыкальными интерлюдиями, во время которых они думают, о чем петь дальше. Третьи используют в качестве обращения к аудитории какую-то формальную фразу общего характера, которая служит для задавания ритма, например: *Сад да видиш, моји соколови* «А теперь посмотрим-ка, мои соколы» у Сүлэ Фортича. Но такими приемами не следует злоупотреблять, так как слушатели не потерпят их в большом количестве.

Как же поступает певец, незнакомый с понятием фиксированной песенной формы и все же вынужденный в процессе быстрого сложения укладывать свои мысли в более или менее жесткий ритмический рисунок? Иначе говоря, каким образом устный поэт справляется с требованиями, продиктованными быстрым сложением, не прибегая к помощи письма или заучивания устойчивого текста? На помощь приходит традиция. Другим певцам уже приходилось сталкиваться с подобными затруднениями, и на протяжении многих поколений были выработаны различные обороты, которые в нескольких ритмических схемах выражают понятия, наиболее часто встречающиеся в этой традиции. Это и есть формулы, о которых писал Пэрри. На второй стадии обучения молодой певец должен знать достаточно формул, чтобы их хватило на целую песню. Он усваивает формулы, постоянно употребляя их в пении,

постоянно сталкиваясь с необходимостью выразить в пении данную мысль и справляясь с этой задачей, пока возникающая в результате формула, которую он уже слышал у других, не становится частью его поэтического сознания. Ему нужно иметь достаточно формул, чтобы не испытывать затруднений при сложении песен. Он подобен ребенку, узнающему слова, или человеку, который учит иностранный язык, опираясь на школьную методику, с той только разницей, что в данном случае изучается особый поэтический язык. На этом этапе роль учителя особенно велика.

На первой стадии новичок обычно избирает одного певца, может быть, отца или любимого дядю или какого-нибудь известного в округе певца, и слушает его с особым вниманием; но и других певцов он тоже слушает. Иногда, как мы видели на примере Шечо Колича, он не подражает какому-то определенному сказителю, но берет все, что можно, от всех, кого слышит. С другой стороны, Сулейман Макич рассказывал, что он усвоил все свои песни от некоего Ариффа Каралешка, который прожил у них в доме целый год, когда мальчику было пятнадцать. По словам Сўлё, он привел этого человека домой и поселил у себя, чтобы тот учил его петь. Но Ариф к тому же еще работал у них на ферме. Алия Фьюлянин говорил, что, когда ему было лет десять-двенадцать, дед подарил ему гусли и что большинство своих песен он перенял от трех певцов.

Иногда певец берет за основу и опубликованные версии песен. Шабан Рахманович из Бихача рассказал, что он научился петь только в возрасте двадцати восьми лет (в 1935 году ему было сорок пять) и что он выучил свои песни из сборников, в частности из сборника «Матицы Хорватской». Хотя читать он не умел, кто-то ему их прочитал. Но он слышал также и местных сказителей старшего поколения (Пэрри 1923). Вторжение сборников песен в песенную традицию — очень интересное явление, которое, однако, очень легко истолковать неверно. Все же, пока сам певец остается неграмотным и не пытается воспроизвести песню дословно, эти сборники не оказывают на него влияния, отличного от устного исполнения песен. Вполне возможно, что еще в молодости Шабан слышал многих сказителей. Он признает, что слышал песни своего дяди, но тогда еще не пытался учиться сказительскому искусству. Таким образом, первый период его обучения был необычайно долгим и носил нерегулярный характер, а второй свелся в значительной мере к слушанию песен, которые ему читали из сборников.

Более типичен пример старого Мурата Жунича из того же района. Этот район испытал сильное влияние песенных сборников. Мурат усвоил свои песни от сказителей, а не из книг, которые бы читались ему вслух, но о существовании таких книг он знал, знал имена сказителей, чьи песни туда вошли, и понимал, что некоторые из его учителей заимствовали свои песни из книг. Ему читали герцеговинские песни, и

он очень критиковал тамошних певцов. Он говорил, что они не знают географии, не знают, где находится Кладуш, родина знаменитых Хрничей. Песни он перенял главным образом от двух своих родственников (Пэрри 1915).

Фране Вукович знал только, что первым песням он научился от двоюродного брата, Иво Мекича Ерквича, но не помнил, от кого он усвоил остальные песни своего репертуара. Подобно Шабану Рахмановичу, он начал учиться довольно поздно. До девятнадцати-двадцати лет он был слишком занят хозяйством, но, когда женился, работу взяла на себя жена, и у него появилось свободное время, чтобы слушать сказителей и самому учиться петь. Как ни странно, Фране пел без всякого музыкального сопровождения. Он говорил, что прежде умел петь под гусли, но, когда у него сгорел дом и мельница, инструмент также погиб, и с тех пор он поет без него (Пэрри 1912).

На второй стадии учеба представляет собой процесс подражания; это относится как к игре на инструменте, так и к усвоению традиционных формул и тем. Можно утверждать, что певец воспроизводит технику своего учителя или учителей, а не отдельные песни⁶. Именно поэтому сказитель не может подробно рассказать о том, как он выучился петь, и объясняет это, как правило, лишь в самых общих словах. Он говорит обычно, что его интересовали старые песни, что у него было к ним влечение (*мерак*), что он слушал певцов, а потом «давай, давай, работай» (*гони, гони, гони*), и мало-помалу он научился петь. Конечно же, у него не было никакой определенной программы и он не заучивал сознательно ту или иную формулу или набор формул. Это был процесс подражания и усвоения путем слушания и долгих самостоятельных упражнений. Макич оказался в состоянии рассказать об этом несколько подробнее. По его словам, учитель обычно пел ему какую-нибудь песню по два-три раза, пока он ее не запомнит (I, с. 264; II, с. 255). Фьюлянин говорил, что он иногда просил какого-нибудь сказителя спеть ему песню (I, с. 292; II, с. 297). Поскольку певец слышит много песен, он использует язык и формулы, свойственные им всем, тем более что у зрелого сказителя, которому он подражает, нет специального набора выражений для каждой отдельной песни, за исключением тех случаев, когда какая-то тема встречается в одной песне и не встречается в другой. Однако и в этом случае формулы и формульная техника для всех песен одинаковы.

Второй этап заканчивается, когда певец способен спеть одну песню от начала до конца перед взыскательной аудиторией. Вероятно, есть и другие песни, которые он мог бы спеть не полностью, те песни, над которыми он в данный момент работает. Переломный момент наступает, когда певец, сидя перед слушателями, сумеет допеть песню до конца, так, чтобы она удовлетворила и его самого, и его аудиторию. Может статься, что такое выступление и не увенчается успехом. Он, скорее всего, еще плохо умеет «украшать» песню, придавая повествованию полноту и размах. В какой-то мере это умение зависит и от того,

кому певец подражает. Если учитель использует много «украшений», что-то, возможно, усвоит и ученик. Но даже если певец и не доведет свою песню до совершенства, сюжет он изложит полностью, от начала до конца, и будет в основном следовать тому, что услышал от своего учителя. Если же, что немаловажно, он слышал песню не от одного какого-то сказителя и если услышанные им версии сюжетно различаются, он может свести их воедино. Или он может в основном следовать какой-то одной версии, добавляя кое-что из других. В любом случае этот процесс остается традиционным. Таким образом, хотя этот процесс и нельзя назвать беспорядочным — ибо он таковым не является, — он никак не соответствует нашему представлению о заучивании какого-то фиксированного песенного текста. Уже на нынешней стадии, а отчасти и на предыдущей певец обнаруживает, пусть неосознанно, что традиция не есть нечто застывшее. Неграмотность спасает его от механического заучивания и повторения. И все же в этот период более, чем когда-либо впоследствии, темы и, возможно, язык певца близки к темам и языку его учителей. Сами песни, которые сказитель усваивает в этот период, будут меняться по мере увеличения его репертуара и роста мастерства.

Расширение репертуара и рост мастерства сказителя происходят на третьей, последней стадии обучения. Начало этого периода определить легко: он начинается, когда певец поет свою первую песню от начала до конца перед взыскательной аудиторией. Гораздо труднее определить, когда он заканчивается, т.е. когда певец в совершенстве овладевает сказительским искусством. Мы обратимся к этому вопросу несколько позже, а сейчас рассмотрим более пристально, что же происходит на третьем этапе обучения. Прежде всего певец должен научиться петь от начала до конца и другие песни. Если частично они уже были усвоены ранее, то теперь усваиваются окончательно. При этом певец опять же не заучивает текст, а упражняется в его исполнении до тех пор, пока сам не сможет слагать или перелгать его.

Правильно понять, как происходит обучение, мешает отсутствие у нас терминологии для определения отдельных этапов всего этого процесса⁷. Сами сказители не могут нам в этом помочь, поскольку в отличие от нас они не мыслят в терминах формы; их описания, по крайней мере с позиций научной строгости, слишком неопределенны. Человек, незнакомый с письмом, мыслит не словами, а звуковыми комплексами, которые совсем не обязательно совпадают со словами. Если этого человека спросить, что такое слово, он либо ответит, что не знает, либо приведет звуковую последовательность любой длины: от того, что мы называем словом, до целой поэтической строки или даже целой песни. «Слово» обозначается словом, которое значит «высказывание»*.

* По-сербскохорватски «слово» — *реч* (ср. русск. «речь»); кроме того, само слово «эпос» по-гречески значит и «слово» и «повествование».

Если же мы далее начнем добиваться от него определения строки, то певец, который потому и притязает на славу, что товар его — стихотворные строки, окажется в совершеннейшем тупике или же скажет, что, поскольку ему доводилось диктовать и видеть, как записывают то, что он диктует, он узнал, что такое строка, хотя раньше этого не знал, так как в школе не учился.

Обогащая свой репертуар новыми песнями, сказитель одновременно работает над совершенствованием тех песен, которые он уже знает, так как теперь он может уже предстать перед аудиторией, готовой слушать его, хотя бы и с некоторой долей снисходительности из-за его молодости. Собственно говоря, он занят сейчас расширением песен, прибегая для этого к способу, которого мы уже коснулись выше, т.е. к орнаментации. Этот процесс будет рассмотрен в одной из последующих глав, здесь же достаточно сказать, что именно в данный период сказитель постигает основные приемы украшения и увеличения объема песни. В конце концов он овладевает искусством усвоения новых песен и расширения старых настолько, что может в течение целого вечера развлекать своих слушателей. В этом и состоит одна из его задач.

Только теперь слушатели начинают играть некоторую роль в искусстве поэта. До сих пор форма его песни определялась его неграмотностью и необходимостью быстро слагать песни, руководствуясь традиционной ритмической схемой. Сказители, которых он до этого слышал, дали ему традиционный материал, необходимый для пения, однако длина его песен, количество украшений и пространность изложения будут зависеть от потребностей аудитории. Снисходительное отношение слушателей к юнцу постепенно сменяется признанием его в качестве сказителя.

И вот, овладев искусством пения, наш молодой сказитель вступает в мир кафан, вечеринок и празднеств. Здесь он узнает новые песни. Форма его пения совершенствуется, и содержание становится богаче и разнообразнее. Эта же самая аудитория и эта же самая социальная среда уже оказали влияние на длину песен его предшественников, и теперь аналогичным образом они повлияют на длину его собственных песен.

Можно было бы, видимо, сказать, что период обучения заканчивается, когда репертуара сказителя хватает на то, чтобы занять несколько вечеров. Однако лучше определить окончание этого этапа по той свободе, которую сказитель начинает ощущать, находясь в рамках традиции: это и есть признак зрелого поэта. Когда он владеет формульной техникой настолько, что может спеть любую услышанную песню, и когда в его распоряжении столько тематического материала, что он может по своему желанию удлинить или сократить песню или, если нужно, сочинить новую, вот тогда он становится сложившимся сказителем, достойным своего искусства. Конечно, есть певцы, и немало, которые застревают на третьей стадии обучения, так и не сумев

овладеть традицией и тщетно пытаясь достичь мастерства. Их слабость заключается в недостаточном умении образовывать формулы, в недостаточном владении тематической структурой, в нехватке таланта, чтобы искусно собрать песню воедино. Хотя на примере таких певцов можно многое узнать о механизмах сказительства и о традиции в целом, все же в целях сравнительного изучения отдельных певцов и отдельных песен для нас гораздо интереснее самые совершенные и длинные песни и сказители, достигшие наибольшего мастерства.

Певец никогда не прекращает накапливать, перераспределять и перестраивать формулы и темы, совершенствуя таким образом свое мастерство и обогащая свое искусство. Он развивается в двух направлениях: оттачивает то, что уже знает, и усваивает новые песни. Последнее теперь значит для него лишь узнавание новых имен и распознавание тем, составляющих новые песни. Все, что ему теперь нужно, — это сюжет, так что на этой стадии он способен, услышав какую-нибудь песню всего один раз, тотчас повторить ее — конечно, не слово в слово, но может пересказать тот же сюжет своими словами. Порою певцы предпочитают иметь день-другой на то, чтобы обдумать песню, привести ее в порядок и порепетировать ее без слушателей. Такие певцы либо не очень уверены в своих способностях, либо мелочно-педантичны.

Например, Сулейман Макич предпочитал потратить некоторое время, чтобы привести свою песню в порядок. На пластинках 1322-23, текст 681 собрания Пэрри (I, с. 265—266; II, с. 257) мы слышим его собственные слова: «Никола: А ты и сейчас еще можешь запомнить песню? Сулейман: Могу. Н.: Например, если послушать, как я бы, допустим, спел песню, ты бы так сразу перенял ее. С.: Да, я бы ее сразу спел, на другой день. Н.: Только раз услышав? С.: Да, ей-Богу, если бы один раз услышал под гусли. Н.: А почему только на следующий день?.. О чем ты думаешь в эти два дня? Разве не лучше сразу, а не потом, за это время все позабудешь. С.: Нужно, чтобы все уложилось. Нужно подумать... как это там, и мало-помалу это придет тебе на память, чтобы ничего не пропустить...³. А сразу так не спеть, тут же. Н.: Почему сразу не спеть, а через два-три дня можно? С.: Кто неграмотный, тот не может. Н.: Ну хорошо, но когда ты бы уже перенял эту мою песню... ты так же был спел, как я? С.: Да. Н.: И ничего не добавил бы, ничего не выпустил? С.: Нет... Ну да, я пел бы ее точно так, как слышал... А менять или прибавлять что-нибудь нехорошо».

Джемо Зогиш также рассказал нам об этом (I, с. 240—241; II, с. 223—224). «Н.: А мы слышали — мы бывали во многих местах у нас в стране,

³ В этом месте Лорд для большей афористичности несколько отступает от оригинала, опираясь на более широкий контекст, но в целом суть передана верно. Буквально в оригинале сказано: «Это должно к тебе прийти. Надо подумать... как это там, да потихоньку, да чтобы ничего не пропустить».

где поют, — и некоторые певцы говорили нам, что, как услышат песню от какого-нибудь певца, могут ее тотчас же спеть, только раз услышит и тут же может ее спеть, точно так же, слово в слово. Может такое быть, Джемал? Дж.: Может... я по себе знаю. Когда я жил вместе с братьями и никаких забот не знал, я, например, как услышу гусляра, как он поет песню под гусли, я ее через час уже спою всю целиком. Я неграмотный. Я каждое словечко повторил бы и ни в одном бы не ошибся... Н.: А вот вчера вечером пел ты нам одну песню, так вот, сколько раз ты ее слышал, чтобы спеть точно, как сейчас? Дж.: А вот сколько. Однажды на Рамазан я нанял этого Сулэ Макича, который вам тут пел сегодня песни Границы^и. Я слушал его целую ночь у себя в кафане. Мне нечего было делать. У меня был слуга, он обслуживал гостей, а я сидел рядом с певцом и за ночь эту песню перенял. Я пошел домой, а на следующую ночь сам ее спел... Тому гусляру что-то нездоровилось, я взял гусли и сам пропел всю песню, и все сказали: "Мы лучше будем тебя слушать, чем гусляра, которому ты платишь". Н.: Это была та же самая песня, слово в слово, стих в стих? Дж.: Та же самая, слово в слово, стих в стих. Я не добавил ни одного слова и ни в одном не ошибся...

Н.: А вот скажи... если два хороших певца слушают третьего, еще лучше, и оба хвалятся, что могут перенять песню с одного раза, как ты думаешь, может быть разница между их двумя песнями? Дж.: Да... Иначе и быть не может. Я тебе уже говорил, что два певца не споют одну и ту же песню одинаково. Н.: Тогда какие тут различия? Дж.: Прибавит, ошибется или забудет. Не каждое слово споет или прибавит другое слово. Не могут два певца спеть песню, которую слышали от третьего, так, чтобы они спели точно, как он.

Н.: А скажи-ка мне вот что. Например, если какой-нибудь певец поет песню, которую он хорошо знает (не с рифмами, а старую песню Границы), он споет ее дважды, одно и то же, и не пропустит ни одного стиха? Дж.: Это возможно. Проживи я еще двадцать лет, я спою эту песню, которую спел тебе сегодня, через двадцать лет точно так же, слово в слово».

В этих двух беседах два зрелых сказителя, направляемые вопросами собирателя, рассуждают о передаче не искусства пения, а самих песен от одного опытного певца другому. Они рассказывают также, что они делают, когда поют песню. Здесь говорит исполнитель-творец. В случае Джемэ Зоги́ча мы можем проверить его утверждения и таким образом узнать, как интерпретировать те сведения, которые певец сообщает нам о своем искусстве.

^и Слово «Граница» может соответствовать сербскохорв. *граница* и *крајина*. Первое из них в сочетании *Војна граница* (Военная граница) означает сербские военные поселения на границе Австро-Венгерской империи, т.е. поселения христианские, второе может означать приграничные области как христианских, так и мусульманских южнославянских земель. Лорд употребляет слово «Граница» именно в последнем смысле.

Заметьте, что оба певца выражают какое-то отношение к письменности. Макич считает, что только человек, который умеет писать, может воспроизвести песню немедленно, а Зогич гордится тем, что, хотя писать не умеет, может воспроизвести песню через час после того, как услышит. Иными словами, один говорит, что грамотный человек превосходит его, а другой — что он ничем не уступает грамотному. В этом отражается почтение неграмотного к грамотным, но сами их утверждения не вполне достоверны. Их восхищение неоправданно, так как они приписывают грамотному человеку способности, которыми он в действительности не обладает, но которые есть у них самих.

Оба певца подчеркивают, что они могли бы спеть песню точно так, как услышали, а Зогич даже хвастает, что он так же спел бы ее и через двадцать лет. Макич указывает, что изменять и дополнять песню нехорошо, подразумевая тем самым, что на самом деле певцы и дополняют, и исправляют песни; Зогич же прямо утверждает, что два певца не могут спеть одну и ту же песню одинаково. Как же разобраться в этих противоречиях?

Зогич узнал песню, о которой идет речь, от Макича; обе версии этой песни напечатаны в первом томе собрания Пэрри (№ 24—25 и 29). Зогич не выучил ее слово в слово и строка в строку, и все же ясно видно, что обе песни — это версии одного и того же повествования. Они, однако, не настолько похожи, чтобы считать их совершенно одинаковыми. Значит ли это, что Зогич говорил нам неправду? Нет, потому что он передавал это повествование так, что оно, в его понимании, было «таким же», как песня Макича. Для него «слово в слово и стих в стих» значит лишь «точно так же, как», но сказанное более сильно. Как я уже говорил, певцы не знают, что такое слова и строки. Здесь важен не сам факт точной или неточной передачи, а постоянное подчеркивание певцом своей роли в традиции. Чтобы разобраться в недоразумениях относительно устного стиля, мы обращаемся не к творческой стороне деятельности сказителя, а к его роли хранителя традиции и защитника исторической правды того, что он поет; поскольку, если певец изменит суть услышанного, он фальсифицирует истину. В данном случае он выступает не как художник, а как историк, хотя в представлении сказителя «историк» — это хранитель предания.

При том, что версии одной и той же песни у Макича и Зогича различаются весьма существенно, версия Зогича сама по себе очень мало изменилась с годами. Мне удалось записать от него эту песню семнадцать лет спустя, и она оказалась чрезвычайно близкой, хотя и не дословно, к более раннему исполнению. В ней даже по-прежнему содержится сюжетное противоречие, которого нет в версии Макича.

Но когда Зогич не старается доказать, что свято хранит традицию, и, таким образом, может свободно говорить о сказительском искусстве как таковом, иными словами, когда он говорит об искусстве других сказителей, — тогда он более объективен. Тогда он признает, что два

сказителя не могут одинаково спеть одну и ту же песню; тогда он видит и изменения, и добавления, и ошибки и дает нам более ясную картину того, что происходит при усвоении песни одним певцом от другого.

В результате возникает картина, по существу, не содержащая противоречий между хранителем традиции и художником; это скорее сохранение традиции путем постоянного ее воссоздания. Идеалом является хорошо и точно переданная достоверная история.

Глава третья

ФОРМУЛА

В свое время наука о Гомере пришла к такому состоянию, когда стало уже невозможно говорить просто о гомеровских «повторениях», «стандартных эпитетах», «эпических клише» или «стереотипных словосочетаниях». Подобные термины страдали либо излишней расплывчатостью, либо чрезмерной ограниченностью. Нужно было более точное определение, и ответом на эту потребность стали труды Милмэна Пэрри, и прежде всего его определение «формулы» как «группы слов, регулярно используемой в одних и тех же метрических условиях для выражения данной основной мысли»¹. Определение Пэрри снимало неоднозначность термина «повтор»: отныне речь шла не о повторениях эпизодов, а о повторах словосочетаний (впрочем, М. Баура по-прежнему использует слово «формула» применительно к обоим случаям²). В то же время понятие формулы стало шире и не сводилось уже к одним лишь повторяющимся эпитетам. Удалось, кроме того, избавиться и от негативного оттенка, присущего словам «клише» или «стереотипный».

Исследователи эпоса с готовностью принялись за изучение повторяющихся словосочетаний — разборы текстов, подсчеты повторов, классифицирование сходных словосочетаний, — выявляя таким образом технику сложения эпоса посредством оперирования формулами. При этом, однако, ко всем текстам, как правило, подходят одинаково, в каких бы обстоятельствах они ни были записаны: от одного певца или от разных, спеты или продиктованы и т.п. Такой анализ уже принес много ценных результатов и, без сомнения, еще многое прояснит в деталях названного процесса применительно к каждой данной традиции. И все же я полагаю, что, ограничивая себя рамками этого метода, мы во многом искажаем живое динамическое существование повторяющихся словосочетаний и лишаем себя возможности понять, как и почему они возникли. Боюсь, что мы воспринимаем формулу как простой инструмент, а не живое явление стихотворной речи. В этой главе мы попытаемся взглянуть на формулу не только извне — методами анализа текста, — но и изнутри, с точки зрения сказителя и самой традиции.

Из определения Пэрри, подчеркнувшего метрическую обусловленность формулы, стало ясно, что повторяющиеся словосочетания нужны не только (как иногда утверждают³) слушателям, но в гораздо большей степени, если не исключительно, самому сказителю при быстром сложении повествования. Эта почти революционная по своему значению идея заставила перенести основное внимание на сказителя и на проблемы, возникающие у него в процессе исполнения.

На каждом этапе наших рассуждений об устном эпосе мы убеждаемся в необходимости представлять себе не абстрактное исполнение, а некий вполне конкретный момент исполнения. Наш путь ведет по следам поющего сказителя, а поющий сказитель — это всегда индивид, а не тип. Каждый раз, когда мы говорим: «певец делает то-то или то-то», мы обязаны указывать, что наше утверждение основано на опыте наблюдения определенного певца или же извлечено из наблюдений над несколькими сказителями. Наш метод будет состоять в том, чтобы проследить развитие молодого певца, начиная с того, как он еще только начинает впитывать традицию, слушая чужое пение, и далее по всем ступеням совершенствования его собственного исполнительского мастерства.

Может показаться странным, что очень мало текстов записано от сказителей на самых ранних этапах их ученичества. Однако собиратели выискивают самых лучших сказителей, а это обычно люди пожилые; они пользуются известностью, их имена сразу же называют в ответ на расспросы собирателя. Изредка могут рекомендовать и более молодого певца, младше 40 или даже 30 лет, как правило, за хороший голос или манеру исполнения, гораздо реже — как искусного повествователя. И все же не может не вызывать удивление, что никому не пришло в голову специально заняться изучением сказителей самой младшей возрастной группы. Поистине это иллюстрация того, насколько прочно убеждение, что песни неизменны и молодые певцы просто не успели еще заучить их так же прочно, как старики. Быть может, разоблачение этого предрассудка заставит уделять больше внимания песням младших певцов, как бы они ни были несовершенно.

Конечно, для зрелого сказителя формула значит не то же самое, что для юного ученика, точно так же разное значение имеет она для искусного и для неумелого, менее вдохновенного певца. В противном случае можно было бы решить, что формула всегда одна и та же, из чьих бы уст она ни исходила. Но едва ли такое единообразие можно приписать какому бы то ни было элементу языка: язык всегда несет на себе отпечаток того, кто на нем говорит. Ландшафт формулы — не плоская степь, уходящая к горизонту, который уравнивает все видимое глазу, это — панорама из высоких гор, глубоких ущелий и холмистых предгорий, и чтобы выяснить, в чем сущность формулы, нужно обследовать все точки, все уровни этого ландшафта. Более того, мы должны проникнуть мысленным взором в прошлое и искать ее

сущность в тех столетиях, которые сформировали наши горы и доли. Ибо то исполнение, что мы слышим сегодня, подобно окружающей нас повседневной речи, через долгий ряд исполнений восходит прямо к началу, которое — как ни трудно даже помыслить о нем — мы должны стремиться проследить, потому что иначе мы неизбежно упустим какие-то неотъемлемые компоненты значения традиционной формулы.

Или же, прибегнув к другой метафоре, можно сказать, что формула рождена от союза мысли и песенного стиха. Если мысль, хотя бы теоретически, и может быть ничем не ограниченной, то стих накладывает свои ограничения (в разных культурах различные по степени строгости), которые определяют форму мысли. Всякое исследование формулы должно, таким образом, начинаться с рассмотрения метрики и музыки — и в первую очередь какими предстают они перед молодым сказителем, который впервые начинает осознавать требования своего искусства. Затем нам придется задаться вопросом, в чем причина этого союза повествования со стихом и песней, выяснить, какие именно виды сюжетов находят свое воплощение в этих столь специфических средствах выражения. Перед современным сказителем эти проблемы не стоят, ибо ответы на них достались ему по наследству. Само существование повествовательной песни знакомо ему с рождения, техникой ее владеют старшие, а он получает ее в наследство. И тем не менее он самым буквальным образом вновь переживает опыт минувших поколений вплоть до самых отдаленных времен. Из метра и музыки он еще в раннем детстве извлекает и впитывает в себя ритм эпоса, точно так же, как усваивает он ритмы самой речи и — шире — всей окружающей жизни. Он эмпирически усваивает длину предложения, полукаденции, концы периодов.

Если певец принадлежит южнославянской традиции, у него возникает интуитивное ощущение группы в десять слогов, за которой следует синтаксическая пауза, хотя он вовсе не отсчитывает по десять слогов и, если спросить его, может быть, не сумеет ответить, сколько слогов между паузами. Так же точно он начинает улавливать тенденцию распределения ударных и безударных слогов и тончайшие оттенки, обусловленные взаимодействием слоговых акцентов, долготы гласных и мелодического контура⁴. Эти «ограничительные» элементы он узнает, подолгу слушая звучащие вокруг него песни, захваченный миром их образов. Он усваивает метр всегда в неразрывной связи с конкретными словосочетаниями, теми, которые выражают наиболее ходовые, наиболее часто повторяемые понятия традиционного повествования. Еще не начав петь, будущий сказитель ощущает, что ритм и смысл нераздельны, у него складывается представление о формуле, хотя оно и не выражается эксплицитно. Он обращает внимание на последовательность тактов, на то, что повторяющиеся смысловые единицы бывают разной длины; их-то и можно назвать формулами. Он овладевает основными

схемами метра, словораздела, мелодии, и традиция начинает воспроизводить себя в нем.

Еще в детские годы, по сути дела едва выучившись говорить на родном языке, будущий сказитель начинает постепенно замечать, что в песенном повествовании порядок слов часто оказывается не таким, как в обыденной речи. Полнозначные глаголы могут стоять в необычных позициях, а вспомогательные — вовсе отсутствовать, непривычно употребляются и падежи. Оценив специфический эффект, производимый этими синтаксическими особенностями, будущий сказитель начинает ассоциировать их с песенным повествованием как таковым. Далее он осваивается с тем, как предложения соединяются друг с другом посредством параллелизма, посредством симметричного или обратного порядка слов; так, например, глагол, появляющийся непосредственно перед синтаксической паузой, может повторяться в начале следующего предложения, а может уравниваться глаголом перед новой паузой в конце периода (глаголы в приводимом фрагменте даны курсивом):

*Бе седимо, да се веселимо,
Е да би нас и Бог веселио,
Веселио, па разговорио!*

А как сядем да возвеселимся,
И пусть и Бог нас возвеселит,
Возвеселит да утешит!

На том же самом этапе, когда мальчик осознает эту новую расстановку мыслей и выражающих их слов, его слух начинает регистрировать и звуковые повторы в этих словах. Обостряется его интуитивное восприятие аллитераций и ассонансов. Одно слово начинает уже самим своим звуковым обликом подсказывать другое, одно предложение влечет за собой другое уже не только по смыслу или по особой упорядоченности этого смысла, но и по своим чисто акустическим свойствам.

Так, еще не начав петь, мальчик уже успевает усвоить целый ряд исходных моделей. Их облик может быть еще не вполне отчетлив — точность придет позднее, — но можно с полным основанием утверждать, что уже в эти юные годы у него складывается представление о формуле. В сознании сказителя формируется то, что мы вскоре сможем определить как мелодические, метрические, синтаксические и акустические модели.

Если формула на раннем этапе еще не обретает отчетливого облика, то, конечно, главным образом оттого, что полноценную формулу может породить только необходимость петь самому. В формуле отражается явление, порожденное насущными нуждами пения, только в исполнении она может существовать, и лишь через исполнение ее можно четко определить. Нужно, кроме того, учесть, что мальчик слышит в своей деревне или в семье разных сказителей, и не все они пользуются для выражения данной мысли одной и той же формулой, да и сам характер использования формул не у всех одинаковый. В том, что слышит мальчик, нет никакой строгости и неизменности.

Все описанное выше представляет собой бессознательный процесс усвоения. До сих пор мальчик сознательно интересовался лишь самими историями, изложенными таким необычным образом. Но когда он начинает петь, способ выражения на долгое время обретает для него первоочередное значение. Тогда для него рождается формула, тогда он обретает свои формульные навыки.

Одна из первых проблем, с которыми сталкивается начинающий сказитель, — научиться играть на музыкальном инструменте, сопровождающем пение. Эта задача в общем-то не сложная, так как аккомпанирующие инструменты в большинстве своем довольно просты. В Югославии мальчик должен овладеть однострунным смычковым инструментом — гуслими, чье звучание определяется неприжатой струной и четырьмя пальцами: амбитус из пяти нот. Ритм первичен, а мелодика орнаментальна. Работу пальцев показывает ему какой-нибудь взрослый сказитель, или же иногда он обучается ей самостоятельно, копируя движения старших. Взрослые гусли ему еще не по руке, поэтому он сам, или его отец, или наставник делают для него маленькие гусли. Он подражает игре учителя, его пальцевой технике, мелодии, манере исполнения^а. Раде Данилович рассказывал нам в Колашине, как его отец Мирко во время игры клал пальцы мальчика на свои, прижимавшие струну (Пэрри 6783).

Так начинается этап, когда ритмические впечатления предыдущего периода, периода слушания, приспособляются к возможностям инструмента и к традиционной музыкальной строке. Обычно у певца на всю жизнь остаются те мелодии и ритмы, которые он — еще юношей — усваивает в этот период, когда впервые пытается на практике применить свои познания. Потом у него могут появиться и другие мелодии, перенятые от сказителей, пользующихся известностью или отличающихся своеобразной манерой исполнения, но эти новые мелодии станут лишь дополнением к прежним, они, самое большее, видоизменяют, но не вытеснят их.

Одновременно мальчик пытается петь и слова. Он помнит услышанные обороты, иногда — целые строки, иногда — только части строк. Отныне в течение долгого времени он будет слушать опытных сказителей, обращая больше внимания на строки и отдельные словосочетания. Он будет перенимать их у каждого сказителя, которого ему доведется слушать. Упражняясь самостоятельно, он понимает их необходимость и использует их, иногда более или менее сознательно приспособлявая к своим нуждам, иногда — бессознательно переиначивая. Они не неприкосновенны — они необходимы. Так начинающий сказитель усваивает чужие формулы и вырабатывает собственные формульные навыки. Он делает сейчас то же, что проделали все сказители до него.

^а Переводом этого места мы обязаны советам специалиста по фольклорной инструментальной музыке И.В. Мацеевского.

Наиболее устойчивыми оказываются те формулы, которые выражают понятия, чаще всего встречающиеся в эпической поэзии: имена действующих лиц, основные действия, обозначения времени и места. Так, в стихе: *Вино пије Краљевићу Марко* «Пьет вино Королевич Марко» сочетание *Краљевићу Марко* представляет героя в формуле, занимающей все второе полустишие. *Краљевић* — это собственно титул «королевич», но здесь это слово используется как патроним. В другой строке: *Султан Селим рата отворио* «Султан Селим войну повел» — титул *султан* позволяет использовать для наименования Селима четырехсложную начальную формулу. Начинающий сказитель обнаруживает, насколько удобны в наименовании героев эти отчества, титулы и названия городов, например *од Орашца Тале* «Тале из Орашца». Реже используются в этой традиции эпитеты, так как из-за краткости стиха в них не возникает необходимости, нужное число слогов всегда можно заполнить титулом или отчеством. К эпитету прибегают или в случае отсутствия титула, или когда в данную строку уже не вмещается длинное отчество, или, наконец, когда певец хочет уделить именованию персонажа целый стих; последнее часто бывает при обращении, как в стихе: *Султан Селим, од свијета сунце* «О султан Селим, солнце мира».

Глаголы, обозначающие наиболее частые в повествовании действия, нередко сами по себе составляют завершенную формулу, заполняющую первое или второе полустишие, например: *Говорио Краљевићу Марко* «Говорил тут Королевич Марко». Если глагол на один слог короче, чем нужно для полной формулы, этот слог часто восполняется союзом: *Па заседе својега дората* «И сядился на своего гнедого». Длина формулы, обозначающей действие, естественно, отчасти определяется тем, есть ли в этом же стихе подлежащее и какова длина этого подлежащего. Певец обнаруживает, что значение «Марко сказал» можно передать — с выраженным подлежащим — в первом полустишии: *Марко каже*, во втором: *говорио Марко* или в целом стихе: *говорио Краљевићу Марко*. Очевидно, что в этом случае на длину подлежащего влияет длина сказуемого. Если подлежащее опускается и певец хочет сказать просто «он сказал», то *говорио* прекрасно подходит для первого полустишия, во втором полустишии певец может выйти из положения, добавив к глаголу союз или личное местоимение: *па он говорио* «и говорил он» или — столь же часто — изменив вид глагола: *па одговорио* «и ответил». Но чтобы выразить это в целом стихе, сказитель вынужден повторить ту же мысль во втором полустишии: *Говорио, ријеч беседаше* «Говорил он, слово сказывал». Этот пример наглядно демонстрирует, что дополнение при глаголе является неотъемлемым компонентом формулы, и одновременно показывает, почему в устном стиле распространен плеоназм. Многие формулы второго полустишия состоят из сказуемого и дополнения: *рата отворио* «повел войну», *књигу написао* «письмо написал». При изменении времени глагола эта

формула часто оказывается в первом полустииши: *Књигу пише* «письмо пишет». В обоих случаях оставшееся полустииши предназначается для подлежащего.

Третий распространенный набор формул обозначает время действия. Типичный пример (с гомеровским оттенком) — это: *Кад је зора крила помолила* «Когда [утренняя] заря крылья показала» или *Кад је зора и бијела дана* «А на заре и белым днем» или *Кад је сунце земљу огријало* «Когда солнце землю обогрело».

Сказитель должен усвоить еще одну категорию ходовых формул — обозначающих место действия. «В Прилепе», например, можно выразить в первом полустииши: *У Прилипу*, во втором: *у Прилипу граду* и в целом стихе: *У Прилипу граду бијеломе* «Во Прилепе, во городе белом». Сходным образом «в башне» можно выразить в первом полустииши словами *А на кули* (с союзом *а* в качестве заполнителя недостающего слога), во втором: *на бијелој кули* «в белой башне» и в целом стихе: *На бијелој од камена кули* «В белой из камней башне».

Формулы, представленные этими примерами, являются краеугольным камнем устного эпического стиля. Мы взглянули на них с точки зрения начинающего певца, которому нужно выразить какую-то основную мысль в различных метрических условиях. Чтобы ясно было, как помогают сказителю такие формулы, достаточно показать, сколько слов можно подставить в них на место ключевого слова. Например, в только что приводившихся формулах на место *Прилипа* можно подставить любой другой город, название которого в дательном падеже состоит из трех слогов: *у Стамболу*, *у Травнику*, *у Кладуши*. Вместо *а у кули* «в башне» можно сказать *а у двору* «во дворце», *а у кући* «в доме». Эти формулы можно объединить в группы, которые Пэрри в работе о традиционных эпитетах у Гомера назвал «системами»⁵. Часто бывает полезным записывать их таким образом:

$$a \text{ у } \begin{cases} \text{кули} \\ \text{двору} \\ \text{кући} \end{cases}$$

Такая система подстановок наглядно демонстрирует употребление и взаимоотношение группы формул.

Стиль, подобным образом систематизированный учеными на основании анализа текстов, неизбежно должен показаться в высшей степени механистическим. И снова мы находим показательную аналогию этому в языке. Традиционная грамматика какого-либо языка с ее парадигмами склонений и спряжений может создать впечатление о механистичности языковых процессов. Аналогия, конечно, этим не исчерпывается. Принцип действия языка, подобно устной поэзии, — это принцип подстановок в пределах грамматической структуры. Не связанный теми метрическими ограничениями, которые накладывает стих, язык заменяет

одно подлежащее другим, стоящим в том же именительном падеже, и сохраняет прежнее сказуемое или, оставляя неизменным имя, подставляет новый глагол. Рассматривая модели и системы устного повествовательного стиха, мы в действительности наблюдаем «грамматику» этой поэзии, причем эта грамматика как бы накладывается на грамматику соответствующего естественного языка. Используя другой образ, можно сказать, что внутри грамматики языка мы обнаруживаем некую особую грамматику, необходимость которой обусловлена версификацией. Словосочетаниями и предложениями для этой грамматики являются формулы. Раз овладев этим языком, его носитель пользуется им, и в этом ничуть не больше механистичности, чем в нашей обычной речевой деятельности.

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.

Всякая обстоятельная грамматика какого-нибудь языка отмечает исключения из «правил», диалектные различия, «неправильные» глаголы и имена, идиоматику — словом, отклонения от систематизированных правил, возникающие в языковой практике, а также в процессе естественной органической эволюции, не прекращающейся в живом устном языке. Если анализировать устные эпические тексты, записанные при их подлинном исполнении, а не продиктованные и в какой-то степени сглаженные, то устно-поэтический язык можно наблюдать в его естественном, беспримесном состоянии, с неправильностями и отклонениями, возникающими в практике употребления. Тогда-то ясно видно, что устный стиль вовсе не так механистичен, как это якобы следует из его систематизированного описания.

Графическое изображение системы подстановок очень полезно для нас, поскольку, составив ряд таких систем, мы тут же убеждаемся, что сказителю вовсе не нужно было запоминать большое количество отдельных формул. Самые ходовые из них, первыми вошедшие в его употребление, задают основную схему, образец, и как только сказитель твердо овладеет этой исходной схемой, ему остается подставлять на место ключевого слова новые слова. Практически невозможно установить, какие исходные формулы были в действительности ранее всего усвоены тем или иным певцом, — они у каждого свои. Если первая

усвоенная сказителем песня была о Королевиче Марко, то, вероятно, имя Марко и его разновидности, используемые для оформления отдельных стихов, и станут исходной моделью для других похожих имен, укладываемых в схему: 4 слога + 2 слога. Основой для создания отдельных стихов является исходная модель формулы. Есть основания утверждать, что конкретная формула вообще имеет значение для сказителя лишь до тех пор, пока ее основной шаблон не укоренится в его сознании. С этого момента сказитель все меньше и меньше полагается на усвоение новых формул и все больше — на подстановку новых слов в формульные схемы.

Хотя может показаться, что главное в обучении сказителя — это усвоение формул от других певцов, я все же полагаю, что понастоящему важно не это, а выработка разнообразных моделей, которые позволяют приспособливать словосочетания к контексту и образовывать по аналогии новые словосочетания. Это и составит весь фундамент искусства сказителя. Если бы он ограничился тем, что всего лишь перенимал бы от предшественников словосочетания и целые стихи, накапливая такой запас этих элементов, чтобы потом иметь возможность перетасовывать их и механически сопоставлять друг с другом, как нерушимые единицы, — он, я убежден в этом, никогда не стал бы сказителем. Выработанное ранее чутье к структуре стиха он должен сделать конкретным, применимым к данным строкам и словосочетаниям; должен, руководствуясь потребностями исполнения, научиться приспособливать к этим схемам то, что он слышит, и то, что он хочет выразить. Если он этому не научится, то, сколько бы готовых оборотов ни усвоил он от старших, петь он не сможет. Учится он в процессе исполнения, поначалу, конечно, один, без слушателей. Этот стиль возник и оформился в исполнении, так было со всеми сказителями с незапамятных времен, так происходит и с нашим сказителем. Навыки приспособливания, умение создавать стихи в ходе исполнения — все это приобретает с тех самых пор, как мальчик впервые пробует петь.

Что именно мы называем «приспособливанием», понятнее всего будет, если мы рассмотрим, как вырабатываются разного рода модели и ритмы выражения. Они усваиваются еще в детстве, до того, как мальчик начинает петь, теперь же он находит способы, как самому образовывать их быстро и естественно. Мы можем опять же начать с самих моделей. Мальчик узнает, что существует специальная схема для зачина песни со своим началом и своей каденцией. Существует по крайней мере одна, часто повторяемая мелодическая схема для ведения основного повествования. Случается, что за всю жизнь сказитель осваивает от одной до трех вариаций этой важнейшей схемы. Он мог, например, обнаружить, что, меняя мелодию, он меньше устает. Иногда — хотя вовсе не обязательно — смена мелодической схемы используется для выделения особо драматических мест. У певца есть специальная модификация

основного мелодического рисунка для того, чтобы прервать пение и отдохнуть, и другая, несколько отличная от нее, — для возобновления пения после перерыва. Существует также заключительная каденция для всей песни. Примеры этих мелодических схем можно найти в приложении к первому тому «Сербскохорватских героических песен», а именно в нотной транскрипции песни «Пленение Джулича Ибрагима», спетой Салихом Углянином в Новом Пазаре; нотная расшифровка фонограммы сделана Белой Бартоком.

Обратившись к этим музыкальным приемам, можно увидеть и основные ритмические схемы, главным образом хореические. Здесь мы можем на практике наблюдать взаимодействие или «приспособление» ритма и мелодии. Сразу бросается в глаза, насколько неадекватно запись текста без музыки передает облик эпической песни. Стих ее — силлабический, точнее — силлабо-тонический, пятистопный хорей с обязательной цезурой после четвертого слога. Этот метр несложен, но взаимодействие текста с мелодией вносит в него богатство и разнообразие. Между нормативным языковым ударением и метром возникает некое напряжение. Метрическое ударение не всегда приходится на слог, несущий обычное, «прозаическое» словесное ударение⁶, кроме того, не все пять ударений в строке одинаковы по силе. Девятый слог — наиболее выделенный, на него приходится самый сильный икт, и он тянется дольше других; седьмой и восьмой слоги — самые слабые. Десятый слог может вообще пропадать, полностью проглатываться или до неузнаваемости искажаться в пении, может отойти к началу следующего стиха⁷, или, наконец, это может быть обычный краткий слог. Первый и пятый слоги, как правило, одинаковы по силе ударения, так как они представляют собой соответственно первый слог стиха и первый слог после цезуры; однако если в этой позиции стоят проклятики (что очень часто бывает в начале стиха и нередко — на пятом слоге), то первая и третья стопы иногда вместо хореических оказываются ямбическими, причем мелодия подстраивается к этому ритму. Случается, что у некоторых сказителей первая, а иногда даже и вторая или третья стопа довольно регулярно становится дактилической; у таких сказителей есть специальные наборы формул, приспособленных к этому ритму⁸. В таких случаях недостающий слог часто восполняется ничего не значащим слогом.

Следует также отметить, что в сербскохорватском языке существует мелодическое (восходящее и нисходящее) ударение и противопоставление гласных по долготе и краткости. Ритмическое разнообразие, разумеется, еще обогащается за счет этих свойств языка. Все эти метрические различия заставляли сказителя на ранних этапах приспособлять к ним формулы, или же сами они возникли вследствие такого приспособления формул. Индивидуальные вариации мелодии и ритма оказываются гораздо значительнее, чем можно ожидать, и это поймут лишь тогда, когда будут изданы точные мелодии подлинных записей песен⁹.

ВСТУПЛЕНИЕ

The musical score is divided into four systems, each containing three staves labeled A, B, and C. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

- System 1:**
 - Staff A: Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 146$. It features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.
 - Staff B: Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. It contains a series of chords with accents.
 - Staff C: Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 120$, followed by *accel.* and $\text{♩} = 138$. It features a series of chords with accents.
- System 2:**
 - Staff A: Continues the rhythmic pattern from the first system, with slurs and accents.
 - Staff B: Continues the chordal pattern from the first system, with slurs and accents.
 - Staff C: Continues the chordal pattern from the first system, with slurs and accents.
- System 3:**
 - Staff A: Continues the rhythmic pattern, with slurs and accents.
 - Staff B: Continues the chordal pattern, with slurs and accents.
 - Staff C: Continues the chordal pattern, with slurs and accents.
- System 4:**
 - Staff A: Continues the rhythmic pattern, with slurs and accents.
 - Staff B: Starts with *accel.* and a tempo marking of $\text{♩} = 120$, followed by $\text{♩} = 104$. It features a series of chords with accents.
 - Staff C: Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 145$. It features a series of chords with accents.

accel. $\text{♩} = 160$

СТРОКА 1

ГОЛОС

Еј! — Ђе се-ди-мо, ај! да се ве-се-љим-[о]

ГУСЛИ

са 78

ГОЛОС

Ој! ри-хи-јеч пр-ва Бо-же ни по-мо-зи

ГУСЛИ (возможно)

$\text{♩} = 168$

ГОЛОС

Ој, ри-јеч пр-ва Бо-же ни по-мо-зи

ГУСЛИ

СТРОКА 12

голос

(12) Сто - жи зе-мь е! цр-не тут-ля-ви-на (13)

гусли

голос

Што су то-ме: ве-ли-ком зе-ма-ну

гусли

голос

К'о на ку-ћи | ло - ше до-ма-ћи - це

гусли

Некоторое представление о диапазоне варьирования могут дать образцы строк из трех исполнений двух сказителей (см. с. 51—54)⁶.

Вполне понятно, что у сказителя, которому в процессе исполнения приходится быстро слагать стих за стихом, появляются иногда метрически неверные строки. Стихотворная строка у него может оказаться на слог короче или на слог длиннее, чем нужно. Это совершенно не беспокоит его при пении, и слушатели вряд ли обращают внимание на такие ошибки, они достаточно разбираются в искусстве сказителя, чтобы относиться к подобным незначительным отклонениям как к вполне естественным шероховатостям. Сам же сказитель подгоняет музыкальную строку к словам, превращая хорей в дактиль или растягивая один слог на два ритмических такта вместо одного.

Еще один набор схем (тесно связанных с ритмическими), которым

⁶ А. «Пленение Джулича Ибрахима», спето Салихом Углянином (I, с. 437, 439).

В. «Осман Делибегович и Павичевич Лука», спето Авдо Меджедовичем (Пэрри 12 389 [IV, с. 153]).

С. «Удаль (јунаштво) Джержелеза Али», спето Авдо Меджедовичем (Пэрри 12 379). (Примеч. авт.)

сказитель должен овладеть на этой ранней стадии, — это схемы словоразделов или, точнее говоря, длины́ акцентных групп (т.е. слов вместе с проклитиками и энклитиками). Для сказителя это особенно важно, потому что цезура в середине стиха ощущается вполне явственно. Нельзя, чтобы четвертый и пятый слоги стиха входили в одну акцентную группу, и на практике такое действительно бывает крайне редко, хотя это никак не следует ни из метрической, ни из мелодической схемы. В пении на цезуре не слышно никакой паузы; конец стиха выражен очень отчетливо, и анжамбманов (переносов) крайне мало. В первом полустушии наиболее распространенные схемы словоразделов — это 2 + 2, 1 + 3 и 4: *вино пије* «вино пьет», *па говори* «говорил тут»; *Краљевићу* или *а води га* «и ведет его» (где *а* — проклитика, а *га* — энклитика). Во втором полустушии самые распространенные схемы — это 2 + 4, 4 + 2 и 3 + 3: *јуриш учинио* «пошел на приступ», *заметнуше кавзу* «затеяли ссору» и *беседи сердару* «говорит сердарю». Большинство формул, которые слышит сказитель, укладывается в эти схемы, и на их основе он будет образовывать новые.

Со схемами словоразделов тесно связаны (и в немалой степени способствуют их образованию) синтаксические модели формул. Сюда относится порядок следования частей речи и тем самым — взаимоотношение понятий. Стиль, для которого свойственно последовательное нанизывание предметов и действий целыми сериями, отводит значительную роль союзам, поэтому наиболее распространенные схемы начала стиха, вполне естественно, открываются союзом; в частности, последовательность «союз + глагол» весьма характерна для первого полустушия. Например:

А ћесар се на ме наљутијо,
Па на мене наљетљему дао,
Па ме данас сургун учинијо¹⁰,
А прати ме к тебе у Багдату.
(II, № 1, 1194—1197)

А кесарь^в на меня разгневался
И предал меня проклятью.
И меня сегодня шлет в изгнание,
И посылает к тебе в Багдад.

Многие начальные формулы открываются союзом, особенно если в них используется простая форма глагола, например историческое настоящее, имперфект или аорист. В случае употребления сложных временных форм вспомогательный глагол стоит в первом полустушии, а причастие или инфинитив — во втором. Ко второму полустушию относится большинство сочетаний существительного с эпитетом: *књигу шаровиту* «цветистое письмо»; *високу планину* «высокую гору», *граду бијеломе* «городу белому»¹¹.

А тасеви од срме бијеле
А синђири од жежена злата,
Еј, спанула багдатска краљица.
(II, № 1, 1143—1145)

А те блюда — чистого серебра,
А те цепи — червонного золота.
Эй! Спустилась царица багдадская.

^в Имеется в виду император Австро-Венгрии.

Таковы синтаксические модели, которые мальчик начинает накапливать в своем опыте и использовать как основу для новых оборотов.

Второе полустипише подчинено первому не только синтаксически, в какой-то мере оно обусловлено и звуковым строем! начала стиха. Многие строки превратились в стабильные готовые выражения благодаря наличию внутренней рифмы: «Куд год *скита*, за Алију *пита*» «Куда бы ни забрел, про Алию спросил»; «Звекну халка, а *јекну* капија» «Звякнет кольцо, и отзвуются ворота». Значение аллитерации вполне очевидно в таком стихе, как *Казаше га у граду Кајнићу* «Сказали, [что] он в городе Кайнидже», в котором аллитерация *к—г* образует хиазм: *к—г—г—к*. Казалось бы, ничто не мешало певцу использовать во втором полустипише порядок у *Кајнићу граду*, но он, видимо, отдает предпочтение хиастическому порядку, отчасти, может быть, и под влиянием ассонанса *а—у—а—у* в середине стиха. Сказитель чувствует формальную пропорциональность и завершенность даже в пределах одного стиха. Способность улавливать подобные звуковые модели, выработанная на раннем, пассивном этапе, окончательно кристаллизуется, лишь когда сказитель начинает петь.

На нынешнем этапе обучения сказитель учится главным образом создавать отдельные строки. В какой-то мере он достигает этого, запоминая и используя обороты, услышанные от других сказителей. Такие усвоенные сочетания слов составляют один из элементов в континууме устно-эпического стиля. Они способствуют выработке и закреплению в опыте певца ряда схем, которые также являются компонентом этого континуума. В то же время сказитель не способен запомнить все нужные ему предложения и потому вынужден по ходу исполнения (пока что без слушателей) образовывать новые предложения по этим моделям. Созданные по традиционным схемам, новые обороты неотличимы от тех, которые сказитель запомнил ранее, и могут фактически дословно совпадать с ними, хотя певец этого и не осознает. Сказителю, несомненно, важен не источник выражения, а само это выражение в нужный момент. Всякий же, кто пытается понять, как происходит становление какого-то конкретного стиля, должен иметь в виду, что предложение или словосочетание может возникать двумя способами: сказитель либо помнит его, либо образует по аналогии с другими выражениями; и эти два способа отнюдь не всегда можно разграничить. Оба они, несомненно, важны, но второй способ, создание новых строк, имеет особое значение («создание» здесь употребляется в чисто техническом смысле и вовсе не обязательно подразумевает, что данное выражение возникает впервые). Сказитель не помнит и не может помнить столько, чтобы этого хватило на целую песню, он должен научиться образовывать новые словосочетания. Поэтому наиболее существенными элементами стиля оказываются рассмотренные выше исходные схемы, которые складываются на этом этапе обучения.

Время идет, сказитель накапливает опыт, и вот оказывается, что необходимость использовать то или иное выражение снова и снова возникает в его практике. Усвоено ли оно от других певцов или создано сказителем (и, быть может, воссоздано заново несколько раз, по мере того, как в нем возникает необходимость), это выражение откладывается в сознании поэта, и он начинает использовать его регулярно. Тогда и только тогда происходит подлинное рождение формулы. Запомненное певцом выражение могло быть формулой в песнях другого сказителя, но для нашего певца оно не будет формулой до тех пор, пока не станет регулярно употребляться в его песнях. Оборотов, усвоенных от других сказителей, разумеется, больше в ранние годы обучения, число их постепенно убывает по мере того, как растет умение создавать новые сочетания, хотя оба процесса — усвоения и создания — не прекращаются на протяжении всей жизни певца. Выражения для самых ходовых понятий закрепляются более прочно, нежели выражения, которые передают понятия менее частые. В результате формулы одного сказителя имеют неодинаковую степень стабильности. Создание новых оборотов также никогда не прекращается, и, я полагаю, мы вправе считать, что именно в нем и состоит подлинное мастерство, проявляемое сказителем на уровне сложения стиха, что именно это умение, а не запас относительно неизменных формул отличает искусного певца.

Уже одно то, что традиция устного эпоса не прерывается с давних пор до наших дней, служит достаточным доказательством ее способности вбирать в себя новые понятия и строить новые формулы. Однако складывание формул происходит так тихо, неприметно и так медленно, что процесс этот почти неощутим. Поскольку ритмы выражения и смысловые схемы остаются неизменными, никто не замечает в формулах новых слов, если только выражаемые ими понятия не оказываются в разительном контрасте со своим окружением. Поэтому возможность исследовать новые формулы мы получаем в тех случаях, когда в песню проникают (что вполне естественно) собственные имена, новые иноязычные заимствования или интернациональные слова, изобретения технического века. Нелепо было бы полагать, что сказитель, в чьих песнях встречаются эти инновации, первым ввел их в эпос. Так, конечно, может оказаться, но вероятность этого невелика.

Новые формулы образуются путем подстановки новых слов в старые схемы. Если слова не уместаются в схемы, их нельзя использовать, но схемы эти столь разнообразны, что мало найдется новых слов, которые нельзя было бы в них подставить. Некоторые новые понятия встречаются, например, в песне о Балканской войне (I, № 10), записанной от Салиха Углянина, которую он, по его утверждению, сложил сам. Так, он употребляет слово *Авропа* в значении «европейские правительства»: *Авропа ме оди затворила* «Европа меня сюда заточила», причем *Авропа ме* — просто вариация сочетаний *Ибрахим ме* или *Мустафа ме*. «Английская королева» вполне на месте в стихе: *Мисир*

даше *инглиској краљици* «Египет дали английской королеве», хотя она и появилась здесь недавно, по сравнению с хорошо знакомыми эпосу *московска краљица* «московская царица» и *багдатска краљица* «багдадская царица». Когда, однако, мы наталкиваемся на *Ти начини ситне телиграфе* «Ты приготовь короткие телеграммы», новизна сразу бросается нам в глаза. Салих поет о нашем времени и просто подставляет новые средства коммуникации на место старого официального документа — *бујрунтија* «приказ паши». Образцом для него служит: *Ти начини ситне бујрунтије*. Однако, когда он пытается употребить трехсложный именительный падеж единственного числа *телиграф*, тут возникает трудности. Именительный падеж единственного числа *бујрунтија* содержит четыре слога, прочие наиболее распространенные виды посланий — *књига* «письмо» и *ферман* «фирман, султанский указ» — по два. Формулы, описывающие письменное сообщение, были построены в расчете либо на четырехсложные, либо на двухсложные слова. Когда Салих поет: *Од султана брже телиграф дође* «От султана быстро пришла телеграмма», на уме у него такие строки, как: *Од султана брже књига дође* или *Од султана брже ферман дође*. В последний раз употребляя это слово в своей песне, Салих наконец справился с задачей и нашел подходящую схему: *Па кад такав телиграф долази* «И когда пришла такая телеграмма».

Новые слова вкрадываются даже в песни о давних временах. Авдо Меджедович употребляет слова, которые он, должно быть, узнал в армии. В тексте Пэрри 12 398, в котором действие — по крайней мере в представлении Авдо — происходит в дни Сулеймана Великолепного, мы находим: *Моја браћо, моје две колеге* «Братья мои, двое моих коллег» (ст. 415), *О колега, Фетибеговићу* «О коллега, Фетибегович!» (ст. 2376), *Ја сам на то ризику главу* «Я ради этого рисковал головой» (ст. 1570), *А на њима царева ни форма* «И на них царская форма» (ст. 4085) и *Све солдата, све пограничара* «Все солдаты, все граничники»^Г (ст. 6794). Из этого видно, что в Югославии эпическая традиция была еще в 1935 году вполне живой и способной к восприятию новых понятий и новых формул¹².

Мы проследили становление формул у сказителя с самого раннего этапа исполнительства и отметили при этом то существенное обстоятельство, что они вовсе не одинаковы как по происхождению, так и по степени своей «формульности». Мы высказали также предположение, что для понимания устно-поэтической техники существенны, может быть, не столько сами формулы, сколько различные модели, лежащие в их основе, и способность сказителя образовывать новые высказывания по этим моделям.

Во избежание недоразумений поспешим пояснить, что, говоря о «создании» предложений в процессе исполнения, мы вовсе не хотим внушить

^Г Т.е. жители так называемой Военной границы. См. примеч. на с. 40.

читателю, будто певец стремится к оригинальности или к формальной изысканности. Он стремится выразить конкретную мысль в напряженных условиях исполнения. Его дело — выражение, а не оригинальность, само понятие «оригинальность» ему совершенно чуждо, и узнай он, что это такое, он всеми силами старался бы этого избегать. Из того, что *обстоятельства допускают* проявления оригинальности и позволяют найти «поэтически» изысканный оборот, ни в коей мере не следует, что сказитель хочет быть оригинальным. Есть такие периоды и стили, которые вовсе не ценят оригинальность. Если певец знает готовое выражение и оно вовремя приходит ему на ум, он пользуется им без всяких колебаний, но у него есть, как мы убедились, метод, позволяющий ему самому образовывать новые выражения, когда он не знает или не может припомнить подходящего. А случается это гораздо чаще, чем нам кажется.

* * *

До сих пор мы пытались показать, как формульный стиль входит в сознание молодого сказителя, который учится использовать его в повествовании. Столь живое искусство, так неразрывно слитое с индивидуальным опытом, не может не оставить своего особого отпечатка на песнях и на текстах песен. Этот признак позволяет среди любых встретившихся нам текстов с высокой степенью вероятности выделить те, что были отлиты традиционным бардом в тигле устного сказительства.

Формульный анализ и вообще всякий разбор текста следует начинать с рассмотрения одного произвольно выбранного отрывка, с тем чтобы выявить в нем выражения, которые встречаются и в других местах всех доступных нам произведений данного сказителя. В этом мы следуем примеру Пэрри. Взяв первые 25 строк из «Илиады» и из «Одиссеи», он подчеркнул в них те группы слов, которые, как оказалось, повторяются и в других местах гомеровских поэм. Достаточно лишь взглянуть на составленные им таблицы¹³, чтобы увидеть, сколько формул оказалось в этих выборках. В таблице I то же самое проделано на югославском материале.

Из второго тома собрания Пэрри мы выбрали отрывок в 15 строк из «Песни о Багдаде», спетой на фонограф Салихом Углинином в городе Нови Пазар в 1934 году (II, № 1). Ко времени записи сказитель был уже стариком и опытным певцом с большим репертуаром, насчитывавшим, по его словам, сто песен. Так что мы имеем дело со стилем опытного исполнителя, а не новичка. Образчик для анализа был взят из середины песни, а не из самого начала, поскольку многие песни югославского собрания начинаются запевом, который годится для любой песни. Большинство эпических песен Югославии короче гомеровских поэм, поэтому нам пришлось привлечь для сопоставления несколько песен Салиха: две песни, как в случае Гомера, давали бы слишком мало материала для анализа.

Выбирая отрывок для анализа, мы старались, кроме того, чтобы в нем не оказалось какой-нибудь темы из числа наиболее часто повторяющихся, вроде писания письма или прибытия войска на место сбора. Иными словами, образчик выбирался с таким расчетом, чтобы обеспечить как можно большую надежность эксперимента и предусмотреть возможные возражения, что анализируемый отрывок по самому характеру своего содержания или положения в песне более других насыщен формулами. По сходным соображениям в число параллелей, подтверждающих, что та или иная группа слов является формулой, не были включены повторения, встретившиеся в соответствующем фрагменте двух других записей той же песни, в остальном использованных при анализе.

Таблица I¹⁴

	<u>Јалах рече, / заседе ђогата;</u>	Возвала она к Аллаху, села на коня;
790	<u>Ђогату се / коњу замољила:</u> ----- <u>«Давур, ђого, / крило соколово!</u> ----- <u>Чета ти је / о занату била;</u> ----- <u>Вазда је Мујо / четом четовао.</u> ----- <u>Води мене / до града Кајниђе!</u> -----	Серому коню взмолилась: «Конь мой серый, крыло соколино! Твой удел — набег были; Всегда Муйо отряд (чђту) возглавлял. Веди меня до города Кайниджжи!
795	<u>Не знам ђаду / ка Кајниђи граду».</u> ----- <u>Хајван беше, / зборит' не могаше,</u> ----- <u>Так му свашта / штупрак умијаше.</u> ----- <u>Оде гљедат' / редом по планини.</u> ----- <u>Узе ђаду / ка Кајниђи граду,</u> -----	Я не знаю пути ко Кайнидже-граду». Он животиной был, сказать не мог. А умел тот конь все что угодно. Стал он оглядывать горные вершины одну за другой. Пустился он дорогой ко Кайнидже-граду,
800	<u>Па сиљеже / планинама редом,</u> ----- <u>Па га ето / стрмом низ планину,</u> ----- <u>И кад пољу / сљеже кајниђкоме,</u> ----- <u>Коме стати / поље погљедати...</u> -----	С горы на гору идет он, Вот стремглав он несется под гору, Как спустился он к полю кайниджскому, Кто бы стал, поле оглядел бы...

В таблице I я подчеркнул четырех-, шести- и десятисложные сочетания, встретившиеся более одного раза при просмотре примерно 12 тысяч строк, записанных от этого же сказителя. Таблица призвана показать, что по отношению к 12 тысячам строк разнородного материала, записанного от данного певца, определенное число словосочетаний в нашем отрывке являются формулами. 12 тысяч стихов — это

приблизительная длина наиболее пространственных песен, и на такой основе возможно сопоставление с поэмами Гомера и другими памятниками эпоса. Эти 12 тысяч строк составляют 11 песен, из них три записаны на фонограф, четыре наговорены на фонограф, а не спеты и четыре записаны под диктовку. Это дает довольно представительную выборку из всего материала — более 30 тысяч стихов, — записанного от нашего сказителя.

Таблица сразу показывает, сколько именно в проанализированном отрывке повторяющихся выражений, которые без колебания можно назвать формулами. Мы опознаем эти выражения, поскольку можем показать, что их употребление у сказителя приобрело регулярный характер. Даже в пределах ограниченного материала, использованного в нашем эксперименте (т.е. 12 тысяч строк), четверть всех целых стихов выбранного отрывка и половина полустихий представляют собой формулы. Особенно показательно, что нет ни одного стиха или части стиха, которые не попадали бы под какую-нибудь формульную схему. В некоторых случаях эти схемы оказались очень распространенными и доказать, что данное словосочетание является формульным, не составляло труда. Иногда параллели были не столь многочисленны, но все же их было достаточно, чтобы удостовериться в формульном характере рассматриваемого выражения. Целый ряд формульных выражений вполне можно было бы отнести к собственно формулам, если несколько ослабить строгость установленных нами принципов и критериев. Например, *давур ѓого* в стихе 791 не попадает в число формул потому, что материал дает в качестве параллелей только *давур итуран* и *давур доро*. Но ведь *ѓого*, *итуран* и *доро* — все это названия коня. Количество формул, таким образом, легко можно было бы увеличить.

Если бы мы вышли за пределы 12 тысяч стихов, число формул еще возросло бы, а если, сверх того, обратиться к материалу, записанному от других сказителей, оно продолжало бы расти, пока не оказалось бы, что почти все — если не все — строки выбранного отрывка являются формулами и состоят из полустихий, в свою очередь представляющих собой формулы. Иными словами, описанный выше процесс обучения приводит к тому, что сказитель снова и снова строит и перестраивает одни и те же выражения, каждый раз, как в них возникает необходимость. Формулы в устно-повествовательном стиле не сводятся к сравнительно немногочисленным эпическим «ярлычкам» — на самом деле ими насыщен весь эпос. В песне нет ничего, что не было бы формульным.

Более того, те стихи и полустихия, которые мы называем «формульными» (поскольку они соответствуют основным ритмико-синтаксическим схемам и содержат по меньшей мере одно слово, общее с другими стихами или полустихиями, в той же позиции в строке), не только выявляют сами эти схемы, но также дают нам примеры поэтических систем. Так, хотя в проанализированном материале начало стиха 790 ни разу не повторяется буквально, оно тем не менее принадлежит

системе начальных формул, образованных трехсложным существительным в дательном падеже, за которым следует возвратная частица. Другой пример из этой же системы: *јунаку се*. Систему эту можно записать так:

$$\left. \begin{array}{l} \text{ѳогату} \\ \text{јунаку} \end{array} \right\} \text{се}$$

Сходным образом *давур ѳого* в стихе 791 входит в ту же систему, что

$$\text{давур} \left\{ \begin{array}{l} \text{доро} \\ \text{штуран} \end{array} \right.$$

Для этой системы подходит любое двухсложное слово со значением «конь» в сочетании с *давур*. Наконец, на основе второго полуступища 1-го стиха в таблице можно построить весьма обширную систему:

заседну заседем заседе заседи засео ^д	}	{	ѳогата	[«серого коня»
			кочију	«повозку»
			дората	«гнедого коня»
			парипа	«беспородную лошадь»
			хајвана	«домашнее животное, животину»
			маљина	«коня»
			бинька	«верховую лошадь»
			мркова	«гнедого коня»
			вранина	«вороного коня»
			мензила	«вестового (почтового) коня»
			штурика	«конягу»
зекана	«серого (в яблоках) коня»			
еждраља	«коня в сбруе со змеевидными украшениями»]			

Сказитель учится своему искусству у других сказителей и сам, в свою очередь, влияет на них, поэтому существует немало формул, используемых рядом певцов. Следующую, например, формулу (ст. 789 в таблице I) можно найти в песнях и других сказителей города Нови Пазар¹⁵:

Јалах рече, заседе ѳогата
Возвала она к Аллаху, села на серого коня.

Сулейман Фортич

Јалах рече, поседе ѳогина.

(II, № 22, ст. 433)

Возвал он к Аллаху, сел на серого коня.

Јалах рече, поседе хајвана.

(II, № 23, ст. 308)

Возвал он к Аллаху, сел на животину.

^д Разные формы глагола «сесть на», «оседлать».

Джемаил Зогиш

Јалах рече, седе на дорина.
(II, № 24, ст. 746)

Воззвал он к Аллаху, сел на гнедого.

Јалах рече, поседе хайвана.
(II, № 25, ст. 31)

Воззвал он к Аллаху, сел на животину.

Сулейман Макич

И то рече, поседе дората.
(Пэрри 677, ст. 714)

И, сказав это, он сел на гнедого.

Алия Фьюлянини

А то рече, заседе хайвана.
(Пэрри 660, ст. 435)

А сказав это, он сел на животину.

Не нужно, конечно, думать, что эти сказители переняли приведенные формулы от Салиха или он — от них. Салих усваивал формулы постепенно, от разных певцов, а те — от других, и так далее, на протяжении многих поколений. Невозможно установить, кто именно первым ввел ту или иную формулу. Можно лишь констатировать, что они являются общими для традиции, что они входят в общий фонд, или «запас», формул.

Хотя формулы, имеющиеся в репертуаре одного певца, можно найти и у других, все же неверно было бы на этом основании полагать, что все певцы знают все формулы, которые есть в традиции. Нет такого «перечня» или «учебника» формул, которым руководствовались бы все сказители. Формулы — это, в конечном счете, только средства выражения поэтической темы, так что запас формул у сказителя прямо пропорционален количеству различных тем в его репертуаре. Очевидно, что объем тематического материала у разных сказителей неодинаков: у молодого певца он меньше, чем у зрелого, у менее опытного и искусного — меньше, чем у более искусного. Даже если каждая отдельная формула, используемая одним певцом, и встретится у других певцов данной традиции, тем не менее наборы формул, в каждый данный момент используемые двумя разными сказителями, никогда полностью не совпадают. На самом деле даже у одного сказителя запас формул не остается неизменным, а меняется вместе с его тематическим репертуаром. Если бы можно было в какой-то момент зафиксировать полный репертуар двух сказителей и по нему составить списки формул, известных в это время им обоим, то, какие бы отношения ни связывали самих певцов, списки эти никогда не совпали бы.

Все сказанное относится не только к отдельным сказителям, но и к целым областям. Диалектные различия, разный словарь, несходство истории языка, культуры и общества непременно скажутся на темах и формулах. В песнях христианских групп населения будут иные темы и формулы, нежели у мусульман, и наоборот. Запас формул сербско-хорватской языковой области в целом будет представлять собой совокупность всех формул, известных сказителям этой области, но это не

значит, что все эти формулы будут известны всем сказителям. Мы вынуждены постоянно возвращаться к отдельному сказителю, к его тематическому и формульному репертуару, к тому, насколько он владеет традиционным искусством. Всегда нужно начинать с индивида и затем расширять диапазон — до группы, к которой он принадлежит, т.е. сказителей, оказавших на него влияние, затем до целого района и так далее, пока исследование не охватит весь языковой ареал.

Найдется, однако, целая большая группа формул, известных всем сказителям, точно так же как в любом языковом коллективе есть слова и выражения, которые знают и употребляют все носители языка. Подобно тому как эти слова и обороты выражают наиболее ходовые и употребительные в этом коллективе понятия, так и формулы, известные всем исполнителям традиционной повествовательной поэзии, выражают самые ходовые и употребительные понятия этой поэзии. Их опять-таки можно соотнести с тематическим материалом. Этот общий запас формул и придает традиционным песням ту однородность, которая сразу же обращает на себя внимание слушателя или читателя, когда он прочтет или услышит хотя бы несколько песен, и создает у него впечатление, что все певцы знают одни и те же формулы. На основании одной лишь относительной частотности формулы в песнях того или иного сказителя невозможно определить, принадлежит ли она этому общему запасу формул. Для этого необходимо знать, насколько она распространена у всех прочих певцов данной традиции. Выяснить это можно, только имея указатель формул, но его составление — это работа для многих людей и на много лет. Только располагая таким указателем, мы сможем с любой степенью точности определить частотность формул, их распространение и количество различных формул в данной традиции. Такой указатель сразу покажет, какие формулы составляют общий запас двух или более сказителей, всего данного района или районов и, наконец, целой языковой традиции. Для изучения формул такой указатель стал бы тем же, чем стали для тематических исследований крупные указатели мотивов.

Пытается ли сказитель, единожды справившись с той или иной задачей построения отдельного стиха, найти для нее какое-нибудь новое решение? Иными словами, пользуется ли он для выражения одной и той же основной мысли двумя метрически эквивалентными формулами? Пэрри показал, как экономен был в этом отношении Гомер. По утверждению Бауры, другим устно-поэтическим традициям такая экономность не свойственна¹⁶. Что показывают в этом отношении песни югославского собрания Пэрри?

Чтобы проверить это, мы взяли одну из формул таблицы I и на материале примерно 9000 строк песен Салиха Углянина проследили все случаи проявления той же основной мысли. Задача состояла в том, чтобы выяснить, использует ли Салих для выражения данной мысли в каждом из метрических контекстов только одну формулу или несколько.

Это и покажет, свойственна ли ему «экономность». Для этой цели мы избрали понятие, выраженное во втором полустихии: *заседе ѳогата* (ст. 789) «он (или она) сел(а) на серого (белого, вороного и т.п.) коня». Кони играют весьма значительную роль в традиционной поэзии южных славян, так что действия такого рода часто упоминаются в песнях Салиха.

В ритмической схеме 3 + 3, во втором полустихии, при том что глагол стоит в единственном числе, а предыдущее предложение кончается на цезуре, Салих использует:

Жалах рече, заседе ѳогата. (II, № 1, ст. 789, № 2, ст. 912)	Воззвал к Аллаху, сел на серого коня.
Жалах рекни, заседи ѳогата! (II, № 1, ст. 1103)	Помяни Аллаха, сядь на серого коня!

В тех же условиях, но в схеме 4 + 2 он употребляет:

Жалах рече, заседнуо вранца. (II, № 18, ст. 795)	Помянул Аллаха, сел на вороного.
---	----------------------------------

Необходимость такой перемены ритма вызвана тем, что значение «конь» здесь выражено двусложным словом. В ритме 2 + 4, когда предыдущее предложение кончается на цезуре, а глагол стоит во множественном числе, Салих использует:

Па скочише, коње заседоше. (II, № 17, ст. 323)	И вскочили они, на коней сажались.
---	------------------------------------

Уже здесь возникает первый вопрос. Если и *заседнуо вранца* и *коње заседоше* содержат по четырехсложному и по двухсложному слову, то почему же ритм одного сочетания — 4 + 2, а второго — 2 + 4? Этому есть вполне убедительное объяснение. *Заседнуо вранца* выступало в сочетании с *Жалах рече*, употребленном в первом полустихии, и Салих помнил о симметричном строении этой ходовой формулы для целой строки, основанном на хиазме: дополнение + сказуемое; сказуемое + дополнение. Таким образом, *Жалах рече, заседнуо вранца* стоит в ряду всех прочих случаев употребления этого формульного стиха. В тех же случаях, когда Салих употребляет слово *коње*, он, как мы вскоре убедимся, всегда помещает его именно в эту позицию в стихе и соответственно использует другую синтаксическую модель. Он ориентируется при этом на такие строки с глаголом *скочише*, как *Сви скочише, селям прифатише* «Все вскочили, селям принимая» (II, № 2, ст. 248), отмеченные иным видом симметрии глаголов (а именно: подлежащее + сказуемое; дополнение + сказуемое), а также внутренней рифмой. Если подлежащее при глаголе «сидеться [на коня]» не опущено, оно должно находиться в первом полустихии:

Сви коњици коње заседоше. (II, № 1, ст. 880)	Все конники на коней сажались.
---	--------------------------------

А сватови коње заседоше.
(II, № 4, 1282)
Та пут хајдук шајку заседнуо.
(II, № 11, 913)
А Мујо свога појаше ђогата.
(II, № 11, 694)
Јалах, Сука седе на мензила.
(II, № 2, 99)

Тут сваты (т.е. дружина жениха) на коней сели.
В тот раз гайдук сел на кобылу.
А Мујо сел на своего серого коня.
С именем Аллаха садится Сука на почтовую.

Два примера с *коње заседоше* подтверждают сказанное непосредственно выше. Салих использует *коње* только в такой ритмической схеме. Но случай с *шајку заседнуо* напоминает нам о конструкции *заседнуо вранца* и заставляет задуматься, почему, собственно, было не сказать *заседнуо шајку*, применив ту же схему второго полустишия, что и в первом случае. Мы видим, однако, что, во-первых, синтаксическая структура всей строки совсем иная, нежели в стихе: *Јалах рече, заседнуо вранца*, основанном, как уже отмечалось, на хиазме. Во-вторых, слово *шајку* у Салиха обычно стоит на предпоследнем месте в стихе, особенно в рассмотренной уже формуле второго полустишия «существительное + эпитет»: *шајку бедевију*^е. На выбор формулы влияет, таким образом, не только синтаксическая структура стиха: «подлежащее + дополнение + сказуемое», но и прочие формулы со словом *шајку*. Формулы этого рода появляются, собственно, уже начиная со стиха 575: *И са шњиме шајку бедевију* «а с ним и арабскую кобылу» и далее: *Хель да остане шајка у ахару* (576) «Пусть останется кобыла в конюшне», *Но на пријем шајку изводијеш* (580) «Но прежде всего вводишь кобылу» и *Па одријеши шајку бедевију* (584) «И отвязал арабскую кобылу». В одном из этих примеров синтаксическая структура второго полустишия — та же, что и в *шајку заседнуо*, а именно «дополнение + сказуемое»: *шајку изводијеш* (580). Кроме того, в-третьих, два предшествующих стиха заканчиваются синтаксической конструкцией «дополнение + сказуемое» и ритмической схемой 2 + 4:

Једно хебе злата напунили (591)
Про коња хебе протурише (592)

Суму золотом они набили,
На коня суму переметнули.

Наконец, в-четвертых, распределение гласных обнаруживает хиазм в повторе *aj—y* в слогах с третьего по шестой: *a—y—aj—y—aj—y—a—e—y—o**. В сложной системе повторов гласных *шајку* точно соответствует слову *хајдук*. При таком сочетании противодействующих влияний *заседнуо шајку* никак не могло вторгнуться в этот стих.

В случае *Мујо свога појаше ђогата* опять-таки действует принцип чередования гласных. Хотя *појаше ђогата* и *заседе ђогата* значит, в сущности, одно и то же и метрически они тождественны, тем не менее

^е *Бедевија* «арабская кобылица» — скорее приложение, чем эпитет в точном смысле слова.

^ж Точнее говоря, хиазм получается, если считать гласные с 1-го по 7-й или со 2-го по 6-й слог; в слогах 3—6 гласные хиазма не образуют.

гласные заднего ряда в первом полустишии и схема «а—о» в слове *свога*, повторенная в завершающем стих слове *ѳогата*, определяют выбор *појаше*, а не *заседе*. Из этого видно, что две рассмотренных формулы с точки зрения фонологического контекста вовсе не эквивалентны. Особый случай представляет следующий стих: *Јалах Сука седе на мензила*. Сочетания *седе на мензила* и *заседе мензила* синонимичны, но не полностью взаимозаменяемы, так как различаются ритмически (2 + 4 в первом случае, 3 + 3 во втором). Второе полустишие предшествующего стиха было *царева фермана* «царского фирмана», так что схема 3 + 3 могла бы предопределить выбор такой же ритмической схемы для следующего стиха, но это вовсе не обязательно. Вынесение подлежащего *Сука* в первое полустишие вызвало изменения во всем стихе. Это имя заняло место глагола *рече* на фоне таких сочетаний, как *Јалах рече* и, с другой стороны, *Сука рече* и *Сука седе*. Двухсложный глагол *седе* функционирует, таким образом, не только сам по себе, но и замещает *рече* (с тем же расположением гласных). Стих получился неправильным и неуклюжим. В стихе 242 той же песни: *Е! Јала, седе, крену ка Будиму* «Эй! Аллах! Сел, пустился к Будиму» — также пропущен глагол *рече*, и его отсутствие также вызывает дальнейшие модификации стиха. Итак, пока что нам не встретилось подлинно взаимозаменяемых формул.

Когда к понятию «конь» присоединяется определение или к значению «сесть [верхом]» добавляется обстоятельственное значение, то сказуемое перемещается в первое полустишие, или — в обратной формулировке — если глагол оказывается в первом полустишии, то к значению «конь» должно присоединиться какое-либо определение или к значению «сесть верхом» — какое-то обстоятельство. Так получаются:

Па заседе крилата ѳогата. (II, № 2, 1121)	Сел он на крылатого серого коня.
Па поседе шајку бедвију. (II, № 11, 627)	Сел он на арабскую кобылу.
Ех, заседе њезина ѳогата. (II, № 2, 862)	Вот садится она на своего серого коня.
Заседоше коње у авлију. (II, № 4, 1538)	Они сели на коней во дворе.
Па засеше коње на јалију. (II, № 17, 702)	Сели на коней на берегу.
Заседоше два коња мензила. (II, № 1, 248)	Сели на двух коней вестовых.

В этих примерах обнаруживается только одно нарушение принципа экономии. *Поседе* и *заседе* взаимозаменяемы. Смысловое различие между этими двумя совершенными видами глагола настолько незначительно, что их можно рассматривать как тождественные. Весьма вероятно, что на выбор *поседе* повлияла аллитерация с *па* и с *бедвију*. Итак, пока что нам встретились вариации, но не попало ни одного явного нарушения принципа экономии.

В исследованном материале встретились еще три случая, когда говорится о том, что герой садится на коня:

Е! Јала седе, крену ка Будиму. (II, № 2, 242)	Вот, [воззвав к] Аллаху, сел он, пустился к Будиму.
Булић седе својега дората. (II, № 4, 1541)	Джулич сел на своего гнедога.
А готове коње заседнуше. (II, № 13, 112)	На оседланных коней садились.

В первом стихе конструкция *Јалах рече заседе ђогата* втиснута в первое полустишие за счет пропуска глагола «сказал» и слова со значением «конь», а также за счет употребления бесприставочного глагола *седе* «сел». Строго говоря, «основная мысль» в этом стихе не совпадает с рассматриваемой нами, так как понятие «конь» в нем не выражено, но, даже если бы оно и присутствовало, как во втором из вышеприведенных примеров, принцип экономии не был бы нарушен, так как употребление беспрефиксного глагола навязано певцу двухсложностью предыдущего слова. Второй пример как раз подтверждает это. Не противоречит нашей посылке и случай *коње заседнуше*. Это сочетание отличается от *коње заседоше* только использованием однократного аориста вместо простого. Сказитель, несомненно, учитывал, что в 3-м и 4-м слогах следующего стиха появляется глагол *кренуше* «отправились в путь», так что последние два слога одного стиха рифмуются с 3—4 слогами другого.

Когда при рассмотрении проблемы экономии мы принимаем в расчет еще и акустический контекст, то не остается — или почти не остается — случаев, в которых можно было бы заменить одно слово другим, даже если их основное значение и метрические характеристики совпадают.

Нередко теоретические выводы делаются из обследования всех песен какого-либо одного сборника, без учета того, были ли они записаны от одного и того же певца или даже в одном и том же районе. При таком подходе трудно рассчитывать на выявление какой бы то ни было экономии. Для нас важен принцип экономии у сказителя, проявление же этого принципа в целом районе или традиции (если оно имеет место) не столь существенно.

В самом деле, я полагаю, что экономность, которую мы обнаруживаем у каждого сказителя в отдельности, а не в целых областях или традициях, является важным аргументом в пользу единства гомеровских поэм. Экономность Гомера находит соответствие в практике конкретного югославского певца, а не в собрании песен, записанных от разных сказителей.

Наш краткий экскурс, посвященный принципу экономии в реальной практике югославских певцов, еще раз показал, как важен конкретный контекст, в котором слагается данный стих. Чтобы понять, почему сказитель использовал одно словосочетание, а не другое, нам пришлось

учитывать не только значение, длину и ритмический состав этого оборота, но и его звучание, а также звуковые структуры, образуемые предшествующими и последующими стихами. Нам понадобилось, далее, выяснить, как проявились привычки сказителя в других его строках, что и позволило нам проникнуть в ход его мыслей в этот ключевой момент творчества. При этом оказалось, что певец отнюдь не просто жонглирует застывшими выражениями. Напротив, нетрудно увидеть, что он использует такое выражение потому, что оно удобно и отвечает его нуждам, однако оно вовсе не неприкосновенно. Если это выражение обладает какой-то степенью стабильности, то лишь в силу своей практической полезности, а не якобы присущего сказителю ощущения, что его невозможно или не должно видоизменять. Такое выражение тоже можно подогнать к контексту. Сказитель при создании стихов не скован формулой: формульная техника возникла для того, чтобы служить его мастерству, а не для того, чтобы его поработить.

До сих пор мы для большей наглядности говорили лишь об отдельных стихах и полустушиях. В действительности, однако, каждый стих неотделим от предшествующих. Задача, которая стоит перед сказителем, заключается в том, чтобы быстро складывать стих за стихом. Не успевает он произнести последний слог одного стиха, как ему уже нужен следующий. Ему некогда раздумывать, и чтобы выйти из положения, певец вырабатывает схемы построения последовательностей из нескольких стихов; нам они известны под названием «параллелизмов» устного стиля. Как мы уже отмечали, первое знакомство с ними происходит еще на ранней, пассивной стадии обучения, но когда сказитель сам начинает упражняться в пении, эти схемы также конкретизируются и индивидуализируются. Движение от стиха к стиху, видимо, ни в коей мере не исчерпывается, а возможно, и вовсе не является простым присоединением одного готового словосочетания или целой группы сочетаний к другому. Как ни странно, но из-за разнообразия схем, по которым могут строиться последовательности стихов, в этих последовательностях возможна значительно бóльшая гибкость и требуется гораздо больше мастерства, чем нужно для простого соположения формул. Отсюда и возникают построения, весьма сложные по структуре и отмеченные подлинным искусством, которые часто оказываются полной неожиданностью для всех тех, кто считает, что неграмотный сказитель способен создавать лишь самые примитивные конструкции. Приводимые ниже примеры, выбранные почти что наугад, продемонстрируют нам, какие возможности заложены в технике устной поэзии.

В песнях южных славян конец стиха отмечен паузой для вдоха, искажением последнего слога или нескольких слогов строки и часто — орнаментальной вариацией в музыкальном сопровождении. Будучи завершением единицы построения песни, он всегда четко выделен. В самом деле, очень редко мысль в конце строки повисает в воздухе

и остается незавершенной: обычно после каждого стиха можно поставить точку. Из 2400 проанализированных строк эпоса, записанного в Югославии, в 44,5% вообще не оказалось анжамбмана, в 40,6% встретился непериодический анжамбман (когда конец стиха совпадает с законченной мыслью, но предложение на этом не кончается) и лишь в 14,9% имеет место необходимый анжамбман. Наибольшее число исключений в этом материале приходится на случаи, когда придаточное предложение предшествует главному, или на стихи, состоящие из существительного в звательном падеже с определениями¹⁷, но даже и в этих случаях мысль, хотя и не главная в предложении, оказывается завершенной к концу стиха. Это отсутствие необходимых анжамбманов весьма характерно для песни, сложенной устно, оно является одним из простейших критериев для проверки устности поэтического произведения. Милмэн Пэрри назвал это «нанизывающим стилем» — весьма подходящий термин.

Избрав быструю манеру повествования, сказитель нанизывает действия одно за другим (почти стаккато), стремительно развивая действие (глаголы в следующем примере выделены курсивом).

Куд гођ *скита* за Алију *пита*.
Казаше га у граду Кајнићу.
 Кад татарин под Кајнићу *дође*,
 Па ето га уз чаршију *прође*,
 Па *прилази* новом баздрђану,
 Те *упита* за Алино дворе.
 Баздрђан му дворе *указао*.
 Кад татарин на капију *дође*,
 Па *задрма* халком на вратима.
 Звекну халка а јекну капија.

(II, № 3, 108—117)

Где ни бродит, об Алии спрашивает.
 Сказывали, был он во граде Кайнидже.
 Как татарин под Кайниджу пришел,
 Вот он по площади базарной проходит,
 И подходит к новому торговцу,
 И спросил о дворце Алии.
 Торговец ему дворец указал.
 Как татарин к воротам пришел,
 Застучал он кольцом на калитке.
 Звякнуло кольцо, отозвались ворота.

Или же, напротив, он разрезает цепочку глаголов описаниями, достигая этим одновременно более неторопливого ритма повествования и богатства деталей. Следующий пример звучит почти по-гомеровски:

Тевабије *брже* у подруме;
Изнијеше такум на ћогата,
Вас у срми и у чисто *злато*,
 Па коњичко *претуру* оруже,
С обе стране двије *пунике* мале
Са два грла а зрна *четири*.
Преложу их суром међедином,
Да му роса не *квари* оруже.
 Па *преложу* пулу *абрахију*;
Златна пера бију низ *ћогата*.
 Везље су је *четири* *робинје*
У Дубровник за *четир'* *године*,
 Па *удрише* ђема *немачкога*.
 Еј! *Стаса* ћога, *жешће* бит' не *моје!*

(II, № 1, 737—750)

Свита стремглав в подвалы;
 Вынесли сбрую для сивка,
 Все из серебра и чиста золота,
 И для всадника навесили оружие,
 По обеим сторонам два ружья малых
 С двумя стволами да четырьмя пулями.
 Укрыли их бурой медвежьей шкурой,
 Чтоб роса не вредила оружию.
 Да покрыли попоной в блестях;
 Золотая бахрома свисает [бьетса] с коня.
 Сплели ее четыре рабыни
 В Дубровнике за четыре года.
 И вставили удила немецкие.
 Эй! Готов конь, горячее быть не может!

Последний стих начинается восклицанием и поется в другом ритме, с каденцией; он отмечает завершение целостного фрагмента. Мы выделили курсивом и цепочку глаголов,двигающих вперед действие (седлание коня), и строки, перебивающие это поступательное движение описательными, орнаментальными деталями, которые придают особую яркость и поэтичность самим действиям. Броские украшения следуют одно за другим: к понятию расшитой блестками попоны присоединяется понятие золотой бахромы, колотящейся о конские бока; роскошь попоны еще более подчеркивается историей ее создания — ее ткали четыре рабыни, и эта деталь, в свою очередь, приобретает особый вес оттого, что ткали ее в знаменитом городе Дубровнике и заняло это четыре года! Дойдя до последнего стиха этого описания, мы не можем уже усомниться в том, что «горячее коня быть не может». Метод нанизывания на первый взгляд кажется незамысловатым, но у искусного сказителя он производит весьма сильный эффект нарастания.

Общее впечатление, однако, создается не одним лишь нанизывающим стилем. Взаимосвязи между частями стиха, целыми стихами и группами стихов гораздо тоньше и сложнее. У сказителя очень развито чувство симметрии, это хорошо видно по схемам аллитераций и ассонансов и по параллелизмам. Возьмем, например, первый из приведенных отрывков¹⁸. Обратите внимание на положение выделенных курсивом глаголов. В первом стихе *скита* и *нита* образуют конечную внутреннюю рифму, в последнем — *звекну* и *јекну* — начальную внутреннюю рифму. Игра аллитераций на «к», обусловленная, несомненно, собственным именем *Кайниджа*, очевидна в первых трех стихах, содержащих каждый по два «к». Та же аллитерация вновь возникает в конце цитируемого отрывка, в последних трех стихах с их ключевым словом *капија* «ворота»: в стихе 115 имеется два «к», в стихе 116 — одно и в стихе 117 — четыре. В средней части отрывка — стихи 4—7 — преобладает аллитерация на «п», «б» и «з», построенная вокруг ключевого слова *баздрђан*. В стихах 3—4 глагол появляется в конце стиха, в стихах 5—6 он стоит в строке вторым после союза, в стихах 7—8 он снова оказывается в конце стиха, а в стихах 9—10, так же как в стихах 1—2, попадает в первое полустишие. Более того, в стихе 3—4 *дође* и *прође* рифмуются, и второе полустишие стиха 4 образует синтаксический параллелизм с соответствующим полустишием ст. 3: *Под Кајниђу дође* и *уз чаршију прође*. Оба они имеют следующую структуру: предлог + существительное + глагол. Эта структура повторяется и в стихе 8, *на капију дође*. При этом стих 8 и в первом полустишии совпадает со стихом 3.

В разбираемом отрывке сказитель основывает акустические структуры не только на аллитерациях, но и на ассонансах. Схема распределения гласных задана словами *Алију*, *Кајниђу* и *капију*. Здесь преобладает последовательность «а—и» и обратная ей «и—а», но определенную роль играет и последовательность «а—у», обусловленная влиянием тех же ключевых слов, а также слов *граду* и *баздрђану*. Обратная после-

довательность, «у—а», менее важна, хотя тоже встречается в тексте. Слова *дође*, *прође* и *дворе* задают схему «о—е», которая — через промежуточные последовательности «у—о—е» и «о—о—е» — переходит в последнем стихе в свою противоположность «е—у». Эта структура, однако, носит вспомогательный характер по отношению к структурам, основанным на «а» и «а—и». Следующая ниже таблица наглядно демонстрирует основные аллитерации (столбец 1) и ассонансы (столбец 2)³:

К-Д, Г-Б, сК-Т-, З-, -л-, -л-, П-Т-	у-о-И-А-а-А-И-ју-И-А	2 + 2, 4 + 2
К-З-ш-, Г-, -, Гр-Д-, К-н-Б-	а-а-е-а-у-а-у-А-И-у	4, 3 + 3
К-Д, Т-Т-р-н, П-Д, К-н-Б-, Д-Б-	а-а-А-И-о-А-И-У-О-Е	1 + 3, 4 + 2
П-, -Т-, Г-, -З, ч-рш-, ПР-Б-	а-е-о-а-у-А-И-ЈУ-О-Е	1 + 3, 4 + 2
П-, ПР-л-З, н-в-м, Б-ЗД-Б-н-	А-И-А-И-о-о-А-Р-А-У	1 + 3, 2 + 4
Т-, -П-Т-, З-, -л-н-, Дв-р-	е-у-И-А-А-А-И-О-О-е	1 + 3, 4 + 2
Б-ЗД-Б-н, м-, Дв-р-, -К-З- -	А-Р-А-У-о-е-у-а-а-о	4, 2 + 4
К-Д, Т-Т-р-н, н-, К-П- -, Д-Б-	а-а-А-И-А-А-И-ЈУ-О-Е	1 + 3, 4 + 2
П-, З-Д-м-, х-лК-м, н-, Вр-Т-м-	а-а-р-а-а-о-а-А-И-А	1 + 3, 2 + 4
Зв-Кн-, х-лК-, -, -Кн-, К-П- -	е-у-а-а-а-је-у-А-И-ЈА	2 + 2, 3 + 3

При переходе от стиха к стиху певец учитывает также соотношение ритмических схем с расположением словоразделов. В третьем столбце таблицы анализ нашего примера дополнен перечнем ритмических структур.

Особо следует отметить чередование структур конечных полустиший. После параллелизма схем 1 + 3, 2 + 4 в стихах 3 и 4 идет ряд полустиший со схемой 2 + 4, чередующейся с 4 + 2, и этот ряд не прерывается до самого появления схемы 3 + 3 в последнем стихе отрывка. Эта схема слишком устойчива и регулярна, чтобы быть случайной. Более того, она образует изящный контрапункт к синтаксическому параллелизму: в отношениях между схемами словоразделов и синтаксическим параллелизмом возникает своего рода «синкопа». Стихи 3 и 4 параллельны друг другу и по схеме словоразделов, и по синтаксической структуре, но если первые полустишия в стихах 5 и 6 также параллельны и ритмически и синтаксически, то вторые полустишия этих стихов показывают соответственно схемы 2 + 4 и 4 + 2, подчиняясь правилу чередования, начавшегося в стихе 4 схемой 4 + 2. Таким образом, получается:

.....дође	4 + 2
.....прође	4 + 2
прилази.....	2 + 4
упита.....	4 + 2

³ В таблицу ассонансов вместе с гласными включены слоговые согласные (слоговое *р* в слове *баздрѣан*), а также *ј* перед гласными. Последнее представляется спорным решением.

.....указао	2 + 4
.....дође	4 + 2
задрма.....	2 + 4

Синтаксический и ритмический параллелизм стихов 3 и 4 превращается в устойчивое ритмико-синтаксическое противопоставление в стихах 4 и 5, 6 и 7, 8 и 9, в то же время между стихами 5 и 6, 7 и 8 синтаксический параллелизм сохраняется. Будь Углияни поэтом письменной культуры, который с пером в руках взялся бы за сочинение этих стихов с их внутренней симметрией и синкопой, он не мог бы сочинить лучше. Можно даже вообразить себе некоего «сверхлитературного» литературоведа, который, даже и не подозревая о полном неведении Салихом подобных материй, стал бы восторгаться этой синкопой, которую поэт якобы искусно и намеренно использует для изображения извилистого пути гонца в поисках Али!

Построение завершенных отрезков текста на основе параллелизма и звуковых повторов имеет то, вполне естественное, следствие, что такие отрезки тяготеют к относительной стабильности или, лучше сказать, к непрерывности существования во времени, как в практике одного сказителя, так и — не столь отчетливо — в целой традиции. 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 еђеља нема умирања,	Без судьбы не умрешь,
Од еђеља 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. Некоторые певцы, однако, поют в основном именно двустишия, и в их песнях каденция по-настоящему проявляется лишь в конце второго стиха. В этих случаях распространение понятия «формулы» на двустишия вполне оправдано.

Есть, кроме того, и более длинные группы стихов, используемые сказителем сравнительно часто. Благодаря привычке к такому употреблению эти стихи всегда оказываются вместе. Подобные группы иногда воспроизводятся дословно, иногда не совсем; нередко в них меняется последовательность стихов. Как бы то ни было, эти повторяющиеся скопления формул или стихов, как правило, ассоциативно между собой связанных, составляют одну из характерных примет устного стиля¹⁹.

Они удобны сказителю, так как приготавливаются с автоматизмом условного рефлекса. Покажем это на примере, взятом из любимой песни Зоги́ча о вызволении детей бея Боичичем Алией (таблица II). Первый отрывок взят из версии, спетой на фонограф в 1934 году, второй представляет собой параллельное место из версии, продиктованной в том же году.

Таблица II

Па проклиње царева фермана:
«Бор убијо царева фермана!
Ферман царе од Стамбола спрема,

Опрема га Алибегу моме,
Па ми бега тражи у Стамболу.

Хаси му се народ учинио,
Нит' му порез ни вергију даје,
Нит' му аскер ни мазапа даје,
Да би л' мало народ умиријо.

Од фермана нема варакања.
Па кад бегу ферман дегдисао,
Бег се спреми на бијелу кулу,

На његова широка дорина,

Испрати' га до димир капије.
Оде беже преко поља равна,

А зечки је поље прегазио,
А вучи се маши планинама,
Док прескочи двије три планине».

(II, № 24, 26—43)

И проклиње царева фермане:
«Ферман царе од Стамбола спрема,

Па ми бега тражи у Стамболу.

Хаси му се народ учинијо;
Нит' му порез даје ни вергију,
Нит' му аскер даје ни мазапа,
Да би л' како народ умиријо.

Од фермана нема варакања.
Как му бегу ферман дегдисао,
Бег се спреми на бијелу кулу,

А припаса силах и оружје,
И опреми широка дората.

Навали му пусат и салтанет,
Јалах рече, поседе хајвана,

Па га нагна преко поља равна.

Ох зечки је поље прегазио,
А вучки се маше планинама,
Претуријо двије три планине».

(II, № 25, 18—35)

Таблица II. Перевод

И проклѣла она фирман султана:
«Разрази Бог султанский фирман!
Фирман султан из Стамбула посылает,
Направляет его моему Али-бею
И моего бея требует в Стамбул.
В народе неповиновение чует.
Ни налога, ни дани ему не платят,
Ни солдата, ни матроса ему не дают,
Чтобы он народ немного успокоил.
От фирмана никуда не скрыться.
И когда для бея фирман прибыл,
Бей поднялся на белую башню,

И проклѣла она фирманы султана:
«Фирман султан из Стамбула посылает
И моего бея требует в Стамбул.
В народе неповиновение чует.
Ни налога ему не платят, ни дани,
Ни солдата ему не дают, ни матроса,
Чтобы он народ как-нибудь успокоил.
От фирмана никуда не скрыться.
Когда для него, для бея, фирман прибыл,
Бей поднялся на белую башню,
Опясался оружием он и саблей

На его могучего гнедого,

И седлал могучего гнедого.

Надел сбрую и прочую роскошь,
Воззвал к Богу, садился на коня

Проводила я его до железных ворот.

И погнал его по полю ровному.

И понесся бей по полю ровному.

Ох, он зайцем поле перемахнул,

Зайцем он поле перемахнул,

Волком понесся он по горам,

Волком несся он по горам,

Пролетел две, три вершины».

Пока не перепрыгнул две,

три вершины».

Насколько устойчивым может быть такой «прогон», видно из магнитофонной записи того же отрывка, спетого в 1951 году, через 17 лет после тех двух отрывков, которые приведены в таблице II.

Па проклинь царева фермана:

И прокляла она фирман султана:

«Бог убию царева фермана,

«Разрази Бог султанский фирман,

Што ни царе ферман опремико!

Тот фирман, что нам султан послал!

Па ми тражи Алибега млада.

И требует моего молодого Али-бея.

Тражи бега царе у Стамболу».

Требует бея султан в Стамбул».

Далее текст 1951 года дословно совпадает с текстом, спетым в 1934 году, — в первом столбце таблицы II — от слов *Хаси му се* до стиха *На његова широка дорина* включительно. Позднейший текст продолжается так:

Крену беже преко поля равна.

Бей пустился по полю ровному.

Следующие два стиха совпадают во всех трех текстах, и последний стих в версии 1951 года звучит:

Док претури двије три планине.

Пока не одолел две, три вершины.

(Лорд 200, 21—37)

Другой превосходный пример скопления формул, или «прогона», дают нам следующие шесть стихов из красочного описания юнака Тале и его коня в песне Углянина:

На кулаша седла ни самара,

На буланом ни вьючного седла, ни простого,

Сем на кула дрвеница гола.

Только на буланке деревянный остов голий.

С једне стране топуз од челика;

Сбоку булава из стали;

Он га тиче, он му се спотиче,

Бьет коня, конь об нее спотыкается,

А на Тала од јарца њашире,

А на Тале штаны из козлиной шкуры,

Длаке споља; сва кољена гола.

Мех наружу, все колени голы.

(II, № 1, 627—632)

Дословно совпадающее с этим описание встречается в песне «Женитьба Чейвановича Мехо» (II, № 12, 485—490).

Если, как было сделано выше, взять два текста одной и той же песни и подчеркнуть в них совпадающие строки, то обнаружится весьма показательная картина. За группой неотмеченных строк окажется ряд подчеркнутых, может быть, с небольшими перерывами, а за ним пойдет новая «чистая» полоса. Если сказитель много раз поет данную песню, то и подчеркиваний, как в случае Зогича, будет много, в отличие от песни, исполняемой редко. Таким образом, мы получаем снимок творческого

процесса, на котором видно, насколько каждый сказитель опирается на привычные ассоциации строк и до какой степени привычка стабилизирует фрагменты любой величины, не доводя их при этом до полной неизменности или окостенения. Так, относительной стабильности отрывка, взятого из любимой песни Зогица, вполне можно противопоставить отклонения и малое число подчеркнутых строк в следующем примере (таблица III) из песни Халила Байгорича об Алиј-аге Сточевиче, спетой на фонограф в 1935 году и еще раз — в 1950 году в городе Столац в Герцеговине.

Таблица III

	1935		1950
	<u>Разбоље се Сточевић Алија</u>		<u>Разболе се Сточевић Алија</u>
	<u>Усред Стоца града каменого.</u>		<u>Усред Стоца града бијелога.</u>
	-----		-----
	Па болује за пуну годину.		
	Вазда мисле аге Столачани,		
5	Да ј' Алија свијет мијенијо.		Те болује за двиј' године дана.
	Па болује за двије године,		-----

	Па болује и трећу годину.		
	Вазда мисле аге Сточевљани,		
	Да ј' Алија умиро давно.		

10	<u>За то зачу сиви Арапине</u>		<u>Боже мили, на свему ти фала!</u>
	<u>Преко сиња мора дебелога,</u>		<u>Но Алија никога не има,</u>
	-----		<u>Само имаде сестру своју Фату.</u>
	Па он јаше своју бедевију,		<u>Нико не зна у бијелу граду,</u>
	А црна је како гавран црни,		<u>Да ли Алија болује ал' не болује.</u>
	-----		<u>Неко мисли да га тука нема,</u>
		10	<u>Да је Алија изгубио главу.</u>
			<u>То се чудо на далеко чуло.</u>
			<u>За то зачу црни Арапине</u>

			<u>Преко мора сиња дебелога,</u>

			<u>Да је умро Сточевић Алија,</u>
		15	<u>И закучи себе и кобилу,</u>
			<u>И овако јунак проговара:</u>
			<u>«Хајте, сић' ћу Стоцу каменоме,</u>
			<u>Томе Стоцу на Херцеговину.</u>
			<u>Има тамо љепих девојака,</u>
		20	<u>Како чујем у бијелу Стоцу,</u>
			<u>А данас нема никакова јунака,</u>
			<u>Да ће мени станут' на мејдану.</u>
			<u>Ја ћу сићи у поље Видово.</u>
			<u>У њему ћу чадор разапети.</u>
		25	<u>И наметнут' намет на вилајет,</u>
			<u>Сваку нојцу по јалову овцу,</u>
			<u>И по каб'о прељетне ракије,</u>
			<u>Седам ока црвенога вина,</u>
			<u>Рујна вина од седам година,</u>
		30	<u>И љубићу сваку нојцу по једну ђевојку.</u>

Как се сване и огране сунце,
 Ја је оцу и матери спремам,
 Али другу до вечера тражим».
 Што говори Арапине црни,
 35 Он је тако исто учинијо,
 Те запучи себе и кобилу,
 И он води четири сејиза,
 Што му носе скуте и рукаве.
 Силан Арап па се поселијо.
 40 'Оће Арап да мејдана тражи,
 'Оће Арап да девојке љуби,
 'Оће Арап па да вина пије,
 'Оће Арап и ракију да пије,
 'Оће Арап да је јунак на мејдану.
 45 Ето га каменоме Стоцу.

Па ето га Стоцу каменоме.

(Лорд 83, 1—45)

- 15 Дође Арап у Видово поље.
 (Пэрри 6697, 1—15)

Таблица III. Перевод

- | | |
|---|--|
| <p>Разболелся Алия из Столца
 Среди Столца, града каменного,
 И болеет он целый год.
 Беспреданно думают аги в Столце,
 5 Что Алия перешел в мир иной.
 Болеет он два года,
 Болеет и третий год.
 Беспреданно думают видные мужи
 во Столце,
 Что Алия давно уже умер.</p> | <p>Разболелся Алия из Столца
 Среди Столца, града белого,
 И уж два года болеет.</p> |
| <p>10 О том прослышал темный арап
 За синим морем глубоким,
 И он скачет на своей арабской
 кобыле,
 А черна она, как ворон черный.</p> | <p>Боже милый, за все тебе спасибо!
 Но у Алии никого нет,
 Только есть сестра у него Фата.
 Никто не знает в белом граде,
 Болен Алия или не болен.
 Кто-то думает, что его тут нету,
 10 Что Алия погубил головушку.
 Это диво разнеслось далеко.
 О том прослышал черный арап
 За морем синим глубоким,</p> |
| <p>15 И уже готов он и кобыла,
 И так юнак говорит:
 «А ну-ка, спущусь я в Столац
 каменный,
 Тот Столац, что в Герцеговине,
 Есть там красивые девушки,
 20 Слышал я, в белом Столце,
 А сегодня нет ни одного храбреца,
 Который бы вышел со мной
 на поединок.</p> | <p>Что умер из Столца Алия,
 И уже готов он и кобыла,
 И так юнак говорит:
 «А ну-ка, спущусь я в Столац
 каменный,
 Тот Столац, что в Герцеговине,
 Есть там красивые девушки,
 20 Слышал я, в белом Столце,
 А сегодня нет ни одного храбреца,
 Который бы вышел со мной
 на поединок.</p> |

- Я сойду в поле Видово.
В нем шатер раскину,
25 И наложу я подать на округу:
Каждую ночку по яловой овце,
По ведру выдержанной ракии,
Семь ок красного вина,
Красного вина семилетнего,
30 Любить каждую ночку буду
я по девице,
Как рассветет и засветит солнце,
Я ее к отцу и матери отправлю,
Но другую к вечеру потребую».
Как сказал арап черный,
35 Так точно он и сделал.
И готов уже и он и кобыла,
И ведет он четырех конюхов,
Что несут ему полы и рукава.
Силен арап, вот и возгордился.
40 Хочет арап на поединок вызвать,
Хочет арап девушек любить,
Хочет арап и вино пить,
Хочет арап и ракию пить,
Хочет арап молодцом быть в поединке.
45 Вот он в каменном Столце.
15 И вот он в Столце каменном.
Приехал арап на Видово поле.

Совершенно ясно, что Байгорич на самом деле заново создает песню почти без опоры на привычные и часто повторяющиеся фрагменты. Наблюдения такого рода ценны для компаративиста тем, что их можно применять при исследовании различных рукописных версий одной песни, если нам посчастливилось и такие списки дошли до нас от древности или средних веков. Расхождения между ними могут в некоторых случаях объясняться тем, что перед нами два различных устных текста, а не текст, измененный переписчиком или позднейшим поэтом, перерабатывавшим уже написанный текст.

Все сказители используют традиционный материал традиционным образом, однако не существует двух сказителей, которые использовали бы абсолютно идентичный материал, и притом совершенно одинаково. Традиция не кроится по одному и тому же шаблону. В эпической технике устного стихосложения можно различить индивидуальные стили. Значение этого обстоятельства для изучения песен Гомера очевидно. Нет сомнений в том, что, правильно применяя знания, приобретенные при анализе югославского материала, мы сумеем когда-нибудь с большей или меньшей степенью вероятности установить, принадлежат ли «Илиада» и «Одиссея» одному и тому же певцу.

У нас есть три текста (одной и той же песни), записанных от Зогича, два — в 1934 и один — в 1951 году (в сумме они составляют 3495 стихов), и четыре текста Макича (все четыре — тексты разных песен), записанных в 1934 году и составляющих вместе 2873 стиха. Несмотря на многочисленные сходные черты, нетрудно убедиться, что

ети две группы текстов принадлежат разным певцам: достаточно обратить внимание на то, что формульная последовательность типа: «союз + *ево* или *ето* + личное местоимение в родительном падеже» (например, *па ето га*) Зогиц использует только дважды, а Макич — 22 раза.

Зогиц	Макич
Кад ето је ханка на капију (II, № 24, 370)	Кад ето га једна сиротиња (II, № 26, 585)
Па ето је кафезли одаје (Лорд 200, 157)	Па еве га шарена кафаза (26, 31)
<i>Блиско родственик:</i>	Па еве га на одају дође (26, 36)
Ето ти је кафезљи одаји (II, № 24, 649)	Па еве га на планину дође (26, 582)
Ето ти га кафезљи одаје (Лорд 200, 734)	А еве га мухур сахибија (26, 8)
	Е еве га ђади долазијо (26, 584)
	Еј еве га до Багдата приђе (26, 597)
	Па еве га на капију сиђе (27, 39)
	Ех, еве га код везира дође (27, 429)
	Хељ еве га краље, Ракоција (27, 144)
	Па еве је код девљета стигла (27, 268)
	Па ево га међу ђамови(ма) (27, 17)
	Па еве га боја најгорњега (28, 772, 29, 325)
	И еве је на ноге скочила (28, 14)
	Па еве је у авлију сиђе (29, 94, 128)
	Па еве га до капије дође (29, 361)
	Па еве га код кочије дође (29, 548)
	И еве га пијаној механи (29, 508)
	И ето га пољем зеленијем (29, 545)
	И ето је на капију прође (29, 129)
	<i>Блиско родственик:</i>
	Он, еве га под равну Семен(ту) (27, 336)

Употребување ове формуле у материале, записанном од двух разных певцов, представляет собой отчетливый и статистически измеримый признак различия между ними.

Другая черта, различающая этих двух сказителей, — это форма двустихия, выражающего мысль: «Кто был поближе, тот уставился в землю. Кто был подальше, притворился, что не слышит». Зогич говорит:

Ко је ближе, ка земљи гледаше,
Ко је даље, чини се не чује.
(II, № 24, 463—464, 588—589; 25, 297—
299; Лорд 200, 440—441)

Кто поближе, в землю глядел,
Кто подальше, делал вид, что не слышит.

В № 25 он вставляет между этими двумя стихами строку *Како расте трава на завојке* «[посмотреть], как растет трава, завиваясь». У Макича это двустихие выглядит так:

Ко би даље, чини се не чује,
Ко би ближе, земљи погледује.
(II, № 29, 260—261)

Кто был дальше, делал вид, что не слышит,
Кто был ближе, землю рассматривает.

Строки в двустихии переставлены, вместо презенса употреблен аорист, во втором стихе опущен предлог *ка* и выбран такой вид глагола *гледати*, который позволяет срифмовать *погледује* и *чује*. Хотя мы располагаем только одним примером такого двустихия у Макича, оно относится к тому типу, который закрепляется в сказительской практике, и можно не сомневаться в том, что Макич не стал бы его менять. Все это — лишь отдельные примеры, выбранные для иллюстрации одного только вида различительных характеристик индивидуальных формульных стилей.

* * *

Поэтическая грамматика устного эпоса основывается и не может не основываться на формуле. Это грамматика паратаксиса и часто используемых и полезных выражений. Слова «полезность для сложения стихов» не содержат никакого отрицательного оттенка. Напротив, без этого устный стиль и, более того, вся сказительская практика просто перестали бы существовать или вообще никогда не возникли. Характер творчества сказителя диктуется потребностями безостановочного исполнения, и он не может обойтись без укоренившихся навыков и ассоциаций звуков, слов, оборотов и целых строк. Он не избегает ничего привычного, но также и не испытывает потребности ни в застывшем тексте для заучивания, ни в чем-то необычном ради самой необычности. Его обкатанные обороты и строки, быть может, несколько теряют в остроте, но во многих из них несомненно звучат обертонами отзвуки туманного прошлого, откуда они дошли до нас. Если бы наш слух научился различать эти отголоски, мы, возможно, перестали бы переносить на устную поэзию штампы сугубо литературной практики и тогда оценили бы ее подлинное богатство.

До сих пор я говорил о «полезности» и о «необходимости» при сложении песни как об основных факторах, которые должны рассматри-

ваться при исследовании формул и всего формульного стиля. Вполне может быть, однако, что эти свойства характеризуют лишь сохранение и развитие описываемого стиля и самой формулы, но не их происхождение. Нет решительно ничего невозможного в том, что формула вошла в поэзию потому, что ее звуковое строение с помощью повтора выделяло слово или понятие, наделенное заклинательной силой, и затем сохранялась уже после того, как утратила ту специфическую силу, которую она символизировала, которую, можно даже сказать, она призвана была привести в действие, — сохранялась потому, что в ней смутно ощущался еще не полностью выветрившийся аромат ее былой роли, и потому, что теперь она стала полезной для сложения стихов. Именно с *этих пор* повторяющиеся выражения, дотоле направленные на осуществление тех благих последствий, которые должна была произвести рассказанная в песне история, стали из-за частого употребления утрачивать свою неизменность. Значение сохранилось в них как пережиток, оно стало коннотативным, а не денотативным. Значение формулы с точки зрения ее использования в сложении стихов сводится к основной мысли, которую она выражает, иными словами, смысл формулы, состоящей из существительного и эпитета, — это понятие, обозначаемое содержащимся в ней существительным. «Пьяная корчма» значит «корчма», но это только с точки зрения сказителя в момент исполнения, мастера по производству строк.

И я убежден, что основная мысль формулы — это именно то, что хочет сказать певец, когда он почти автоматически употребляет формулы и в процессе непрерывного сложения песен. Поэтому, я полагаю, можно утверждать не только, что формула сведена в сознании сказителя к голому основному понятию, но и то, что к ней во многих отношениях неприменимы эстетические критерии. Я говорю прежде всего о так называемой «художественной» функции эпитета: о том, в чем позднейшие литературоведы и критики увидели «иронию», «трогательность» или «пафос». И такой подход можно в самом буквальном смысле назвать «ложным пафосом», ибо ни в чем не повинному эпитету приписывается какой-то пафос, который усматривает в нем один лишь критик, тогда как ни сам поэт, ни его слушатели никогда не согласились бы с такой трактовкой: никакой «пафос» им, скорее всего, и не снился. Они принадлежат традиции и знают ее свойства и потребности. И все же нельзя утверждать, что традиция — т.е. некая интуиция, коллективная и индивидуальная, сказителей, хранящих унаследованные от прошлого сюжеты, — пренебрегает эпитетом, видит в нем простое украшение или даже чисто метрическое подспорье. Традиция сохраняет некоторое ощущение осмысленности эпитета, и благодаря этому существительное, а с ним и вся формула наделяются каким-то особым смыслом. Конечно, то же самое можно сказать обо всяком эпитете или прилагательном, но я в данном случае имею в виду не поверхностное денотативное значение прилагательного, а скорее его традиционное значение, которое

я даже предпочел бы назвать «традиционно-интуитивным». Ибо на поверхностном уровне певец, несомненно, под «пьяной корчмой» подразумевает «корчму, в которой пьют и напиваются пьяными». Однако вполне можно утверждать, что эпитет сохраняется в традиции, поскольку он использовался в сюжетах, где корчма символизировала вход в иной мир, пьют в этой корчме чашу забвения, воды Леты, и опьянение, о котором идет речь, — это не простая гульба: оно само по себе символизирует пробуждение сознания в ином мире, а может быть, даже смерть. Эпитет приобретает такое значение благодаря специальной и своеобразной функции устного эпоса, который, прежде чем стать героическим, был магическим и ритуальным.

Этот смысл эпитета «пьяный» становится очевидным, если проследить, например, различные сюжеты о Марко Королевиче и его брате Андрии, в которых шинкарка заманивает Андрию в корчму, где отряд турок подпивает его и убивает^н. В некоторых вариантах он просит воды вместо вина, так как они с братом поспорили, кто из них дольше вытерпит жажду. Андрия при этом нарушает наложенный братом запрет спешиваться — он слезает с коня и заходит в корчму (против чего его специально предостерегали). В других вариантах Марко сообщает матери о смерти брата, следуя подробнейшим инструкциям, данным умирающим Андрией: он говорит, что брат влюбился в девушку в дальнем краю, где ему дали испить воды забвения, и больше он не вернется^к. Этот последний случай встречается в старейшей из известных нам версий — XVI века, — прочие можно найти в песнях, вошедших в первый том собрания Пэрри²⁰.

Вполне возможно, что Т.Б.Л. Вебстер прав, возводя значения таких формул, как «волоокая Гера» или «светлоокая Афина», к культовым песнопениям²¹, хотя и не вполне понятно, что он под этим понимает. Такие эпитеты, по-видимому, действительно соотносятся с эпифаниями этих богинь и, таким образом, усиливают действенность призывания божества за счет повтора разных именований богини, т.е. призывая ее не только по имени, но и посредством ее эпифании. Не будет, наверное, ошибкой предположить, что обращение первоначально повторялось в двух этих формах не ради метра, не ради удобства построения стиха, а ради удвоения молитвы в надежде на более верное ее исполнение. Метрическое удобство или даже, лучше сказать, метрическая необходимость — это, вероятно, явление позднейшее и необходимое для развития эпоса от того, что, скорее всего, представляло собой сравнительно простые повествовательные заклинания, к более сложным повествованиям, которые все в большей и большей степени превращались в развлекательные рассказы. Эта трансформация сопутствовала посте-

^н Есть русский перевод одной из версий этой песни: Сербский эпос. Ред., исслед. и коммент. Н.И. Кравцова. М.—Л., 1933 (№ 40).

^к Ср. аналогичный эпизод: Сербский эпос. Т. 1. М. 1960, с. 157—158.

пенному сдвигу в сторону героического, а в конечном счете и исторического жанра. Весьма вероятно, что эпос не мог достичь этих последних этапов, пока формула не стала средством сложения стиха, однако ее прошлое так и не позволило ей стать только средством. Ее символика, ее звучание, ее структуры рождены были для магического воздействия, а не для эстетического удовлетворения. Если со временем формулы и стали источником такого удовлетворения, то лишь для тех поколений, которые забыли их подлинное значение. Прежде чем стать «артистом», поэт был чародеем и провидцем. Структуры его поэзии не были отвлеченным искусством для искусства. Истоки традиционного устного повествования — не художественные, а религиозные в самом широком смысле этого слова.

Глава четвертая

ТЕМА

Формулы и группы формул, как большие, так и малые, служат одной лишь цели. Они являются средством передачи повествования песенным стихом. Главное же здесь — это сам рассказ.

Всякий, кто знакомится с изданием устного эпоса какой-нибудь страны, скоро замечает, что ему постоянно встречаются, в сущности, одинаковые эпизоды и описания. И это несмотря на то, что в таких изданиях обычно публикуются песни, записанные от разных сказителей из многих частей страны, и что издатели, избегая сюжетного однообразия, как правило, не публикуют вариантов одного сюжета или, в лучшем случае, выносят их в примечания. Если бы, однако, читатель прочел сначала песни из репертуара одного сказителя, а затем песни других сказителей из тех же мест, его впечатление от повторов было бы гораздо ближе к восприятию их самим певцом и его аудиторией. Именно такую цель преследует расположение текстов в опубликованных уже томах собрания Пэрри^а.

Вслед за Пэрри я называю группу понятий и представлений, регулярно используемых при передаче сюжета в формульном стиле традиционной песни, «темами» устной поэзии¹. Первая крупная тема в «Песне о Багдаде» (I, № 1) — это совет, одна из самых важных и распространенных тем во всей эпической поэзии. В данном случае она поразительно сходна с начальной темой «Песни о Роланде». Султан, получив письмо от своих военачальников, которые двадцать лет безуспешно осаждают Багдад, собирает советников и спрашивает, что ему делать. Он получает от одного из них дурной совет, а от другого —

^а В русской фольклористике такая структура публикаций принята еще с конца прошлого века.

правильный. Тема завершается составлением фирмана и отправкой его в Боснию с гонцом.

Подобные эпизоды сплошь и рядом встречаются в песнях, и молодой сказитель, который часто и помногу их слушает, осваивает структуру темы еще до того, как сам начинает петь. Бесчисленное множество раз слушает он, как собирается войско, слушает длинный перечень сватов (эти две темы часто совпадают)⁶. Он слушает, как военачальник пишет письма другим военачальникам, узнает, как звали этих полководцев минувших времен и где они жили. Он узнает, как готовятся к прибытию войска, как прибывает каждая дружина, во что одеты ее воины, на каких конях они едут и в какой последовательности появляются. Все это и многое другое запечатлевается в его памяти, когда он сидит, замороженный искусством старших сказителей. С малых лет он начинает чувствовать структуру темы точно так же, как он усваивает схемы и ритмы формул, поскольку тема и формула связаны неразрывно. Мы можем в какой-то степени воспроизвести этот процесс, читая (или даже слушая) как можно больше песен данной местности или данной группы певцов.

Ничто в опыте певца (равно как и в том опыте, который мы приобретаем, слушая одну и ту же песню в исполнении нескольких сказителей или слушая ее от одного сказителя несколько раз) не заставляет думать, что для выражения той или иной темы возможен лишь один-единственный набор слов. Те певцы, которых ему приходилось слышать, никогда не воспроизводили тему дословно, у него не возникает ощущения, что это делается обязательно или по крайней мере часто². Тема — хотя она и выражена словесно — это не какой-то заданный набор слов, но сочетание понятий. Конечно, у некоторых сказителей словесное выражение в разных исполнениях песни мало меняется, особенно если песня относится к числу постоянно исполняемых. Начало песни о спасении детей Али-бея (I, № 24), любимой песни Зоги́ча, сравнительно неизменно и остается на протяжении семнадцати лет таким же (таблица IV).

Т а б л и ц а IV

Боичич Алиа спасает детей Али-бея, спето Джемаилом Зоги́чем

A (1934 г.), спето	B (1934 г.), продиктовано	C (1951 г.), спето ³
Хеј! Еј! Викни, друже, хај помогни, Боже!	Викни, друже, а по- мози, Боже!	Хеј! Прва ријех, Боже ни поможе!
Амин Боже хоће, ако Бог да,	Сад велимо да мало певамо,	Ево друга, хоће ако Бог да!

⁶ Слово «сваты» употребляется здесь не в обычном для русского языка значении «те, кто сватает невесту», а в более древнем и сохранившемся в сербскохорватском: «участники дружины жениха, поезжане, те, кто едут с ним *забирать* невесту». В эпическом «сватовстве», т.е. женитьбе, это нередко приходится делать с боем, преодолевая сопротивление родни невесты или женихов-соперников.

	Помогнути па разговори, Од сваке не муке заклонити, 5 Од зле муке и душманске руке. Сад вељимо пјесму да пјевамо. Једно јутро кад је зора била, Студена је роса ударила, Зељена је башча бехерала, 10 Љесковина млада прељистала, Е свакоја пилад препевала. Све певаху, један закукаше. То не беше тица ластаница, Но то беше сиња кукавица, 15 Кукавица, Алибего- вица. Кроз кукању вако говораше: «Хала њојзи до Бора једнога...	Што је некад у земану било, Шта су наши стари работали. 5 Једно јутро тек је осамнуло, Студена је роса осамнула, Зељена је башча бехерала, Лесковина млада прељистала, А свакоја пилад запевала. 10 Све певаху, а једна кукаше. То не беше тица ластаница, Но то беше сиња кукавица, Кукавица, Алибего- вица. Кроз кукање Босну проклињаше: «Равна Босна кугом поморена...	А за име Бога милоснога, А у здравље. 5 Од када је свијет постануо, Није бољи цвијет, Студена је роса ударила, Зељена је башча бехерала, Љесковина млада прељистала, 10 О свакоја пилад препеваше. Све певаху, једна закукаше. То не беше тица ластаница, Но то беше сиња кукавица, Кукавица, Алибего- вица. 15 Кроз кукању вако говораше, Све проклиње Босну цип цијелу...
--	---	---	---

Т а б л и ц а IV. Перевод

	Гей, эй, крикни, друг, и помоги, Боже! Воистину, если будет на то Божья воля, Поможет и утешит, От всякого страдания нас защитит, 5 От жестокой муки и от злодейской руки. А теперь давайте споем песню. Однажды утром на заре Студеная роса пала, Зеленый сад расцвел, 10 Молодая орешина покрылась листвою, Все птишки пропели, Все пели, одна запричитала [букв. закуковала].	Крикни, друг, и помоги нам, Боже! Теперь давайте немного споем, Что было когда-то в давнее время, Что совершили наши предки. 5 Однажды утром, только рассвело Холодная роса выпала, Зеленый сад расцвел, Молодая орешина покрылась листвою, И все птишки запели. 10 Все пели, одна причитала.	Гей! Первое слово: Бог нам поможет! Вот второе: будет так, если Бог даст! И во имя милостивого Бога, И во здравие. 5 С тех пор как начался мир, Не было лучшего цветка. Студеная роса пала, Зеленый сад расцвел, Молодая орешина покрылась листвою. 10 И все птишки запели. Все пели, одна запричитала.
--	--	---	--

	То не была птица- ласточка, А была то серая кукушка [перен.: горемыка],	То не была птица- ласточка, А была то серая кукушка,	То не была птица- ласточка, А была то серая кукушка,
15	Кукушка, жена Али- бея. Причитая, она говорила: «Проклятие ей от Бога единого...»	15	«Ой ты, Босния, чумой опустошенная» [т.е. чума ее возьми]. Все проклинала, всю-то Боснию...

Другая крайность со всей отчетливостью предстает перед нами, если мы взглянем на начало песни, спетой или продиктованной сказителем в шести разных случаях. Одна из самых известных песен цикла Марко Королевича — это «Марко и Нина из Костура», неоднократно публиковавшаяся и имеющаяся даже в записи XVIII века⁴. В собрании Пэрри есть четыре полные записи этой песни от Петара Видича из Стольца в Герцеговине. Одна была сделана под диктовку д-ром Кутузовым^в в августе 1933 года (Пэрри 6), другая — под диктовку же — Николой Вуйновичем 7 декабря 1934 года (Пэрри 805); в тот же день была сделана третья запись — на фонограф (Пэрри 804), четвертая запись — также фонографическая — сделана 9 декабря 1934 года (Пэрри 846). Кроме того, порядка двадцати начальных строк этой песни были дважды записаны на фонограф (Пэрри 803а, б) при пробной записи текста 804. Эти четыре версии различаются по длине: в № 6 — 154 строки, в № 804 — 279, в № 805 — 234, а в № 846 — 344 строки. Из таблицы V (с. 88–91) видно, как различается по своему словесному выражению начало песни в шести исполнениях (ср. Приложение II).

Аналогичные расхождения видны и при сравнении начальных отрывков «Песни о Багдаде», приведенных в таблице VI (с. 92–93), в исполнении Салиха Углянина и Суле Фортича (тексты опубликованы во втором томе «Сербскохорватских песен»). Все это — типичные примеры того, что слышит молодой сказитель. Степень «импровизации» различна у разных певцов и зависит также от самой песни.

Начинающий певец тщательно разрабатывает темы своей первой песни. Я знаю это, так как сам пробовал это делать. Даже когда учишься слагать отдельные строки, все равно продумываешь все повествование — эпизод за эпизодом или тему за темой. Допустим, что молодой человек решил для начала научиться «Песне о Багдаде» и что его основной учитель — Салих Углянин. Проследим за его обучением и посмотрим, чему и как он учится.

Выше мы только констатировали, что песня начинается с темы

^в И. Н. Голенищев-Кутузов (1904—1969) — литературовед, фольклорист, переводчик, специалист по славянским и западноевропейским литературам, составитель сборника «Эпос сербского народа» в серии «Литературные памятники» (М., 1963). С 1921 по 1955 год жил в эмиграции, главным образом в Югославии.

совета. В конце этой темы мудрый советник предлагает, чтобы султан послал в Боснию за Джержжелезом Алией и боснийским войском. Предложение принимается, и к герою посылают гонца с письмом. Такова основа, на которой будет строить свое повествование сказитель. Хотя тема — это в его представлении нечто целое, она поддается расчленению на более мелкие части: получение письма, созыв совета и т.д. Эти части, однако, носят вспомогательный характер по отношению к более крупной теме. В дальнейшем они, возможно, будут использованы и сами по себе в других контекстах. Изначально же певец усваивает их для использования в описании конкретного совета в конкретной песне с соответствующими именами и характеристиками людей и названием мест. Имена закрепляются за такими подтемами, как созыв совета, речи, вводящие героев, вопросы и ответы. Только тщательно продумав все это, начинающий певец может считать свое исполнение приемлемым и перейти к следующей теме.

Уже на этом этапе каждая тема в тематическом репертуаре сказителя обретает некую определенную основу, обнаруживающую сильное влияние какого-нибудь одного певца, — например, отца данного сказителя, — бывшего его первым учителем. На эту основу накладываются элементы, заимствуемые из исполнения этой темы другими певцами, сначала в этой же самой песне, а затем и в других. Наконец со временем сказитель вносит и свои собственные добавления. Обычно это происходит неосознанно или под влиянием минуты, причем нужно еще раз подчеркнуть, что никакая внешняя причина не заставляет его это делать. Таким образом, по мере того как растет опыт сказителя, тема разрастается и достигает своего окончательного развития. Значительная часть этого процесса приходится, видимо, уже на то время, когда в репертуаре сказителя появляется несколько песен и эти песни начинают воздействовать друг на друга. Однако основание закладывается гораздо раньше, и разрастание темы начинается еще прежде, чем сказитель как следует усвоит свою первую песню. Поначалу эта песня будет очень похожа на песню учителя, но со временем она может измениться. Поэтому неудивительно, что темы, которыми пользуется ученик, в конце концов могут стать совсем непохожими на темы его учителя. Усвоение песен на этом раннем этапе нужно отличать от того, как усваивает их сказитель на более поздних стадиях своего развития. С годами сказитель приобретает опыт и перестает быть пассивным слушателем песен других певцов. По-настоящему талантливый устный поэт сочетает слушание с усвоением. Слушание, таким образом, становится активным и как бы само оказывается первой репетицией новой песни. Впрочем, сказители, способные на такое, встречаются редко. Многие могут похвастаться такой способностью, но это всего лишь «героическая похвальба» из числа типичных гиперболических эпических поэзии. И все же я могу с уверенностью сказать, что такое чудо возможно на самом деле, так как мне самому приходилось с ним сталкиваться.

Т а б л и ц а V

№ 6	№ 803a ^Г	№ 803b
Пије вино Краљевићу Марко А са својом остарјелом мајком, И са својом вјереницом љубом, И са својом јединицом сејом.	А урани Краљевићу Марко На бијелој начињеној кули У Прилипу граду бијеломе, Подранију, кахву потрошију,	О урани Краљевићу Марко На бијелој начињеној кули Прије зоре и бијела дана, Ах до њега остарјела мајка,
5 Кад се Марко накитио вина, Тада Марко чашу уточио Пак наздравља остарјелој мајци, И љубовци и јединој сеји. «Надајте се сунцу и мјесецу,	5 А настави жежену ракију, А код њега остарјела мајка, Остарјела мајка бијаше му, А до мајке љуба Краљевића, А до љубе китна Анђелија,	5 Ах до мајке љуба вјереница, А ло љубе китна Анђелија, То је њему вјереница сека. А кад викну Краљевићу Марко: «Чујеш ли ме, остарјела мајко!
10 Мени Марку немојте никада!» А пита га остарјела мајка: «Де ћеш, Марко, мој едини синко?» Проговара Краљевићу Марко: «Одох, мајко, цару у војништво	10 То је њему вјереница сека. Онда Марко ракију попију, Па запјева танко гласовито: «Моја мајко, мој родитељу! Ево теби сина Краљевића.	10 Ево јесам ракију потроши’. Чујеш ли ме шта ћу бесједити! А тако ми свашта до свијета, Доста ти сам јада учинију И јунаштва на црној земљици.
15 За земана девет годин’ дана». Кад је Марко дошо у војништво, Три се пута преклонију Марко, Док је цару руци приступио, Па је цару руку пољубио.	15 Доста ти је...»	15 А чујеш ли, остарјела мајко! Јуче ми је ситна књига стигла Од нашега султан цара мога, Цара мога, сунце иза горе, И овако књига, накичена,
20 Цар му одмах сабљу одузео, Одузео сабљу и Шарина, Да га служи девет годин’ дана, Кад изслужи девет годин’ дана Да му даде сабљу и Шарина.		20 У књиги, мајко, записано, Па ме царе у војништво зове За земана девет годин’ дана, А и мога Шарца од мејдана, И у њојзи сабљу посклецију.

^Г Этот текст, единственный из приводимых, начинается с «запева» (*принјев*). Он занимает

Продолжение таблицы V

№ 804	№ 805	№ 806
А урани Краљевићу Марко На бијелој од камена кули, Уранијо, ракију настави, А ракију Марко потрошијо, 5 Ах до њега остарјела мајка, А до мајке љуба вјереница, А до љубе китна Анђелија. А кад Марко лакрдију викну: «Моја мајко, ђутуруме стари!»	Уранијо Краљевићу Марко У Прилипу на бијелој кули, И до њега остарјела мајка, И до мајке љуба вјереница, 5 И до љубе сестра Анђелија, Наздрави им бистрицом ракијом: «Јуче ми је ситна књига стигла Од султана цара честитога. Зове царе мене у војништво, 10 Да га служим девет годин' дана». То се чудо на далеко чуло, И зачуо Нина од Коштуна. Рече Марко остарјелој мајци: «Да ће Нина до Прилипа доћи, 15 И поробит' у Прилипу кулу, И одвести Краљевића љубу, И уз љубу Краљевића Анђу, А мајку ми ногам' погазити, Кад ти дође Нина од Коштуна, 20 Пиши мени књигу шаровиту, Па је мени по соколу спреми, Соко ће ми књигу донијети». Кад ево ти Нине од Коштуна Су његова брата сва три пуста...	Ај урани Краљевићу Марко На бијелој од камена кули, А до њега остарјела мајка, А до мајке љуба вјереница, 5 А до љубе вијерница млада. Што ћу вами дуго бесједити? Кад се њ имам даде послушати, Как ево ти књигоноше млада. Она носи књигу шаровиту 10 Господару Краљевићу Марку. Боже мијо, од ког' ли је града? Нико неће ни ријечи тука. Кад је Марко књигу прифатијо, А на књизи печат преломијо, 15 И видијо што му ситно пише, Марко штије, не бесједи ништа. Завика му остарјела мајка: «О мој сине, Краљевићу Марко! И прије су књиге салазиле, 20 Ама нису тако жаловите. Каж ми од ког' ти је града». «Ово ми је књига шаровита Од нашега честитога цара, Султан цара иза горе сунца...»
10 Доста ти сам јада учинијо, А јунаштва на земљи уч' нијо. Чујеш ли ме, милоснице мајко! Дошла ми је ситна књига јуче, А у књиги мени записано. 15 Зове мене царе у војништво, Султан царе, иза горе сунце: «Да си дошо к на Бјелицу, Марко, И доведи племића Шарина, И донеси посјеклицу криву 20 Од године до петнејес дана». А што ћу тут, ђутуруме, казат'?» «Да ли ћу ти чекат' петнес дана?» «Моја мајко, мили родитељу! Ако Нина на Коштуну чује...»	10 Доста ти сам јада учинијо, А јунаштва на земљи уч' нијо. Чујеш ли ме, милоснице мајко! Дошла ми је ситна књига јуче, А у књиги мени записано. 15 Зове мене царе у војништво, Султан царе, иза горе сунце: «Да си дошо к на Бјелицу, Марко, И доведи племића Шарина, И донеси посјеклицу криву 20 Од године до петнејес дана». А што ћу тут, ђутуруме, казат'?» «Да ли ћу ти чекат' петнес дана?» «Моја мајко, мили родитељу! Ако Нина на Коштуну чује...»	10 Доста ти сам јада учинијо, А јунаштва на земљи уч' нијо. Чујеш ли ме, милоснице мајко! Дошла ми је ситна књига јуче, А у књиги мени записано. 15 Зове мене царе у војништво, Султан царе, иза горе сунце: «Да си дошо к на Бјелицу, Марко, И доведи племића Шарина, И донеси посјеклицу криву 20 Од године до петнејес дана». А што ћу тут, ђутуруме, казат'?» «Да ли ћу ти чекат' петнес дана?» «Моја мајко, мили родитељу! Ако Нина на Коштуну чује...»

шесть строк и здесь выпущен, так как не имеет значения для сравнения этих текстов.
(Примеч. авт.)

Т а б л и ц а V. Перевод

№ 6	№ 803а	№ 803б
Марко Королевич пьет вино	Рано встал Марко Королевич	Рано встал Марко Королевич
Со своей старой матерью,	В белой украшенной башне,	В белой украшенной башне,
И со своей верной женой,	В Прилепе белом граде.	До рассвета, до бела дня.
И со своей единствен- ной сестрицей.	Рано встал, допил кофе	Подле него старая мать,
5 Когда Марко напился вина,	5 И принял за очищен- ную [букв.: жженую] ракию;	5 Рядом с матерью — верная жена,
Тогда Марко наполнил чашу	А возле него старая мать,	А подле жены — разукрашенная Анджелия,
И выпил за здоровье старой матери,	Состарилась его мать,	Его верная сестрица,
И жены, и единствен- ной сестрицы.	А подле матери жена Королевича,	И когда крикнул Королевич Марко:
«Ждите солнце и месяц,	А подле жены — разу- крашенная Анджелия,	«Слышишь ли, presta- релая мать!
10 А меня, Марко, — никогда!»	10 Это его верная сестрица.	10 Вот я допил ракию,
И спросила его старая мать:	Тогда Марко выпил ракию	Слушай, что я буду говорить!
«Куда ты собрался, Марко, мой единствен- ный сын?»	И запел высоко и звонко:	Мне все равно, что скажут другие,
Сказал Марко Королевич:	«Мать моя, моя родительница!	Довольно я тебе горя причинил
«Отправляюсь, мать, в войско царя [султана]	Вот твой сын Королевич.	И [довольно] геройства на черной земле [совершил].
15 На срок девять лет».	15 Довольно тебе...»	15 Слушай, старая мать!
Когда Марко прибыл в войско,		Вчера пришло мне краткое [малое] письмо
Три раза склонился Марко,		От нашего султана, моего царя,
Прежде чем подойти к руке царя,		Моего царя, солнца из-за гор,
Потом поцеловал царю руку.		И вот так это письмо было украшено.
20 Царь тотчас отобрал у него саблю,		20 В письме, мать, его написано:
Отобрал саблю и Ша- рина [коня Шарца],		И зовет меня царь в [свое] войско
Чтобы он служил ему девять лет,		На срок в девять лет
Как отслужит девять лет,		И [требует] моего боевого Шарца
Тогда отдаст ему саблю и Шарца.		И с ним мою саблю острую.

^д Оговорка вместо «сестра». (Примеч. авт.) ^е Этот герой чаще встречается в эпосе

Продолжение таблицы V

№ 804	№ 805	№ 806
И встал рано Марко Королевич В белой каменной башне, Рано встал, принялся за ракию, И допил Марко ракию.	Рано встал Марко Королевич В Прилепе, в белой башне. И подле него старая мать, И подле матери — верная жена,	Ай, рано встал Марко Королевич В белой каменной башне. А подле него старая мать, А подле матери — верная жена
5 А подле него старая мать, А подле матери — верная жена, А подле жены — разукрашенная Анджелия, А когда Марко крикнул в шутку: «Мать моя, старая, ослабевшая!	5 А подле жены — сестра [его] Анджелия, Пьет он за их здоровье чистую, как слеза, ракию: «Вчера пришло мне краткое [малое] письмо От султана, славного царя. Зовет меня царь в войско,	5 А подле жены — верная возлюбленная ^д . Что с вами долго говорить? Когда они прислушались, И вот — молодой гонец. Он несет цветистое письмо
10 Довольно я тебе причинил горя И геройства сотворил на земле. Слышишь меня, милостивая мать, Пришло мне вчера краткое письмо. А в письме мне написано:	10 Чтобы я служил ему девять лет». Это диво далеко разнеслось, И услышал [про это] Нина из Коштуна ^е . Марко сказал старой матери: «Если Нина придет в Прилеп,	10 Господарю Королевичу Марко. Боже милый, из какого оно города? Никто не скажет ни слова. Когда Марко взял письмо, Он сломал печать на письме
15 Зовет меня царь в [свое] войско, Царь-султан, солнце из-за гор: „Приходи [букв.: чтоб ты пришел] в Биелицу, Марко, Приводи породистого Шарца И приноси свою кривую саблю,	15 И захватит башню в Прилепе, И уведет Королевичеву жену И с ней Королевичеву [сестру] Анджу, И мать мою потопчет ногами, Когда придет к вам Нина из Коштуна,	15 И увидел, что ему кратко пишут, Марко прочитал, ничего не сказал. Закричала его старая мать: «О сын мой, Королевич Марко! И раньше, [бывало], приходили письма,
20 В срок в пятнадцать дней ^ф . Что мне, старая, на это сказать?» «Ждать мне тебя пят- надцать дней, что ли?» «Мать моя, милая родительница! А если услышит Нина из Коштуна...»	20 Напиши мне цветистое письмо Да пошли его мне с соколом. Сокол принесет мне письмо». И вот — глядь, Нина из Коштуна, Со всеми тремя своими безрассудными братьями...	20 Но не такие печальные. Скажи мне, из какого оно города?» «Это цветистое письмо От нашего славного царя, Султана-царя, солнца из-за гор...»

под именем Мина из Костура (совр. Кастория в Греции).

Т а б л и ц а VI

Отрывки из «Песни о Багдаде»

Углянин (II, № 1, т. 96—110)	Углянин (II, № 2, т. 79—96)	Фортич (II, № 22, т. 61—76)
Спето 22 ноября 1934 г., Нови Пазар	Спето 24 июля 1934 г., Нови Пазар	Спето 24 ноября 1934 г., Нови Пазар
Па сад викну Суку чохадара, Чохадара, царског татарина: «Бе си, Сука, царев татарине? Ти сиљези у тавлу цареву!	Сука* зовну Суку чохадара; Зовну султан свога татарина: «Сићи, Сука, у тавлу султанску! Бира' ате, а бира' парипе!	Па сазива Ибра суруџију: «О мој сине, Ђулић Ибрахиме! Носи ферман у Кајниџу равну, Право кули Ђерђелез Алије!
5 Бира', Сука, ате и парипе, Који ће те Босни преносити! Да прифатиш царева фермана, Да га Босни носиш халовитој, На газију Ђерђелез Алију!»	5 Хоћеш, сине, Босни силазити!» Кад татарин сабра лакрдiju, Па сиљеже у тавлу султанску, Па избира коње мензетиле, Изведе их пред градску капију.	5 Сад да видиш Ђулић Ибрахима! Теке сиде у топле подруме, На дорина тимар ударијо, На дорина ћебе привалијо, На дорина седло ударијо.
10 Еј! Кад Сука сабра лакрдiju, Па у царску тавлу долазијо. Бира ате, а бира парипе Па мензилске коње изводијо Под такумом и под салтанетом.	10 У султана стасаше фермана. Сам је султан мухур ударијо, На газију Ђерђелез Алију; Гради њега комендар Алијом. Тражи ш њиме сто хиљада војске,	10 Притеже му четири колана, А он узе плетену канџију, Па он саде цару на дивану, Па му царе ферман опружијо. Сад је Ибро ферман прифатијо,
15 Па снијеше царева фермана.	15 Да му с војском пође у Багдату, Да прифати бијела Багдата. Па снијеше царева фермана, Тесљимише царском татарину.	15 Па пољуби туралји фермана, Два за цара, трећи за фермана.

Т а б л и ц а VI. Перевод

А теперь кликнул Суку придворного ^И , Придворного, царского гонца ^К «Где ты, Сука, царев говец? Ты сойди в царскую конюшню!	Сука ³ призвал Суку придворного, Вызвал султан своего гонца: «Пойди, Сука, в сул- танскую конюшню, Выбирай арабских и простых жеребцов,	И зовет он Ибро, гонца: «О сын мой, Джулич Ибрахим! Вези фирман в ровную Кайниджу, Прямо в башню Джерджелеза Али!»
--	---	---

- | | | |
|---|---|---|
| <p>5 Выбирай, Сука,
жеребцов арабских
и простых,
Которые понесут тебя
в Боснию!
Возьмешь царский
фирман,
Отвезешь его
в колдовскую Боснию
Герою^л Джерж железу
Алии!»</p> | <p>5 Ты поедешь, сын,
в Боснию!»</p> <p>Когда гонец^к внял
этим словам,
Тут он спустился в сул-
танскую конюшню
И выбирал вестовых
лошадей,
Вывел их к городским
воротам.</p> | <p>5 Теперь погляди на
Джулича Ибрахима!</p> <p>Только спустился он
в теплый подвал,
Вычистил он
[скребницей гнедого],
На гнедого положил
попону,
На гнедого надел
седло,</p> |
| <p>10 Эй, когда Сука понял
эти слова,
Шел он тут в царскую
конюшню.
Выбирал жеребцов
простых и арабских
И вывел вестовых
коней
В полной сбруе и
роскошном убранстве.</p> | <p>10 У султана уже готов
фирман,
Сам султан приложил
печать,
Герою Джерж железу
Алии;
Он производил его
в командира Алию.
Требовал с ним сто
тысяч войска,</p> | <p>10 Затянул его четырьмя
подпругами,
Взял он плетень
хлыст
И пошел на совет
к султану,
И султан протянул ему
фирман.
Тут Ибро взял фирман</p> |
| <p>15 Тут вынесли царский
фирман.</p> | <p>15 Чтобы он с войском
пошел в Багдад
И захватил белый
Багдад,

Тут вынесли царев
фирман,
Вручили [его] царскому
гонцу.</p> | <p>15 И поцеловал герб
султана на фирмане,
Дважды в честь царя,
третий раз в честь
фирмана.</p> |

^жОговорка вместо *султан*. (Примеч. авт.)

^зОговорка вместо *султан*. (Примеч. авт.)

^и Придворный (*чохадар*), букв. «одежничий» — придворный чин, ведавший гардеробом султана (от *чоха* «сукно»).

^к В обеих версиях Углянина вместо «гонец» употребляется слово «татарин». Татары действительно исполняли вестовую, почтовую службу при дворе султана.

^л Здесь, как и во втором столбце, употреблено не сербскохорв. *јунак*, а турецкое по происхождению слово *газија* «герой».

Работая с Авдо Меджедовичем из Биела Поля, самым талантливым из всех встретившихся нам югославских певцов, Пэрри проделал следующий опыт. В течение нескольких недель Авдо пел и диктовал нам свои песни. Он показал, на что он способен, и убедился, как высоко мы его ценим. После этого к нам пришел еще один певец — Мумин Влаховляк из Плевле. Похоже было, что это неплохой певец, и в его репертуаре была одна песня, которую, как выяснил Пэрри, Авдо не знал; он сам сказал нам, что никогда прежде ее не слышал. Тогда, не предупреждая Авдо, что ему самому предстоит петь эту песню после Мумина, Пэрри попросил Мумина спеть и устроил так, чтобы Авдо при этом присутствовал. По окончании песни Авдо спросили, понравилась ли

она ему и может ли он сам ее спеть. Авдо ответил, что это хорошая песня и что Мумин хорошо ее спел, но у него самого, пожалуй, могло бы получиться лучше. Песня была длинная — несколько тысяч строк. Авдо запел, и в его исполнении песня стала еще длинней, стала более расцвеченной и богатой. Характеры в ней приобрели индивидуальный отпечаток, всегда отличавший Авдо от других сказителей, благодаря чему его песня обрела ту глубину чувства, которой недоставало песне Мумина.

Анализ первой большой темы в текстах Мумина и Авдо (см. Приложение I) наглядно показывает, насколько точно Авдо следует оригиналу и в то же время как превосходно умеет он развить песню и превратить ее в свое собственное произведение⁵.

В песне Авдо сохранились все основные моменты темы собрания, которые были у Мумина, но Авдо разрабатывает их более тщательно, вводит новые сравнения и яркие характеристики и в результате не только увеличивает тему до 558 строк (по сравнению со 176 строками в версии Мумина), но и накладывает на нее печать своего неповторимого видения героического мира. Нужно, однако, сказать, что для Авдо песня Мумина была не единственным образцом этой темы: были и другие образцы, которые Авдо знал еще до того, как услышал Мумина, а именно тема собрания в его собственных песнях. Эта тема была разработана им за многие годы сказительства. Если сравнить некоторые из этих песен с обсуждаемым отрывком, мы получим представление о характере этих образцов и пойдем, как они помогли Авдо воссоздать песню Мумина.

Первый из этих примеров показывает, кроме того, какие изменения Авдо внес в тему собрания в песне, которую ему прочитали из книги. Одна из самых длинных песен среди тех, что Авдо продиктовал Пэрри, — это «Женитьба Смаилагича Мехо». В версии Авдо более 12 тысяч строк. За несколько лет до этого он узнал эту песню из дешевого издания, купленного в Сараеве мясником Хивзо Джафичем, который держал лавку рядом с его собственной. Авдо был неграмотен, но Хивзо выучился читать самоучкой. Медленно разбирая текст, Хивзо мало-помалу прочел Авдо песню из сборника⁶; в ней было менее 2200 строк. Эта песня впервые была записана в 1884 году Фридрихом С. Краусом и опубликована в 1886 году в Дубровнике⁷. Позднее она вышла в Сараеве дешевым изданием, с некоторыми изменениями, касающимися диалектных особенностей.

Если сравнить тему собрания в начале песни Авдо и в песне Ахмеда Исакова Шемича, записанной Краусом, видно, что усвоение этой песни о Смаилагиче Мехо по медленному чтению мясника Хивзо носило тот же характер, что и усвоение песни «Бечирагич Мехо», которую Авдо услышал от Мумина. Хотелось бы специально подчеркнуть, что, даже когда Авдо читали напечатанную песню, он не пытался заучить некий фиксированный текст. Текст был для него просто песней другого сказителя, в которой нет ничего канонического. Можно предположить,

что к тому времени у Авдо уже была разработана тема собрания, на которую он опирался, слушая, как Хивзо разбирает по складам песню Шемича. Здесь срабатывает некий общий принцип, который необходимо учитывать, рассматривая влияние книг на устную традицию, а именно: если зрелому певцу прочесть песню, напечатанную в книге, он воспримет ее так же, как если бы услышал ее в пении другого сказителя. Только в том случае, если певец сочтет, что в книге дается единственно правильная версия песни, влияние книги на устную традицию будет действительно пагубным. Благодаря книгам песня может дойти до таких мест, где ее никогда раньше не пели, и в этом отношении распространение книг оказывает то же воздействие, что и перемещение самих сказителей. Но причинить вред традиции они могут лишь в том случае, если сами сказители уже испорчены представлениями о фиксированном тексте.

Если мы сравним тему собрания в начале «Бечирагича Мехо» и тему, с которой начинается «Смаилагич Мехо», то увидим, что Авдо разработал очень похожую тему еще до того, как услышал Мумина. Собрание описывается одинаково вплоть до момента появления героя. Авдо нужно было лишь изменить имена, т.е. подставить Мустай-бея в качестве старшего в собрании вместо Хасан-паши Тиро, а Хасан-агу и Смаил-агу вовсе опустить, так как они могут фигурировать только в истории Смаилагича Мехо. Поскольку — по крайней мере по мнению Авдо — действие обеих песен происходит в одном и том же месте (в действительности Кайниджа и Удбина находятся на расстоянии сотен миль друг от друга), в тему собрания Авдо мог включить имена некоторых героев «Смаилагича Мехо».

Приступая к описанию главных героев, Авдо знал, что, хотя и в той и в другой песне герои молоды и несчастливы, они внешне не похожи друг на друга. Поэтому, говоря о Бечирагиче Мехо, он считает необходимым подробно остановиться только на описании его пистолетов, в то время как на описание одежды и доспехов Смаилагича Мехо он отводит много строк. Даже и здесь мы вновь видим, что мышление сказителя основано на сходстве и противопоставлении. Примером контраста может также служить поведение Хасан-паши Тиро и Мустай-бея (и тот и другой возглавляют собрание) по отношению к двум несхожим между собой юношам.

Еще одна песня Авдо, «Женитьба Влахинича Алии»⁸, тоже начинается с темы собрания. Аги и беи описываются так же, как и в двух других предыдущих песнях, и снова один из присутствующих невесел. В данном случае это великий герой Границы Муйо Хрничич. Старший в собрании — Мустай-бей. Однако не он, а Тале из Орашца спрашивает Муйо, чем тот опечален. В ответ Муйо начинает довольно длинный рассказ о тех днях, когда он был молод и искал себе жену. Он восхваляет девушку по имени Злата, но говорит, что сейчас он слишком стар, чтобы пытаться завоевать ее. Тале насмехается над ним, и тогда

вскакивает юноша, сидящий на самом низком месте, и заявляет, что он станет добиваться руки Златы, если Муйо даст на то свое согласие. Муйо соглашается, но тут коварный диздар^м Удбины возражает, что Алия слишком беден и слишком низкого происхождения, чтобы свататься к такой девушке. Диздар сам будет к ней свататься. Гале вмешивается и, чтобы избежать рукопашной между диздаром и Алией, предлагает собравшимся разойтись по домам и всем собираться в путь к дому девушки. На этом заканчивается тема собрания.

Эти три темы очень близко напоминают друг друга. Различия начинаются с того момента, когда выясняется причина печали одного из присутствующих. В одном случае собрание прерывает гонец с письмом, которое дает толчок к развертыванию сюжета: в двух других действие в песне начинается с вопросов, которые задают печальному герою. Прибытие гонца — тема сама по себе достаточно распространенная, хотя и не главная. Авдо использовал ее и ранее. Пример самого удачного использования этой темы встречается в начале самой длинной его песни «Осман Делибегович и Павичевич Лука»⁹. Эта песня начинается не с собрания, а с того, что Осман-бей поднимается с постели, пьет свой утренний кофе и вместе со слугой отправляется на бастион Осека, где он сидит и курит, оглядывая окрестную равнину. Эта мирная будничная сцена прерывается: Осман видит на горизонте тучу, из которой появляется всадник. Осман гадает, кто бы это мог быть. Всадник приближается к стене; тут следует его описание. Он приветствует Османа, и из их разговора выясняется, что это его племянник. Осман спускается, чтобы поздороваться с ним, племянника ведут во двор, и Осман приглашает всю знать Осека отпраздновать приезд юноши. Тут следует тема собрания, которая отличается от рассмотренных нами выше: среди участников пира нет никого, кто был бы невесел. Осман приглашает всех остаться на ночь, и наутро празднество продолжается. В этом месте пир прерывается. Осман смотрит на равнину и видит все ту же тучу, из которой появляется всадник. Этот всадник оказывается вестником. Его рассказ дает толчок к действию песни, где ведущая роль принадлежит племяннику Османа. Пир прекращается, принято решение созвать войско, и тема собрания тут же уступает место теме созыва войска.

Нужно отметить, что Авдо и Мумин по-разному описывают прибытие вестника в собрание. Мумин просто говорит, что дверь скрипнула и вошел гонец. В описании же Авдо Мустай-бей выглядывает в окно и видит тучу пыли, из которой появляется гонец с письмом, привязанным к ветви. При сравнении с эпизодами прибытия в рассказе об Османе видно, что Авдо использует здесь свой прочно установившийся способ описания приезда.

Пример песни о Влахиниче Алии показывает, что бедный, всеми презираемый герой также известен Авдо. Алия, однако, отличается от

^м Диздар — страж городских ворот.

Бечирагича Мехо. На Алии роскошные доспехи и награды, добытые в поединках, в то время как Мехо одет очень просто, исключение составляют два пистолета. Можно даже предположить, что Авдо отталкивается от образа Алии, начиная описание Мехо, поскольку оно открывается словами: «На юноше не было нагрудника (*токе*)^н или доспехов, только рубаха и холщовые штаны». Оба героя подвергаются насмешкам со стороны одного из участников собрания. Но и насмешки в том и в другом случае различны, поскольку они исходят от непохожих друг на друга персонажей.

Можно легко умножить примеры использования темы собрания в песнях Авдо, но и сейчас уже совершенно очевидно, что, пересказывая «новую» песню о Бечирагиче Мехо, Авдо не основывался только на песне Мумина. Это не было воссоздание с начала до конца. Многолетний опыт построения тем, техника, унаследованная от многих поколений сказителей, позволили ему сделать то, что на первый взгляд кажется невероятным.

Таким образом, тема в репертуаре певца может иметь несколько различных форм. Сталкиваясь с такой темой в новой для него песне, сказитель обычно воспроизводит ее в соответствии с уже освоенным материалом. Подтемы также имеют несколько разновидностей, подходящих для различных ситуаций. Такой подтемой, без которой не может обойтись повествование, является писание письма.

Тема письма или указа неоднократно используется Сулейманом Макичем на протяжении 578 строк его краткой версии песни «Битва при Темишваре» (II, № 27). В ней рассказывается о том, как люди пожаловались Авдо-паше и Сеиди-паше на обиды, которые наносит им король Ракоци, совершающий через границу набеги на турецкую землю. Оба паши обещают направить королю ультиматум. Старший, Сеиди-паша, велит Авдо написать письмо:

«Мальи сине, Авди паша млади!
Дедер књигу шаровиту пиши!
Кажи свињи краљи Ракоцији:
"Дигни руке с моје сиротиње..."»
(ст. 67—70)

«[Мой] малый сын, молодой Авди-паша!
Ну-ка пиши цветистое письмо!
Скажи свинье королю Ракоци:
"Оставь в покое моих бедняков..."»

Далее он диктует письмо (ст. 70—75), затем сказитель продолжает:

Каде зачу Авди паша млади,
Авди паша до хастала приђе,
Ех уфати муреџепа црна.
Књигу шара, краља разговара:
«О ти свињо, краље Ракоцијо!
Мичи руке с моје сиротиње...»
(ст. 76—81)

Как услышал [это] молодой Авди-паша,
Авди-паша подошел к столу
И взял черные чернила.
Письмо пишет, говорит королю:
«Ты, свинья, король Ракоци!
Оставь в покое моих бедняков...»

^н *Токе* — украшение из блях (обычно серебряных), которое вешают на грудь или, чаще, нашивают на верхнюю одежду.

Письмо заканчивается стихом 87; здесь начинается новая тема: отправка письма. Написанное Авди-пашой отличается, хотя и незначительно, от того, что было продиктовано Сеиди-пашой:

«Дигни руке с моје сиротиње,
Хель, тако ми хлеба царевога,
Катал ћу те», каже, «учинити.
Покупићу моју царевину,
Ракоћу ћу тебе преврнути,
А за тебе добро бити неће!»

(ст. 70—75)

«О ти свињо, краље Ракоцијо!
Мичи руке с моје сиротиње,
Хель, тако ми хлеба бијелога,
За некога добро бити неће!
Покупићу моју царевину,
А ћу сићи до твоје столице.
Ја ћу твоју преврнут' столицу,
Ал ћу моју изгубити главу!»

(ст. 80—87)

«Оставь в покое моих бедняков,
Эй, клянусь царским хлебом,
Я тебя, — говорит, — уничтожу,
Соберу я свое царство,
Сотру, разрушу твою Ракочу,
И тебе не поздоровится!»

«Ах ты, свинья, король Ракоци!
Оставь в покое моих бедняков,
Эй, клянусь белым хлебом,
Кое-кому не поздоровится!
Соберу я свое царство
И приду к твоей столице.
Я переверну твой престол
Или сам сложу голову!»

В этой теме письмо сначала полностью диктуется, потом полностью записывается.

Спустя сто с лишним строк приходит ответ на ультиматум. Ракоци обратился за помощью в Вену, к императору, было собрано войско, которое подступило к стенам Темишвара. Император пишет к пашам, и певец говорит:

Еве ћесар књигу опремијо.

(ст. 214)

Вот, император (цезарь) послал письмо.

Содержание самого письма с требованием сдать город излагается в стихах 215—220. Здесь певец ничего не говорит о том, как оно писалось; его в песне не диктуют, и соответственно содержание его не повторяется. Тема здесь представлена в своем простейшем виде.

Вслед за требованием капитуляции происходит новый обмен письмами. Жена Авди-паши дает ему совет, как ответить императору: «Напиши еще одно письмо и попроси у старого императора перемирия на три месяца, на то, чтобы покинуть город Темишвар» (ст. 227—230).

И Авдија књигу нашарао
И ћесара старог замољијо.

(ст. 231—232)

И Авди написал письмо
С просьбой к старому императору.

Само письмо занимает стихи 233—239. В этом примере данной темы содержание письма сначала дается в косвенной передаче, а затем, когда письмо пишется, оно приводится полностью. Ответ на письмо приходит немедленно, о чем говорится просто:

О натраг му књигу повратио.

(ст. 242)

В ответ он прислал ему письмо.

Письмо, дарующее перемирие на полгода, приведено в стихах 243—245.

После объявления перемирия жена Авди советует ему написать султану и попросить его о помощи. Снова содержание письма дается в косвенной передаче. Само же письмо предваряется стихами:

Па кад зачу Авди паша млади, Начинео тураљи фермана	Как услышал молодой Авди-паша, Составил он фирман с султанским гербом
(ст. 258—259)	

и приводится полностью в стихах 260—265.

Письмо к султану возымело действие, и в Темишвар прибывает с войском визирь Чуприлич. Он спрашивает Авди-пашу и Сеиди-пашу, известили ли они о происходящем Рустем-бея из Сараева. Когда те отвечают отрицательно, пишется еще одно, последнее в этой песне, письмо — на сей раз Рустем-бею — с просьбой прислать войско. Здесь выступает та же простая разновидность темы, которая нам уже знакома:

И он пише књигу шаровиту И спреми је шехру Сарајеву.	И он написал цветистое письмо И послал его славному городу Сараеву.
(ст. 310—311)	

Само письмо занимает стихи 312—322.

Итак, на протяжении 322 строк краткой версии одной лишь песни пишется шесть писем¹⁰. Каждое письмо приводится полностью: в одном случае оно сначала диктуется, затем пишется; в двух других в косвенной передаче дается общее содержание письма, которое затем пишется; в трех примерах сказитель просто констатирует, что кто-то написал письмо, а затем приводит его полностью.

В песне Макича о взятии Багдада султаном Ибрахимом (I, № 26) первое письмо содержится во вставном рассказе. Султан Сулейман на смертном одре рассказывает своему сыну Ибрахиму, как он тщетно пытался захватить Багдад: «Сын мой, я начал войну и составил фирман с моим гербом и созвал мое царство. Я послал его в Каабу в Медине, Мехему, шаху Каабы, а другой послал Абдулле, шаху Египта»; далее Сулейман говорит еще о двух фирманах (ст. 82—97). В отличие от предыдущих примеров, письма, или в данном случае фирманы, не приводятся полностью. Что в них говорится, должно быть домыслено, исходя из ситуации.

Далее эта же тема вновь возникает в песне, но не в виде прямой речи во вставном рассказе, а как часть повествования сказителя. Сулейман умирает, и Ибрахим наследует престол. Разделавшись с врагами отца, он разыскивает старого Чуприлича, и они вместе замышляют новый поход на Багдад. Чуприлич вызывает султанского великого муфтия (шейх-уль-ислам), чтобы тот написал несколько указов. «Он составил фирман со своим гербом для Мехема, шаха Каабы, и имам написал его, отправил его, составил другой фирман и послал его Абдулле, шаху Египта» и т.д. (ст. 340—351).

Ни в одном из приведенных выше примеров Макич не использует полной формы темы написания писем для созыва войска или сватов.

В «Песне о Багдаде» он дает их кратко, косвенным образом, не сообщая содержания самих песен. Макич вообще не склонен к расширению и детализации темы. Повествование у него, как правило, не осложнено и песни соответственно кратки. Более подробную версию темы письма можно показать на примерах, взятых у двух других певцов: один из них родом из тех же мест, что и Макич, т.е. из Нового Пазара, другой — из Гацко в Герцеговине.

В песне Салиха Углянина о женитьбе бей Любовича тема созывания сватов письмами разработана подробнее, чем у Макича:

Бег сад приђе ђаму до пенџера,	Тут бей подошел к окну [окольному стеклу]
Па дофати књиге и хартије, Каљем дрво што се књига гради,	И взял письмо и бумагу, Деревянную ручку с пером, которой письма пишут,
А мастила што се књига пише, Па начиње књигу шаровиту, Спрема књигу љићком Мустајбегу.. (Пэрри, 651, ст. 744—749)	И чернила, которыми письма пишут, И написал цветистое письмо, Послал письмо Мустай-бею из Лики...

Приглашение полностью приводится в стихах 750—762, затем сказитель продолжает:

Па сад другу књигу начинијо. Опреми је Шали са Мостара. Суди Шала с тридес и два града. Те сад Шалу у сватове зове... (ст. 766—769)	И вот уже второе письмо составил. Послал его Шале из Мостара. Шала судит [правит] тридцать и два города. И теперь он Шалу в сваты зовет...
---	---

Письмо вновь приводится в стихах 770—777; это повторяется полностью пять раз, и каждый раз приглашение, хотя и с изменениями, дается полностью. Вводятся эти остальные приглашения следующими строками:

Па сад другу књигу наредијо. Он је гради кладушкоме Мују. (ст. 780—781)	И вот еще одно письмо написал, Написал письмо для Муйо из Кладуши.
Па је опет другу начинијо. Опреми је Божковић Аљији. (ст. 789—790)	И опять еще одно написал, Послал его Бойковичу Алии.
Сад је другу књигу начинијо. Опреми је коваћкоме Раму. (ст. 796—797)	Теперь еще одно письмо написал, Послал его Рамо из Ковача.
Па је другу књигу начинијо. Опреми је Танковић Осману. (ст. 801—802)	Вот еще одно письмо написал, Послал его Танковичу Осману.
Опет другу књигу начинијо. Опреми је Талу Љићанину. (ст. 806—807)	И снова еще одно письмо написал, И послал его Тале из Лики.

Все эти письма различны по длине; в них соответственно 13, 8, 5, 3, 2, 2 и 8 строк. Можно заметить, что с каждым последующим письмом длина его уменьшается, поскольку певец стремится избежать одно-

образных повторений. Увеличение числа строк в последнем письме объясняется тем, что его адресат, Тале из Лики, — это особый персонаж, заслуживающий более длинного письма.

В целом можно сказать, что в подобном ряду писем первое бывает сравнительно длинным, так как оно в первый раз описывает ситуацию, а последнее длиннее прочих, поскольку оно адресуется какому-то выдающемуся персонажу.

Во втором из этих семи писем видно, как можно было бы еще больше распространить данную тему. Письмо адресовано Шале из Мостара, и певец отводит одну строку на то, чтобы пояснить, что Шала правит тридцатью и двумя городами. Приводя более подробные сведения о приглашенных или об адресатах писем (например, сколько людей у них под началом и тому подобные детали), тему можно расширять еще и еще.

Наконец, последний пример темы составления посланий с характерным для нее рядом писем мы возьмем из песни о женитьбе Смаилагича Мехо в версии, продиктованной Хайдаром Хабулом из Гацко в Герцеговине (Пэрри 905). Отец Мехо, Смаил-ага, пишет приглашения. Ожидают, что свадьба будет связана с кровавой битвой, поэтому нужно собрать войско. Здесь подробнее, чем в предыдущих примерах, описывается, как Смаил-ага готовится писать письма:

Па на млађе вику учинијо:
«Донес'те ми дивит и хартију!
Ваља саде књиге растуриги,
Покупити кићене сватове».
Од како је свијет постануо,
Вазди млађи слуша старијега.
Донесоше дивит и хартију.
Вид' старога! Поче књиге писат'.Прву шаље бегу Мустајбегу
На широку Лику и Рибника,
И овако бегу бесједаше.

(ст. 933—943)

И он прикрикнул на молодых:
«Принесите мне письменный прибор и бумагу!
Надо теперь разослать письма,
Собрать принаряженных сватов».
С тех пор как мир существует,
Всегда младший слушался старшего.
Принесли они прибор и бумагу.
Поглядите на старика! Стал [он] письма писать.
Первое шлет он бею Мустай-бею
В широкую Лиду и Рибник,
И так сказал [сказали] бею.

Следующие семнадцать строк занимает само письмо, затем сказитель продолжает:

Па је другу одма прифатијо,
Па је пише Хасан паши Тиру.

(ст. 962—963)

Потом он сразу взялся за другое письмо,
Написал Хасан-паше Тиро.

После этого письма, которое занимает одиннадцать строк, певец переходит к следующему:

Ту пуштијо, другу прифатијо,
Па је шаље Куни Хасанаги.

(ст. 975—976)

Он отправил это [письмо], взялся за другое,
И послал его Куне Хасан-аге.

В этом письме только две строки. Старик пишет еще шесть писем. Всего их, таким образом, становится девять. Остальные шесть вводятся

так же кратко, как в последних двух случаях. Но длина самих писем и здесь различна — соответственно 17, 11, 2, 7, 6, 7, 7, 7 и 25 строк. Последнее письмо адресовано славному Муйо из Кладуши, которому предстоит возглавить свадебный поезд и принять начальство над войском.

Обычно, используя данную тему, сказитель во всех своих песнях перечисляет одних и тех же приглашенных; певец не запоминает для каждой песни набор новых имен. Если ему нужно рассказать о созыве сватов или войска, то он обращается к уже готовой теме. Мы, например, видели выше, как бей Любович в песне Углянина о его женитьбе приглашает сватов в следующем порядке: Мустай-бей из Лики, Шала из Мостара, Муйо из Кладуши, Бойкович Алия, Рамо из Ковача, Танкович Осман и Тале из Лики. В его версии песни о взятии Багдада Джержелез Алия призывает Шалу из Мостара, Мустай-бея из Лики, Муйо из Кладуши, Бойковича Алию, Танковича Османа, Тале из Лики и Рамо из Ковача. Порядок приглашения меняется, но состав приглашенных всегда один и тот же. Тема у сказителя всегда наготове, и это избавляет его от необходимости запоминать слишком много и дает ему возможность продумать построение песни в целом или же данного эпизода.

Качество устного эпического произведения во многом зависит от умения сказителя описывать героев, их коней, оружие и замки. В этих описаниях развитие сюжета приостанавливается, а слушатели тем временем любят разворачивающейся перед ними картиной. В то же время, как и любая другая тема устной традиции, эти описания могут повторяться. Вот, например, два описания сборов героя, отправляющегося на подвиг. Первое взято из песни Салиха Углянина о спасении Мустай-бея Хасаном из Рибника (II, № 18, ст. 72—113); здесь описываются сборы Осман-бея из Осека, отправляющегося в свою первую поездку. Он переодевается, чтобы не быть узнанным.

Тогда старуха подошла к сундуку и достала оттуда ворох одежды. Сначала — подштаники и рубаху, не тканые и не пряденные, но сплетенные из стамбульского золота. Потом дала ему нагрудник из блях (*токе*) и жилет. Все бляхи были сплошь перевиты золотой цепью. На плечи ему надела два золотых кафтана, а на них — два сокола серых. Всё хотят они взлететь юноше на плечи. Потом она дала ему джечерму^o и доломан с двенадцатью пуговицами, на каждую ушло по литре^п золота. И еще дала штаны из тонкого сукна, из зеленого венецианского бархата. Они были болгарского покрова. Все швы были обшиты золотой тесьмой. Вдоль икр шли скрытые застежки, и их обвивали [т.е. на них были вышиты] змеи, головы их доходили до колен. При каждом шаге змеи разевали пасти и даже могли испугать героя. Потом дала она ему пояс и оружие, а на пояс два украшенных перламутром пистолета, не кованые и не чеканные, а выкованные в Венеции. Рукояти их — из желтых дукатов, а стволы были из смертоносной стали. Прицелы у них были из драгоценных камней. Невелики были пистолеты, но хорошо

^o Джечерма — жилет без застежек, расшитый и разукрашенный блестками, надевался под доломан.

^п Литра — мера веса, очень рано усвоенная в Сербии из римско-византийской системы мер, равна $\frac{1}{4}$ оки, т.е. примерно 350 г.

стреляли. Потом он прицепил к поясу золотые пороховницы, а над ними — кривую саблю. Вся рукоять была из желтых дукагов, а клинок — из смертоносной стали, а на рукояти — алмаз. На голову он надел четырехугольную шапку с двенадцатью крестами. На одном из них было имя Нико, знаменосца из Чпанура у самой турецкой границы. Затем натянул он сапоги и гамаши и взял сафьяновые седельные сумки.

Второй отрывок взят из «Песни о Смаилагиче Мехо» Авдо Меджедовича (Пэрри 6840 [т. IV, с. 100 и сл., ст. 1589—1676]). Сам Мехо готовится к поездке в Будим:

Из корзины она [мать Мехо] достала сверток из шелка, вышитого золотом. Не узлами он был связан, а сколот золотыми булавками. Она раскрыла золотой сверток, и показались золотые одежды. Ей-Богу, будто солнце засияло! Сначала мать надела на него белье из шелковой ткани. А на шелке каждая третья нить золотая. Затем дала ему шелковую джечерму... всю расшитую чистым золотом. По ней шли пуговицы от горла до шелкового пояса, двенадцать золотых пуговиц, каждая — по пол-литры золота. А пуговица у горла сияла, как месяц, и на нее пошла целая литра золота. Два золотых птичьих крыла сходились у юноши на шее и скреплялись пуговицей. Справа над пуговицей был портрет Сулеймана Великолепного, а на другой стороне — великого муфтия. Потом она дала ему выпуклый нагрудник (*токе*), и не из серебра, а из чистого золота сверкающий нагрудник и весом целых четыре оки, и закрепила на спине пряжкой. Потом на ноги надела шелковые штаны дамасской работы, сплошь расшитые золотом: на бедрах были плетеные змеи, золотые их головы сходились под сердцем, под ремешком, на котором висела сабля. Опоясала она его двумя триполитанскими кушаками, опоясала его плетеным поясом, не таким, как другие, а сплетенным из одних золотых нитей и расшитым белым жемчугом. За поясом у него было два маленьких венецианских пистолета, выкованных из чистого золота; прицелы были из драгоценных камней, а украшения сплошь из жемчуга; они сияли, как месяц. Пистолеты стреляли без кремня, и в каждый заряжалось по пол-литры мелкого пороха, они пробивают крепкие панцири и сжигают сердца воинов. Между ними висел ятаган, лютый клинок, что рассекает сердца воинов. Ножны были все унизаны жемчугом, а рукоять вся целиком выкована из золота. На плечах его был шелковый долман, полы которого отяжелили от золота. Со всех сторон на нем — золотые ветви, на плечах вышиты змеи, змеиные головы доходили ему до шеи. На груди висели четыре шнура, все свитые из чистого золота, все четыре доходили до пояса и переплетались с перевязью, на которой висел лютый персидский клинок.

Достала мать гребень из слоновой кости, расчесала сыну косицу и вплела в нее жемчуг. Она надела ему меховую шапку, на той шапке двенадцать челенок^Р, их никто не может носить — ни визирь, ни султанские восначальники, ни прочие паши, кроме алайбея, по султанскому фирману. Потом она надела сыну сапоги и гамаши. С головы у него свисали челенки, и золотые перья спадали на лоб. Это были царские челенки. И были они двух видов: половина — неподвижные, а половина — вертящиеся. Когда он ехал или шел, неподвижные челенки начинали свистеть, свистели они, как лютые змеи, а вертящиеся вращались на своей оси. Не нужны были юнаку часы: все они оборачивались за час три-четыре раза.

Хотя певцы называют такие отрывки «украшениями» и хвастают своим умением «украсить» героя, его коня или даже песню в целом, в таких описаниях все же ощущается сильный ритуальный оттенок. Не похоже, чтобы они употреблялись без разбору. Поэт может использовать краткую форму такой темы (даже вовсе ее опустить) или, наоборот, расширить ее. Процесс вооружения героя может быть вы-

^Р Челенка — серебряное перо, султан; знак отличия, дававшийся в турецкой армии за храбрость.

ражен в одной строке: «Пока Осман в комнате снаряжался» (Меджедович, «Смаилагич Мехо» [т. IV], ст. 1858). С другой стороны, как мы видели на примере Мехо из той же песни, эта тема может быть орнаментирована.

Более пространная форма этой темы используется, по-видимому, для описания сборов главного героя, отправляющегося по какому-то важному делу, — в данном случае для того, чтобы получить фирман, назначающий его алайбеем — должность, ранее занимаемая его отцом и дядей (а заодно, как оказывается, и для сватовства). Вполне возможно, что такая подробная разработка темы в этом месте и в связи с данным героем — это пережиток обрядов инициации или посвящения на подвиг.

Сказитель почти демонстративно опускает детали сборов спутника и вассала Мехо — Османа. Если бы украшение было для него самоцелью и служило для того, чтобы растянуть песню, сказитель, конечно же, описал бы и то, как вооружается Осман. Когда далее в песне сваты уже собрались и готовы отправиться за невестой, Меджедович говорит просто: «Мехмед-бей надел тот золотой наряд, в котором он принимал должность алайбея и в котором сватался к Фатиме» (IV, с. 301, ст. 9338—9341). Процесс облачения связан именно с Мехо. Осман, однако, играет не последнюю роль в песне, и сказитель не пренебрегает описанием его одежды и оружия. Тем не менее мы видим его уже экипированным. Подобно тому как старшие говорят Мехо, какую одежду и доспехи ему надеть, так и Смаил, отец Мехо, наставляет Османа: «Облачись в то платье, что надеваешь только два раза в год, на оба байрама (праздника) — на Хадж и на Рамазан, — и что надевал, когда мы должны были предстать перед султаном» (IV, с. 107, ст. 1813—1817). И затем примерно пятьдесят строк посвящены описанию Османа. Описание начинается так (IV, с. 114, ст. 2051—2085).

Тогда немного успокоили коня, и из дома, из кофейной комнаты, вышел Осман, знаменосец, в шелку и золоте. На голове его была меховая шапка с челенками, шапка на Османе золотая и семь золоченых челенок — три неподвижных, четыре вертящихся. Неподвижные свистели, как лютые змеи, а вертящиеся вращались по своей оси четыре раза за час. Когда юнак был в дальнем пути или воевал на войне, часы ему не нужны были: перья вращались и показывали время и дня и ночи. Золотые перья падали ему на шею. Перья били юношу по плечам, прямо как чешуя змея. На Османе был вышитый доломан, где ни шов — там золотые шнуры. Со всех сторон на нем — золотые ветви, а на плечах — сплетенные змеи; головы их сходились у него под горлом. Кто их раньше не знал и не видел, сказал бы, что змеи живые. Токе на груди у юноши золотые, а штаны его из алого венецианского сукна с золотыми галунами на бедрах, а между галунами вышиты ветви. Желтое золото, алое сукно, цвета эти переходили друг в друга...

Процесс облачения здесь не описывается, так как Осман уже одет. Он — знаменосец Мехо, его оруженосец и защитник. В терминах ритуала он — наставник неофита, и его облачение заслуживает внимания. Однако тема одевания к нему неприменима. И тема, описывающая его, короче, чем тема, посвященная самому Мехо, что и указывает

на степень важности каждого из персонажей. Нельзя, таким образом, сказать, что протяженность или даже само наличие «орнаментальных» тем зависит исключительно от прихоти сказителя. По крайней мере в некоторых случаях в них можно усмотреть более глубокий смысл, восходящий, может быть, к ритуалу.

Параллель к теме одевания и вооружения Мехо мы находим в средневековом греческом эпосе «Дигенис Акрит». Юный Василий^c убивает на охоте диких зверей и тем доказывает свою силу и храбрость. Отец и дядя ведут его к ручью для омовения:

И мальчик старую свою переменял одежду:
Накидки легкие надел, чтоб чувствовать прохладу.
Поверх — накидку красную с краями золотыми,
Кайму ее усеяли жемчужины большие,
А воротник был амброю и мускусом надушен,
Не пуговицы были там — жемчужины большие,
И окружало золото отверстия для застежек.
Нарядны были и чулки — их грифы украшали,
И камни драгоценные усеивали шпоры —
Рубины красовались там на золотой чеканке¹¹.

В древнерусской прозаической версии «Дигениса» [«Девгениево деяние»] эта сцена предшествует бою со змеем, появляющимся из ручья, в котором купался Дигенис, и в ней имеются оттенки ритуального посвящения.

В «Илиаде» к наиболее явным параллелям относятся сцены облачения сначала Патрокла, а затем самого Ахилла. Эти сцены нельзя рассматривать в отрыве от других аналогичных сцен в поэме. Первый пример мы находим в песни III, стихи 330—338, где описан процесс облачения Александра, отправляющегося на единоборство¹²:

И сперва наложил он на белые ноги поножи
Пышные, кои серебряной плотно смыкались наглезной;
Перси кругом защищая, надел медяные латы,
Брата Ликаона славный доспех, и ему соразмерный;
Сверху на ramo набросил ремень и меч среброгвоздный
С медяным клинком; и щит захватил, и огромный и крепкий;
Шлем на могучую голову ярко блестящий надвинул
С гривую конскою; гребень ужасный над ним волновался;
Тяжкое поднял копьё, но которое было споручно.

В стихе, который непосредственно следует за этим, дается краткий вариант той же темы:

Так и Атрид Менелай покрывался оружием, храбрый.

По тем или иным причинам Гомер счел, что сцена облачения Александра, бросившего вызов, заслуживает более подробного описания, чем облачение Менелая. Сцена облачения Патрокла (XVI, 131—144)

^c Василий — имя героя поэмы, получившего прозвище Дигенис Акрит (см. также гл. 10).

слово в слово повторяет в первых восьми строках описание сборов Александра[†], только вместо четвертого стиха идет: «звездчатый, вокруг испещренный доспех Эакида героя». К этой основе из восьми стихов добавлено следующее:

Взял два крепкие дрота, какие сподручнее были
(вариант стиха 9 из предыдущего описания).

Не взял копьа одного Ахиллеса героя: тяжел был
Крепкий, огромный сей ясень; его никто из ахейян
Двигать не мог, и один Ахиллес легко потрясал им,
Ясенем сим пелионским, который отцу его Хирон
Ссек с высоты Пелиона на гибель враждебным героям.

Из этого следует, что описание сборов Патрокла гораздо важнее описания сборов Александра, и важнее оно главным образом из-за того, чего не взял с собой Патрокл, а именно: ясеневого копьа, которое является отличительным признаком самого Ахилла.

Описание того, как собирается на битву Ахилл (XIX, 369—391), начинается теми же стихами, что и описание сборов Александра и Патрокла, до стиха 6, но с пропуском стиха 4, где говорится о позаимствованном героем доспехе, заканчивается оно теми же четырьмя стихами о ясенево копье, которое мы уже приводили в описании сборов Патрокла. Между этими частями идут следующие стихи (которые открываются упоминанием огромного щита, уже подробно описанного в поэме), явственно указывающие на то, что сборы Ахилла имеют гораздо большее значение, чем сборы Патрокла:

...далеко от него [щита], как от месяца, свет разливался.
Словно как по морю свет мореходам во мраке сияет,
Свет от огня, далеко на вершине горящего горной.
В куще пустынной; а их против воли и волны и буря.
Мча по кипящему понту, несут далеко от любезных, —
Так от щита Ахиллесова, пышного, дивного взорам,
Свет разливался по воздуху. Шлем многобляшный поднявши,
Крепкий надел на голову; засиял, как звезда, над головою
Шлем коневласый; и грива на нем закачалась золотая,
Густо Гефестом разлитая окрест высокого гребня.
Так Ахиллес ополчался, испытывать начал доспехи.
В пору ли стану, легки и свободны ли членам красивым.
И, как крылья, они подымали владыку народа,
Взял наконец из ковчега копье он отцовское...

Какой бы впечатляющей ни была эта сцена, она все же не самая орнаментированная в «Илиаде». Первенство в этом принадлежит, как ни странно, описанию сборов Агамемнона (XI, 17—44). Первые три стиха в нем — те же, что и во всех остальных описаниях; различия начинаются после упоминания доспехов:

[†] Сравниваемые далее три описания в переводе Гнедича (в отличие от оригинала) не дословно совпадают друг с другом и с предыдущим примером.

[латы], кои когда-то Кинирас ему подарил на гостинец:
Ибо до Кипра достигла великая молвь, что ахейцы
Ратью на землю троянскую плыть кораблями решились;
В оные дни подарил он Атрида, царю угождая.
В латах сих десять полос простиралися ворони черной,
Олова белого двадцать, двенадцать блестящего злата;
Сизые змеи по ним воздымались кверху, до выи,
По три с боков их, подобные радугам, кои Кронийон
Зевс утверждает на облаке, в дивное знаменье смертным.
Меч он набросил на рамо: кругом по его рукояти
Гвозди сверкали златые; влагалище мечное окрест
Было серебряное и держалось ремнями златыми.
Поднял, всего покрывающий, бурный свой щит велелепный,
Весь изукрашенный: десять кругом его ободов медных,
Двадцать вдоль его было сияющих блях оловянных,
В середине ж одна воздымалася — черная воронь;
Там Горгона свирепообразная щит повершала,
Страшно глядящая, окрест которой и Ужас и Бегство.
Серебряный был под щитом сим ремень; и по нем протяженный
Сизый дракон извивался ужасный; главы у дракона
Три, меж собою сплетясь, от одной воздымались выи.
Шлем возложил на главу изукрашенный, четверобляшный,
С конскою гривой, и страшный по верх его гребень качался.
Крепкие два захватил копия, повершенные медью,
Острые, медь от которых далеко, до самого неба,
Ярко сияла. И грянули свыше Паллада и Гера,
Чествуя сына Атрея, царя многозлатой Микены.

Степень детализации темы облачения героя у Гомера, так же как и у югославских сказителей, может быть различной: от одной строки до целого отрывка. Как и у южнославянских поэтов, само наличие данной темы имеет значение, которое отнюдь не сводится к описанию ради описания. Если ритуал, отраженный в эпосе южных славян и в «Дигенисе Акрите», — это, видимо, инициация, то в «Илиаде» — это, по всей вероятности, посвящение на подвиг спасения своего народа и даже на жертву. Каждый из упомянутых героев отправляется на подвиг, исполненный глубочайшего значения, и «орнаментальная» тема выступает как признак, и «ритуальный» и художественный, сигнализирующий особую роль данного героя.

Выстраивая крупную тему, поэт руководствуется планом, который не ограничивается одними лишь потребностями развития сюжета. В теме есть элементы упорядоченности и равновесия. Так, например, описание собрания ведется от старшего и его свиты и затем в порядке старшинства и знатности — до виночерпия, самого молодого из участников, который поэтому прислуживает остальным. Но последним всегда идет главный герой повествования. Такая последовательность упрощает задачу сказителя, задавая определенный способ введения действующих лиц. Аналогичный план прослеживается и в описании сбора войска. Здесь перечень часто идет в порядке восходящей знатности. И почти всегда герой, приглашенный последним и последним прибывающий, — это Тале

из Орашца, личность выдающаяся. Иногда сказитель ставит одно за другим имена, которые приходят ему в голову, пока не исчерпает весь свой запас, и тогда он венчает этот список именем Тале.

В теме одевания героя или седлания коня внутренний взор сказителя фиксирует события в их естественной последовательности. В первом случае описание начинается с рубахи и штанов и заканчивается головным убором и оружием; последнее, в свою очередь, описывается в том порядке, в каком его надевают. Седлание сказитель начинает с чепрака и заканчивает удилами во рту у лошади. Он с готовностью подчиняется этому порядку; описание получается зримым благодаря тому, что оно следует за ходом действия.

Во всех этих случаях видно, что сказитель всегда представляет себе, чем завершится тема. Он твердо знает, куда он движется. И, слагая строку за строкой и соединяя друг с другом компоненты темы, певец всегда может приостановить развитие действия и задержаться на любом отдельном элементе, не теряя при этом ощущения целого. Эпический стиль представляет все возможности для отступлений или обогащения песни. Начав тему, певец может развивать ее в удобном для него темпе. Где только возможно, он старается делать описания симметричными: от сапог к шапке, от сабли на левом боку к пороховнице на правом. Более того, он обычно отмечает окончание темы каким-нибудь значимым или кульминационным элементом. Описание собрания в конце концов неизбежно сосредоточивается на главном герое песни; описание путешествия движется к месту назначения; головной убор и оружие — предмет гордости воина; собрание, как более крупная тема, завершается принятием решения, которое, в свою очередь, влечет за собой дальнейшее действие. Мышление певца упорядоченно.

Еще одной иллюстрацией этой упорядоченности служит прием вопросов и ответов, который часто используют в теме собрания или при встрече двух героев, не видевшихся много лет. В «Смаилагиче Мехо» дядя задает Мехо ряд вопросов, и тот на все отвечает отрицательно. После ряда отрицательных ответов Мехо наконец называет действительную причину своей печали. В песне Углянина о Джуличе Ибрахиме Джулич спрашивает нового узника о том, что происходит у него дома. Он начинает с общих вопросов о делах на Границе, затем спрашивает о своем доме и родне и, наконец, о жене. Ответы узника следуют в том же порядке. И здесь конечная цель темы очевидна, и внутренняя структура ее симметрична.

Поскольку в выступлениях перед слушателями и в «репетициях» певец вырабатывает свою собственную форму каждой темы, можно ожидать, что темы одного певца будут отличаться от тем другого. Гибкость структуры формулы позволяет нам определить, на этом уровне, индивидуальный стиль певца. То же самое, я полагаю, можно сделать на уровне темы. Несмотря на все то разнообразие, какое мы

видели в примерах трактовки темы собрания у Авдо, каждый безошибочно опознает в них его неповторимый стиль.

Не только полнота разработки темы отличает Авдо от Шемича. Это, конечно, немаловажное отличие; Авдо действительно развивает тему более детально, чем Шемич. Однако он, как любой сказитель, может петь ту же тему и с меньшей детализацией, хотя обычно он стремится к большей полноте. Но, скажем, в рассказе о том, как пишут прошение, и Шемич не скупится на подробности. Если мы сравним две версии этой подтемы, то увидим, что у Шемича Хасан-ага уходит с пира, идет на базар и приводит ходжу, который под его диктовку пишет прошение. У Авдо четыре писца уже присутствуют на пиру и они сами составляют прошение. Более того, Шемич иначе, чем Авдо, рассказывает и о том, как это прошение подписывают. Оно переходит от одного участника к другому: каждый читает его и ставит свою печать. Таков был текст, прочитанный Авдо соседом, однако Авдо вовсе не пытается ему подражать. Форма темы, использованная певцом, от которого Авдо перенял эту песню, вытесняется темой подписывания в том виде, который обычно использует Авдо, где ничего не говорится о том, как герои передают прошение друг другу и как они читают его. Обычно у сказителя есть один основной вариант каждой такой подтемы, достаточно гибкий, чтобы его можно было в определенных пределах приспособить к особым условиям. Но если таких особых условий нет, то сказитель не станет менять общую схему темы.

Между описаниями собрания в песнях Влаховляка и Авдо о Бечирагиче Мехо также заметны различия в технике сказителей, особенно в описании прибытия гонца. Влаховляк говорит, что скрипнула дверь и вошел гонец. Авдо же, как мы помним, рассказывает, как герои, выглянув в окно, видят вдалеке облако пыли, из которого появляется всадник. Встречать гонца высылают знаменосцев, которые приводят его в собрание. Такой рассказ о прибытии вестника обычен для Авдо. Он встречается, например, в его песнях об Осман-бее Делибеговиче и Павичевиче Луке (Пэрри 12 389 и 12 441).

Различная трактовка одной и той же подтемы — это явный признак того, что песни принадлежат различным сказителям, не менее надежный, чем такие бросающиеся в глаза качественные различия, как длина и полнота песни¹³. Этот метод, несомненно, может пригодиться гомероведению с его вечной проблемой, принадлежат ли «Илиада» и «Одиссея» одному и тому же автору.

Здесь вполне правомочен вопрос, не могут ли такие различия появиться в творчестве самого сказителя в разные годы. Не будет ли его техника меняться по мере того, как он становится старше и опытнее? Такая возможность, конечно, никогда не исключена. В следующей главе мы увидим, какие изменения претерпела песня за много лет в устах одного и того же сказителя¹⁴. Примечательно, однако, что в начале этого периода сказителю было 29, а в конце 46 лет, т.е. из-

менения приходится на тот возраст, когда он еще продолжал совершенствовать свое мастерство. Все говорит скорее о том, что, когда певец достигает зрелости и та или иная тема в общих чертах установится, она если и меняется, то весьма незначительно. Добавим, кстати, что молодые сказители не создают «Илиад» и «Одиссей»! Тема пира в песне Авдо о Бечирагиче Мехо, которая была записана на магнитофон в 1951 году, через шестнадцать лет после первого исполнения (Авдо клянется, что за это время ни разу ее не пел), по-прежнему содержит уже отмеченную мною отличительную черту, а именно: прибытие гонца описано так же, как в исполнении 1935 года.

* * *

Темы естественным образом вытекают одна из другой, составляя песню, которая в сознании сказителя существует как целое (в аристотелевском смысле, т.е. то, что имеет начало, середину и конец), однако элементы этого целого, темы, живут и своей полусамостоятельной жизнью. Тема в устной поэзии существует в себе и для себя и одновременно — для всей песни в целом. Этот относится и к теме вообще, и к той конкретной форме, какую она принимает у каждого сказителя. Задача певца — приспособить и подогнать ее к той песне, которую он в данный момент воссоздает. У темы нет какой-то одной «чистой» формы — ни у отдельного сказителя, ни в традиции в целом. Облик ее непрестанно меняется, потому что тема, как Протей, многообразна по самой своей природе. В сознании сказителя она присутствует во многих разновидностях — во всех тех формах, в каких он ее когда-либо пел; хотя, конечно, последнее исполнение будет самым свежим в его памяти. Тема не есть нечто статичное, это живое, меняющееся, способное применяться к контексту художественное творение¹⁵. И все же существует она ради песни в целом, и те формы, которые она принимала в прошлом, были формами, подходящими для исполнявшейся в тот момент песни. Таким образом, в традиционном эпическом произведении действуют одновременно две разнонаправленные силы: воздействие исполняемой песни и воздействие предыдущих употреблений данной темы. Отсюда и возникает та черта устной поэзии, которую труднее всего понять и принять литературоведам, а именно встречающиеся в ней иногда непоследовательности, отраженные в пресловутой поговорке о дремлющем Гомере¹⁶.

Среди известных мне устных песен, записанных в Югославии, одна из самых вопиющих непоследовательностей встретила в песне Джемаила Зогиича «Бойнич Алиа вызволяет детей Али-бея» (I, № 24). У молодого героя нет для этого подвига ни коня, ни доспехов, и его матери приходится одалживать их для него у Рустем-бея, дяди героя. Позже в песне появляется эпизод узнавания, где Алию узнают по тому, что на нем доспех Мандушича Вука, побежденного им в поединке. Зогиич не сделал в теме узнавания изменений, необходимых для того, чтобы она

согласовалась с темой неимущего героя, одалживающего доспехи. Мы знаем, что этой темы узнавания не было в версии, которую Зогич усвоил от Макича. Зогич использовал другую форму темы узнавания, которая оказалась неподходящей для данной песни. И все же спустя семнадцать лет, когда Зогич снова спел эту песню, в ней была та же самая непоследовательность. Откуда она взялась, мы знаем. Устойчивость ее понять труднее.

Ошибкой было бы пытаться как-то оправдать устойчивость этой непоследовательности. Она сама свидетельствует не в пользу Зогича как сказителя. Лучшие из сказителей просто не допустили бы подобной непоследовательности, не говоря уже о том, что они не дали бы ей закрепиться на долгие годы. Тем не менее пример этот показателен. Он говорит о том, что обычный сказитель не всегда требователен к себе и не стремится к логичности, которую так фетишизируют литературоведы. Баура в своей книге «Традиция и структура в Илиаде»¹⁷ объясняет некоторые из сюжетных противоречий тем, что в каждый данный момент певец сосредоточен на каком-то одном эпизоде. Это объяснение близко к истине, но оно не полно. Дело не только в том, что певец сосредоточен на том эпизоде, который он в данный момент поет. У каждого эпизода есть, кроме того, своя логика.

Я думаю, правильно будет сказать, что поэт мыслит себе песню в виде обобщенных тем. Именно это имеет в виду Макич, говоря, что певец «думает, как это там, и мало-помалу песня приходит ему на память». Он должен прикинуть, из каких основных тем состоит его песня и в каком порядке они следуют. Но это еще не все. Если бы дело заключалось только в этом, процесс сложения песни был бы довольно механическим. Певец должен был бы просто сказать себе: «Я начну с "совета", потом перейду к "путешествию", затем к новому "совету", к "написанию и отсылке письма"» и т.д. В его «волшебной корзинке» нашлись бы и «совет», и «путешествие», и прочие темы с соответствующими ярлыками. Певец только доставал бы оттуда нужную тему, менял в ней имена и вставлял бы ее на место. Такое представление столь же неверно, как и то, что у сказителя есть определенный набор или каталог формул, которыми он пользуется. Общий набор формул, как мы видели, существует. Существует и набор тем, на которые мы для удобства можем наклеить ярлыки. Но наше мышление, привыкшее все строго классифицировать, отличается от мышления сказителя. В представлении певца формулы всегда используются в связи с темами; формулы и темы неотрывны от песни. Более того, песня в представлении сказителя обладает самым конкретным, хотя и гибким содержанием.

Обычно сказитель вынужден переходить от одной темы к другой по мере того, как в связи с развитием темы возникает необходимость дальнейшего развития действия. Так, когда собрание в «Смаилагиче

Мехо» решает послать Мехо в Будим^у за грамотой от визиря, это неизбежно ведет к теме путешествия, которая, в свою очередь, состоит из приготовлений к поездке и самого пути. В данном случае тема путешествия отличается еще и тем, что Мехо спасает встреченную по дороге девушку и разоблачает предательство визиря. Из этой темы естественно вытекает другая большая тема — обручение с девушкой и возвращение домой за сватами. Так поэт развивает повествование. «Песню о Смаилагиче Мехо» можно было бы разделить на пять главных тем: 1) пир; 2) поездка в Будим и возвращение; 3) сбор войска; 4) поездка, битва и возвращение; 5) свадьба.

В «Песне о Багдаде» переход от темы совета к следующей теме — отправки, доставки, вручения и получения письма — не вызывает затруднений. Сказителем движет логика повествования. Первые две темы объединяются в единую группу: прибытие письма, совет; отправка письма, прибытие письма. Эта схема повторяется в третьей и четвертой темах песни. Прибытие фирмана влечет за собой беседу Алии с матерью, когда герой просит совета. Отсюда следует четвертая тема: письмо, которое Алия пишет своей невесте Фатиме. Когда оно написано и доставлено, когда написан и получен ответ Фатимы, Алия дает свой ответ султану. На этом заканчивается один из основных разделов песни. Его структуру можно представить следующим образом: а (совет), б¹ (письмо), в (беседа), г¹ (письмо), г² (ответ), б² (ответ). Тема «б» прерывается темами «в» и «г», соответствующими темам «а» и «б». Усвоив эту часть песни, сказитель тем самым закладывает основу для будущих «советов» и «бесед», которые, до некоторой степени, взаимосвязаны, а также для темы переписки (письма или царского указа).

Далее певец должен научиться излагать следующий обширный комплекс тем, который охватывает события от написания писем, созывающих военачальников, до прибытия боснийского войска под стены Стамбула. Сказитель начинает с развернутой темы написания писем, которая представляет собой, по сути дела, перечень. Сказителю уже приходилось несколько раз обращаться к теме письма в более упрощенной ее разновидности, и она служит основой для более пространного варианта, образующегося путем повторов. Далее рассказывается о том, как отправляют гонцов за различными припасами, о том, как припасы прибывают и как заканчиваются приготовления к приему войск. Прибытие войск представляет собой еще один перечень, богато разукрашенный описаниями. Герои прибывают в том же порядке, в каком их приглашали. Структура этой группы тем следующая: а¹ (перечень приглашенных), б¹ (отправка гонцов за припасами), б² (прибытие припасов), а² (перечень прибывающих героев). Раз составив такой перечень или ряд перечней, наш сказитель может использовать их во многих песнях.

^у Город Буда (часть современного Будапешта) в 1541—1686 годах входил в состав Османской империи. Будим — сербскохорватское его название (из турецкого).

Вторая часть этого тематического комплекса содержит тему облачения главного героя и его снаряжения в поход, а также отбытие и возвращение войска. Отправка войска описывается в том порядке, в каком следуют воины, поэтому данная тема представляет собой еще один краткий перечень. О возвращении войска сказитель рассказывает, повествуя о гонцах, которые приносят добрые вести султану, и о наградах, которые они за это получают. Сопоставляя список возвращающихся, певец учится описывать коней и самих героев по мере того, как они появляются на равнине. Он учится также описывать убранство коня и одежду героя.

Эти комплексы соединяются в единое целое за счет внутренних связей, обусловленных как логикой повествования, так и последовательно действующей силой привычных ассоциаций. Логика и привычка — это мощные факторы, особенно когда их поддерживает симметричность элементов в знакомых схемах, вроде только что описанных. Привычные ассоциации тем, однако, не обязательно должны быть только линейными, т.е. тема «б» не обязательно следует за темой «а», а тема «в» — за темой «б». Иногда наличие в песне темы «а» требует, чтобы где-то в песне появилась тема «б», но вовсе не обязательно в последовательности «а»—«б», не обязательно непосредственно друг за другом. Если ассоциация линейна, она близка к логике повествования и, как правило, связывает такие темы, которые являются составными частями более крупного комплекса. Я не стал бы называть их «малыми», или «неосновными», или «вспомогательными», поскольку в таких темах могут иногда быть выражены существенные для произведения идеи. Когда эта связь нелинейна, темы, как мне кажется, соединяются за счет силы, или «натяжения», которое можно было бы назвать «глубинным». Привычные ассоциации скрыты, но они ощущаются. Они коренятся в недрах традиции и под действием происходящих в ней процессов неизбежно выходят на поверхность, обретая свое выражение. Глухота к такого рода ассоциациям обрекает на непонимание не только устного способа сложения и передачи эпоса, но даже и самих эпических песен. Без них читатель эпоса никогда не сможет почувствовать те отголоски прошлого, которые придают эпической традиции глубину и богатство звучания. Естественная для сказителя аудитория улавливает их, так как сама в такой же степени, как и певец, является частью традиции.

Что это за силы, можно показать на примере любого компонента в тематическом комплексе, связанном, скажем, с возвращением героя из вражеского плена. Сама песня при этом не обязательно посвящена плену или возвращению. Для устной традиции южных славян примечательно следующее: если в песне говорится о долгом отсутствии героя или даже о длительной войне (независимо от того, участвует в ней герой или нет), то в этой же песне почти наверняка появится обманный рассказ и узнавание или какие-то следы того и другого. Некая сила связывает

эти элементы. Я называю ее «натяжением между сущностями». Сюжет возвращения Одиссея после долгого отсутствия предполагает изменение внешности, обманный рассказ и узнавание. Тот же набор мы находим и в южнославянских песнях о возвращении. Это и понятно, поскольку данные темы составляют основу сюжета песни. Встречаются, однако, песни, которые, не будучи собственно песнями о возвращении, содержат некоторые, если не все, эти элементы. Так, «Песня о Багдаде» Углянина (I, № 1) начинается с темы долгой и безрезультатной войны. Невеста героя, Фатима, одно из главных действующих лиц песни, переодевается знаменосцем и вступает в войско героя. Она рассказывает ему выдуманную историю о себе, говорит, что она — разбойник Муйо из Будима; песня заканчивается сценой узнавания в брачном покое. Этот набор тем (долгая война, переодевание, обманный рассказ и узнавание) стремится сохранить свою специфику даже тогда, когда его никак нельзя считать основной темой повествования, каковой в этом случае является захват Багдада Джержелезом Алией.

Тема долгого отсутствия есть и в песне о вызволении детей Али-бея (I, № 24), любимой песне Зоги́ча. Дети Али-бея долгое время находились в плену. Герой изменяет внешность, и его узнает хозяйка корчмы во вражеском городе. В другой версии «Песни о Багдаде» (I, № 26), центральным эпизодом которой является поединок, также есть изменение внешности, обманный рассказ и узнавание. В песне о Митровиче Стояне (Пэрри 6796, 6777) рассказывается, как герой, который много лет провел с отрядом повстанцев в горах, хочет повидать жену, переодевается, чтобы его не узнали и не схватили турки, рассказывает выдуманную историю о себе, но в конце концов его узнают и хватают.

В нашем исследовании сложения эпоса из тем мы должны учитывать это скрытое «натяжение между сущностями». Мы несомненно имеем здесь дело с очень мощным фактором, связывающим определенные темы воедино. Он имеет глубокие корни в традиции, и певец, видимо, усваивает его на самых ранних этапах обучения. Этот фактор пронизывает весь материал сказителя, всю традицию. Певец старается не опускать ни одного из компонентов тематического комплекса, чтобы не нарушить его. В следующей главе мы увидим, что он может даже подставить что-то сходное на место одного из компонентов, если окажется, что последний по той или иной причине не может быть использован в своем обычном виде.

Глава пятая

ПЕСНИ И ПЕСНЬ

Пока устного поэта считали певцом, который носит в голове песню примерно в той же форме, в какой он усвоил ее от другого певца, пока

предметом исследования были баллады или сравнительно краткие формы эпоса, вопрос о том, что, собственно, представляет собой устная песня, просто не мог возникнуть. Предполагалось, что она по сути своей не отличается от других поэтических произведений и текст ее более или менее устойчив. Но, взглядевшись в процесс устного сложения песни, полнее оценив творческую роль каждого сказителя в развитии традиции, мы должны пересмотреть такое понимание песни.

Когда сказитель, оснащенный запасом тем и формул, владеющий техникой сложения песни, появляется перед аудиторией и рассказывает свою повесть, он строит ее по некоему плану, который был усвоен им вместе с прочими элементами его искусства¹. Певец представляет себе песню в виде некоего гибкого плана, последовательности тем, частью обязательных, частью факультативных. Мы же воспринимаем песню как некий заданный текст, меняющийся от исполнения к исполнению. Нам его изменения более заметны, чем певцу, потому что нам свойственно представление о фиксированности исполнения или его записи: на пленке ли, на пластинке или на бумаге. Мы думаем о переменах в содержании песни или в ее словесном воплощении, так как для нас и содержание и выражение песни в какой-то момент установилось. Для сказителя же песня, не подлежащая никакому изменению (ибо что-то изменить в ней — значит рассказать неправду или исказить историческую истину), — это суть самого повествования. Представление о стабильности, которому он глубоко предан, не распространяется у него ни на словесное выражение, которое он никогда не осознавал как неизменное, ни на второстепенные элементы сюжета. Он строит свое исполнение — т.е. песню в нашем понимании — на стабильном костяке повествования, который и представляет собой песню, как он ее понимает.

Когда у сказителя спрашивают, какие он знает песни, он начинает с того, что знает, например, песню про то, как Марко Королевич бился с Мусой^а, или же называет ее по первым строкам². Иными словами, песня — это повествование о том, что сделал какой-то герой, или о том, что с ним случилось, но это также и сама песня в ее стихотворном выражении. Это не просто сюжет, не просто рассказ в отрыве от того, как он излагается. Сулейман Макич говорил, что может повторить песню, которую слышал всего один раз, *если он слышал ее под гусли* (I, с. 266; II, с. 257). Это очень важное свидетельство. Повесть в сознании певца-поэта — это повесть в песне. Если бы не замечания вроде приведенных слов Макича, мы могли бы заключить, что певцу необходим лишь «какой-то сюжет», который он затем перескажет языком стиха. Теперь, однако, мы знаем, что сама повесть должна иметь особую форму, возможную лишь в том случае, если она поведена стихами.

^а Одну из версий этой песни см.: Сербский эпос. М.—Л., 1933 (№ 36) и в другом переводе: Сербский эпос. Т. I. М., 1960, с. 279—283.

Каждая конкретная песня будет иной в устах каждого из поющих ее сказителей. И даже в сознании одного певца на протяжении всех тех лет, что он ее исполняет, она будет различной на всех этапах его жизни. Насколько отчетливо она очерчена, будет зависеть от того, как часто сказитель ее пел, входит ли она в его устоявшийся репертуар или поется лишь изредка. Существенна здесь и длина песни, так как короткая песня, естественно, становится тем более стабильной, чем больше ее поют.

В некоторых отношениях песни сходны с крупными темами. В обоих случаях внешняя форма и присущее им содержание непрерывно изменяются, но и там и тут имеется некая основная мысль или несколько мыслей, остающихся в общем неизменными. Можно, следовательно, сказать, что песня — это повесть о данном герое, но формы воплощения этой повести многообразны, и каждая из таких форм или пересказов представляет собой отдельную самостоятельную песню. Следует различать два понятия «песни» в устной поэзии. Согласно одному, песня сводится к общему представлению о сюжете: мы пользуемся им, когда говорим, например, о песне про женитьбу Смаилагича Мехо, сюда включаются все исполнения этой песни. Согласно другому, песня — это конкретное исполнение или его текст, как, например, песня Авдо Меджедовича «Женитьба Смаилагича Мехо», продиктованная им в июле 1935 года.

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.

Нам удастся иногда присутствовать при таком первом исполнении, и тут нас ждет разочарование, поскольку певец не успел еще отделать и опробовать песню в многократных исполнениях³. Даже когда это произойдет — а в процессе такой работы песня может сильно видоизмениться, — все равно, чтобы песня вошла в традицию, стала ее частью, ее должны принять и начать петь другие сказители, а у них она претерпит новые изменения, и процесс этот продолжается из поколения в поколение. Мы не можем восстановить все эти этапы для конкретной песни. Оригиналы, конечно, когда-то существовали, но мы должны довольствоваться теми текстами, которыми располагаем, и не пытаться «исправлять» или «улучшать» их на основании совершенно произвольных домыслов о том, каким мог быть этот оригинал.

Действительно, нужно уяснить себе, что, располагай мы даже «оригиналом», скажем, песни о женитьбе Смаилагича Мехо, это все равно не был бы оригинал основного сюжета, т.е. песни о юноше, отправляющемся по свету искать славы. Перед нами было бы лишь приложение этого сюжета к конкретному герою — Мехо. Каждое исполнение — это отдельная конкретная песня, но это и песня в широком родовом смысле. Та песня, которую мы слушаем, и есть «Песнь», ибо каждое исполнение — это не только исполнение, это — воссоздание. Согласно логике этого рассуждения, мы можем назвать первое исполнение какой-то песни данным сказителем созданием этой песни в опыте этого певца. И с синхронной, и с исторической точек зрения существует множество созданий и воссозданий песни. Такая концепция соотношения между песнями (исполнениями одной и той же песни в широком и узком смысле слова) ближе к истине, чем концепция «оригинала» и «вариантов». В определенном смысле каждое исполнение и есть «один из оригиналов», если это вообще не «Оригинал».

Все дело в том, что наши понятия «Оригинал» и «Песнь» для устной традиции просто бессмысленны. Нам, воспитанным в обществе, где благодаря письменности стало естественным, что произведение искусства создается раз и навсегда, эти понятия представляются настолько фундаментальными, настолько логичными, что мы просто убеждены, что у всего должен быть свой «оригинал». Первое исполнение в устной традиции совершенно не соответствует такому представлению об «оригинале». Пора бы уже признать, что мы попали в среду совсем иного мышления, структуры которого не всегда подходят под излюбленные нами термины. Для устной традиции идея оригинала противоречит логике.

Отсюда следует, что некорректно говорить и о «варианте», так как нет никакого «оригинала», который можно было бы варьировать! Тем не менее песни родственны друг другу, в различной, конечно, степени, но родство это не имеет ничего общего с соотношениями «оригинала» и «вариантов», сколько бы ни пытались обосновать это с помощью ложного понятия «устного распространения»: на самом деле «устное распространение», «устное творчество» и «устное исполнение» — все это одно и то же. Величайшая наша ошибка состоит в попытках придать «научную» строгость и неизменность явлению, которое по природе своей текуче и изменчиво.

Но если поиски оригинала — это погоня за болотным огоньком, то в попытках сконструировать идеальную форму той или иной песни мы просто зачарованы миражем. Если взять все существующие тексты песни о Смаилагиче Мехо и извлечь все общие для них элементы, то окажется, что мы сконструировали нечто, никогда не существовавшее ни в действительности, ни даже в сознании кого бы то ни было из сказителей, певших эту песню. Мы получим набор общих элементов в данном ограниченном числе текстов, не более и не менее.

Мне представляется весьма существенным, что слова «автор» и «оригинал» применительно к устной традиции либо вообще не имеют смысла, либо имеют смысл весьма отличный от того, какой им обычно приписывают. Анонимность народного эпоса — это фикция, потому что у певца есть имя. В связи с обоими этими терминами мы сами создали для себя проблемы, в действительности не имеющие сколько-нибудь серьезного значения.

Из всего сказанного должно быть понятно, что автор устного эпоса, т.е. текста данного исполнения, — это исполнитель, тот самый сказитель, которого мы видим перед собой. И он один, а вовсе не «множественен», если, конечно, у наблюдателя не двоится в глазах. Автор любого из текстов, если этот текст не искажен издателем, — это тот человек, который его продиктовал, спел, произнес речитативом или выразил как-нибудь еще. Исполнение неповторимо, оно представляет собой не воспроизведение, а творчество, поэтому у него может быть только один автор.

На самом деле такие проблемы заботят, видимо, только человека письменной культуры, и точно так же только он ищет несуществующий, противоречащий логике и ничего не значащий «оригинал». Сами сказители отрицают, что они творцы песни: они ее усвоили от других сказителей. Теперь мы понимаем, что *и то и другое* верно, в соответствии с разным пониманием слова «песня». Попытки найти первого певца какой-либо песни столь же бесплодны, как и поиски ее первого исполнения. И притом точно так же, как первое исполнение нельзя назвать «оригиналом», так и первый исполнитель песни не может считаться ее «автором» в силу тех специфических отношений между его пением и всеми последующими исполнениями, которые обсуждались выше. С этой точки зрения у песни имеется не «автор», а множество авторов, так как каждое исполнение песни есть ее создание и у каждого исполнителя — свой единственный «автор». Однако это понятие «множественного авторства» весьма отлично от соответствующего понятия, вернее, понятий, употребляемых в гомероведении.

Изменчивость и стабильность — вот те два элемента традиции, которые мы должны стремиться понять. Что именно изменяется, как и почему? Что остается неизменным и почему? Чтобы ответить на эти вопросы, рассмотрим три группы примеров анализа на уровне тем, которые, в сущности, представляют собой описания трех видов экспериментов. К первому виду относятся эксперименты, касающиеся передачи песни от одного сказителя к другому, второй демонстрирует различия между исполнениями данной песни одним и тем же сказителем через короткие промежутки времени, а третий показывает, что происходит с песней в репертуаре певца за долгий период, а именно за 16—17 лет.

Случай прямой передачи песни, без какого бы то ни было временного промежутка (Салих Углянин от Николы Вуйновича, Авдо Меджедович

от Мумина Влаховляка), показывают, что в отношении основного сюжета перенимающий довольно близко следует услышанному тексту. В первом из этих экспериментов («Женитьба Рели из Пазара», Пэрри 665) видно, как Салих Углянин опускает ряд деталей, но расширяет два монолога и тему свадьбы в конце песни⁴. Расширение — это как раз то, чего естественно ждать от старого певца, повторяющего песню сказителя гораздо моложе его. Удивительно скорее то, что Углянин ограничился только этими распространениями. Пропуски же интересны в том отношении, что большинство из них относится к горным духам — вилам (*vile*). Похоже, что в мире Углянина эти фантастические существа не живут группами, возглавляемыми предводителями. В его песнях они всегда появляются поодиночке и, естественно, никакого предводителя у них нет. Таким образом, его собственное представление об этих духах возобладало над представлениями Вуйновича, за исключением сюжетно необходимого действия одной из вил — нападающей на Релю и выходящей за него замуж. Изменения деталей, однако, не меняют существа сюжета. Эти изменения следуют принципу, уже знакомому нам по предыдущей главе, а именно тому, что в процессе усвоения песни сказитель основывается на деталях из привычных для него способов подачи тем.

Когда Углянин поет о женитьбе Рели из Пазара, эти отклонения в деталях у него невелики и, по-видимому, не имеют особого значения, но изменения, внесенные Меджедовичем в песню Влаховляка о Бечирагиче Мехо, сразу же обращают на себя внимание (Пэрри 12 471, 12 468; тематический анализ — в Приложении 1). Более всего бросается в глаза, конечно, то, в какой степени и как именно Авдо в своем исполнении расширил песню Мумина с 2294 до 6213 стихов, — т.е. почти в три раза. Такое распространение, естественно, предполагает включение множества дополнительных деталей, а мы уже увидели в предыдущей главе, какие модификации на уровне конкретной темы обычны при передаче. Сказитель, усваивающий песню, как правило, использует свою форму каждой данной темы, а не ту форму, которую слышит от другого певца. Иногда ему приходится специально удерживать себя от этого, т.е. от следования своей, а не чужой теме. Иначе он может впасть в противоречие. Авдо и запутался — впрочем, ненадолго и без серьезных последствий — в начале темы 5 (см. Приложение I). Согласно его обычной трактовке темы, когда приходит письмо, получатель распечатывает его и читает, а потом старший в собрании спрашивает, что это за письмо. Так делает Авдо и в нашем сюжете, забыв, что гонец все еще ждет положенного ему вознаграждения. Сказителя на мгновение увлекла привычка, и он на протяжении нескольких стихов пренебрегает темой вознаграждения гонца — темой, очень важной для этой песни и составляющей ее отличительную черту. Позже Авдо пришлось повторить тему чтения письма, что породило некоторую непоследовательность.

Далее в рассказе о том, как Мехо взял в плен Николу Водогазовича (тема 7), кое-что озадачило Авдо. Он прямо *говорит* о своем недоумении, т.е. подчеркивает, что Мехо отправился в Янок не переодетым, а в одежде турецкого воина с Границы, и подчеркивает не только в самом рассказе, но и пользуется случаем, чтобы повторить все это во вставном рассказе, когда Мехо предстает перед визирем в Будиме. Авдо специально обращает внимание на то, что герой никак не маскируется, поскольку в Янок отправляются обычно с целью вызволения, а не пленения, и потому герой в этих случаях всегда изменяет облик. Обычно шинкарка в корчме по каким-нибудь приметам узнает в герое своего названного брата и помогает ему вызволить пленника. Весь опыт Авдо, все, что он знает о традиции, указывает, что герой здесь должен быть переодетым, и Авдо нужно специально удерживаться от того, чтобы замаскировать его. Он сам указывает на эту трудность и на свое отношение к ней, и все же он следует здесь своему образцу.

Даже после вставного повествования его еще продолжает беспокоить вопрос о переодевании. У него не проходит ощущение, что рассказ Мумина нужно «исправить». Когда прочие гости на пиру предлагают Мехо помощь (тема 8), Мумину достаточно того, что Мехо берет одежду и коня своего дяди, или Халила, или же Бечира. Надев одежду другого, человек становится на время другим, таким образом, он замаскирован. Авдо этого мало, и при второй поездке Мехо в Янок сказитель позаботился о том, чтобы герой изменил облик. Теперь это переодевание так или иначе уместно, поскольку Мехо отправляется в целях вызволения, а не пленения. Поэтому в рассказе Авдо, предлагая Мехо помощь, его дядя специально оговаривает, что на этот раз ему необходимо изменить и свою внешность, и облик своего коня. Когда предлагает помощь Халил, он просто говорит, что его сестра оденет Мехо так же, как одевает его самого в подобные набеги. Позже сказитель уточнит, что он одет в мундир венского знаменосца (тема 9).

Переодевание в конечном счете предполагает узнавание. То значение «маскировки», которое когда-то было, видимо, свойственно чужим доспехам и коню, как в песне Мумина, теперь утрачено, так что когда Мехо в платье Халила и верхом на его знаменитом чалом в яблоках приезжает в корчму Елы в Яноке, то Ела сразу же его узнает. В специальной сцене узнавания нет нужды. Собственно, всем кажется, что Мехо вообще не переодет. Но Авдо добивается того, что о переодевании в этой теме все-таки забываешь — благодаря тому, что герой как бы вдвойне переодет: у него не просто чужие доспехи и конь, но еще и доспехи вражеской армии. Последующее узнавание шинкаркой Елой обходится без сложных примет, Мехо просто говорит ей, кто он такой. И все же один из элементов узнавания, один из тех предметов, которые составляют сценический инвентарь подобных эпизодов, а именно музыкальный инструмент и песня, которую под него поют, в рассказе Авдо сохраняется. Как ни странно, инструмент оказывается в руках

шинкарки, а не героя, но важно, что и инструмент и песня в этот момент появляются в рассказе. В образце, из которого исходил Авдо, их не было, он сам ввел их в услышанную им песню.

В том же эксперименте с Мумином и Авдо мы находим и другой тип изменений, связанный с перестановкой порядка событий. Мы видели, что у Мумина герою трижды на пиру предлагают помощь: сначала его дядя Ахмет, затем Халил и, наконец, Бечир, сын Мустай-бея. Авдо называет только первых двоих. Это оказывается связанным с границей между темами. В повествовании Мумина тему собрания можно считать законченной на стихе 1320, когда Мехо отправляется в Кладушу. Затем следует сцена в Кладуше, после чего повествование возвращается в Удбину к Бечиру и Мустай-бею. Этот возврат осуществлен очень искусно: певец заставляет Мехо, отправляясь в Янок, проехать через Удбину и описывает, как аги смотрят на его отъезд. Поэтому можно считать также, что тема собрания заканчивается только после беседы Бечира с отцом и лишь прерывается сценой в Кладуше. Такое рамочное построение — обычный способ указания на одновременность описываемых событий. Авдо здесь прибегает к несколько иной технике. У него тема пира не заканчивается с отъездом Мехо в Кладушу, а продолжается в течение всего разговора Бечира с Мустай-беем и созывания воинов Границы. Только после этого действие переносится в Кладушу, откуда герой направляется прямо в Янок, не проезжая Удбину; во всяком случае, этот город больше не упоминается⁶.

Сходное изменение встречается и в конце песни (тема 13). В этом случае, однако, уже не Мумин, а Авдо прерывает финальную сцену перед великой битвой (когда Мехо оставляет Елу и отправляется на встречу с Анджелицей у перекрестка дорог), возвращая повествование в Удбину к туркам, готовящимся идти на помощь Мехо. Мумин включил сбор пограничных войск в конец эпизода беседы Бечира с Мустай-беем (тема 10), но у него этот сбор не принял такого размаха, как у Авдо.

Мы видели, как в этой песне возникают изменения, вызванные добавлением новых деталей и описаний, как расширяется текст за счет орнаментальных элементов; видели, как изменяются сами действия (например, связанные с переодеванием), по всей вероятности под влиянием «натяжения сущностей», сохраняющего определенные скопления или конфигурации тем; видели изменения в порядке появления действующих лиц, перестановку тем с одного места на другое, в результате чего они образуют новые структуры и новую симметрию. И все же в основе своей рассказ остается неизменным; те изменения, которые он претерпел, не относятся к числу искажающих повествование. Скорее уж они его совершенствуют.

В двух обсуждавшихся до сих пор экспериментах «ученик» пел сразу же после того, как услышал песню от «учителя», и мы при этом

⁶ В Приложении I этот эпизод пересказан иначе.

располагаем точными текстами обоих исполнений. В остальных примерах, имеющих в материале, собранном Пэрри, текст «ученика» записан через какое-то время, обычно через много лет после усвоения, и лишь для одного из них мы, по чистой случайности, располагаем точным текстом, по которому он был усвоен. Речь идет о продиктованном Авдо Меджедовичем тексте «Женитьбы Смаилагича Мехо», насчитывающем 12 тысяч строк (Пэрри 6840, т. IV). Эта замечательная песня заслуживает того, чтобы на ней специально остановиться. На протяжении всей песни последовательное распространение за счет орнаментальных элементов сразу бросается в глаза. Эта орнаментация прекрасно иллюстрируется первой темой, о которой говорилось в предыдущей главе. Мы отметили также, что описание героя носит не чисто декоративный, но, напротив, особо значимый характер. Мехо здесь — единственный сын, позднее дитя своего престарелого отца, любимец семьи и всего царства, наделенный необычайными способностями, владелец удивительного коня, сабли, доспехов и одежды. Распространяя и усиливая эту часть темы, Авдо подчеркивает и даже выдвигает на первый план эти свойства Мехо.

Одно изменение было, возможно, вызвано просто индивидуальным восприятием Авдо, тонко чувствующего человеческие взаимоотношения в героическом обществе. В опубликованном тексте песни вопрос, чем Мехо опечален, задает ему его дядя, без всякого побуждения со стороны старшего в собрании. У Авдо описано, как этот старший подзывает дядю и советует ему спросить племянника и при этом предостерегает, чтобы тот сделал это не сразу, а через некоторое время, чтобы не смутить молодого человека.

Как и в «Бечирагиче Мехо», в «Смаилагиче Мехо» также встречается несколько случаев перестановки событий. Так, в печатном тексте Мехо сначала разговаривает с девушкой в карете возле Глины и выслушивает ее историю, а после этого он и Осман сражаются со стражей. В пересказе Авдо сначала идет схватка Мехо и Османа со стражей, а затем — разговор Мехо с Фатой и ее рассказ. Более того, у Авдо Фата спрашивает Мехо, кто он такой, и Мехо просит ее руки. Девушка отвечает, что все равно, как говорила ей мать, ее предназначили в жены Мехо. Ничего этого в печатном тексте нет, по крайней мере в этом месте повествования. Там Мехо просит руки Фаты у ее матери, когда впервые встречается с ней в Будиме, где она оплакивает судьбу мужа и дочери. Он обещает сообщить ей хорошие вести о Фате при условии, что она отдаст за него дочь. У Авдо мы находим несколько более драматичную — даже мелодраматичную — версию встречи Мехо с матерью Фаты. Мать намеревается выброситься из самой верхней комнаты дворца и покончить с собой, когда Мехо кричит ей, что дочь ее вернулась вместе с ним.

Авдо, кроме того, добавил одну деталь, которую стоит отметить, поскольку она снова используется в дальнейшем повествовании. Это —

письмо, найденное Османом в шапке убитого командира стражников, которые везли Фату в карете к генералу Петару. Письмо или какой-то другой знак, доказывающий предательство, — тема нередкая (ср., например, крест, выпадающий из чалмы имама в песне о взятии Багдада, — I, с. 85). В нашем случае письмо используется по возвращении Мехо и Османа к Смаилу в Кайниджу, чтобы доказать, что они не лгут, говоря о предательстве визиря.

Несомненно, одно из самых больших достоинств Авдо как сказителя — а их у него немало — это то, насколько он чувствует героическую этику. Развивая тему отъезда Мехо из Будима, он показывает, как мать Фаты обращается к Мехо с двумя предложениями; оба они лишены смысла. Сначала она предлагает ему сразу забрать с собой Фату, чтобы визирь в его отсутствие не похитил ее. Это предложение разумно, но Мехо от него отказывается, так как не хочет дать повод думать, что боится визиря. Второе предложение — остаться на месяц с Фатой и насладиться ее любовью, ибо он может погибнуть в битве, которая ему неизбежно предстоит. Это предложение взято из печатного текста, но там просто констатируется, что Мехо отказался остаться хотя бы на одну ночь. У Авдо же он отклоняет это второе предложение как недостойное.

Менее привлекательное для нас расширение текста (хотя и типичное для эпоса, особенно продиктованного устного эпоса) — это пространный перечень. Тут Авдо не знает удержу! Тем, кто считает список кораблей в «Илиаде» весьма точным и древним историческим документом, стоило бы, пожалуй, присмотреться к тому, с какой «точностью» Авдо воспроизвел свой печатный источник! Будь у него хоть какое-то чувство историчности, он по крайней мере попытался бы сколько-нибудь тщательно следовать печатному тексту. И книга, и грамотный сосед были рядом, и Авдо, без всякого сомнения, имел возможность заучить эту часть назубок. Ясно, что это нисколько его не заботило. Перечень в этом случае — в основном тот же самый, что и в других его песнях! Отметим, что список военачальников, приехавших в ответ на разосланные приглашения, содержит некоторые имена, в самих приглашениях не упомянутые.

Авдо считал нужным подробно рассказать о заключительной битве или, вернее, битвах, уделяя особое внимание штурму Будима. Примечательно, что тут он отказался даже от фактов, содержащихся в печатной версии. Авдо не устраивает Мустай-бей в роли героя, взявшего в плен визиря и ставшего новым пашой. Более того, описав битву, Авдо решил свести воедино и довести до конца многие нити повествования, которые иначе повисли бы в воздухе. Султану сообщают обо всем происшедшем, назначаются новые правители и чиновники, отец Фаты вместе с прочими будимскими беями возвращен из изгнания^в, и, наконец, играют свадьбу.

^в Визирь продал их в рабство в Багдад.

Печатная версия песенника оставляет все это недосказанным, представляя считать очевидным, что и эти вопросы будут как-то разрешены. Авдо просто полностью рассказал все то, что другой оставил на долю воображения.

Один из секретов Гомера также состоит в том, чтобы договаривать до конца то, что может домыслить воображение. Следующий отрывок из песни Авдо, который мы приводим как еще один пример его техники расширения повествования и разработки деталей, не лишен гомеровских черт и заставляет вспомнить о путешествии Телемаха в «Одиссее». На вторую ночь своего путешествия в Будим Мехо и Осман останавливаются в доме князя Вуядина.

Соответствующая часть в печатном «Смаилагиче Мехо» (Мостар, 1925) рассказывает об остановке в доме Торомана Вука и занимает 11 строк (ст. 194—204):

Ехали они на своих боевых жеребцах и проехали так второй день пути. Остановились она на ночь далеко в деревушке Веселице у влаха Торомана Вука. Там проведут они вторую ночь, их там радушно примут, радушно поселят и радушно угостят. А наутро встанут они рано. Они спешили вперед к пограничным краям.

А вот рассказ Авдо:

Скакал он, играючи, зеленой равниной, а за ним Осман... как звезда по небу. Проезжали села, пересажали горы. Ехали они целый день дотемна, столько и проехали по Боснии, сколько и намеревались до дома князя Вуядина. Князь был дома, а с ним жена и два сына. Выглянули они из окна, как раз когда появились два царских змея^Г в золоте и с челенками, на арабских конях в полном уборе. Оба героя — как султанские паши, только куда лучшие наездники. Убор их был краше, чем у паши, у визирия и у великого мушира^Д, и на них, и на их конях. Княжеские сыновья побежали и прижались лбами к стеклам. Как увидели, подивились и закричали своему отцу, князю: «Посмотри, отец, невиданное чудо! Мы увидели невиданное чудо! Два юнака на золотых конях! Кто это? Паши или визири?»

Как поглядел князь и увидел сына хаджи Смаила и на нем шапку с челенками, а посреди них — перо алайбея и под ним крылатого гнедого коня, а за ним увидел знаменосца, могучего героя, на ярме, сером в яблоках коне, опечалился тогда Вуядин, ибо перед ним был сам сын хаджи с Османом на сером коне. Османа знает вся Граница и все иные края. И сказал Вуядин сыновьям: «Сейчас же вскакивайте на быстрые ноги, бегите... отворите ворота во двор, обе створки откройте двум царским змеям. Приветствуйте их и встаньте по сторонам, как перед пашами или визириями, ибо для вас они и паши и визири. И так всю ночь сегодня вам предстоит не спать и не присесть, а сложить руки на груди и не разговаривать и прислуживать воинам. Окажите им все почтение, на какое способны, чтобы в будущем вы оставили [добрую] память обо мне и о вашем доме».

Поглядели два княжеских сына и бросились, как два горных волка, отворили ворота во двор, и герои въехали на конях. «Добрый вечер», — сказали они. «Добрый вечер», — сказали юноши во дворе и низко поклонились им, а воины обняли юношей. Старый Вуядин вышел из дворца, сбегал по лестнице до самого низа и крикнул героям: «Добро пожаловать!». Он взял их за благородные руки. А сыновья взяли коней под уздцы, чтобы их выводить. А княгиня Вуядиновица сняла с седельных луков два длинных ружья и отнесла их наверх, в мужской покой, в господскую комнату, куда допускались лишь немногие гости.

^Г Обычное в этой песне метафорическое обозначение юнаков.

^Д Главнокомандующий султана.

Эта комната предназначалась только для таких людей. Она была застелена тонким венецианским сукном. Вокруг были шелковые диваны и атласные подушки, вышитые белым шелком, а посредине — золотом. Подняли сукно, закрывавшее вход в комнату. Прибежали две милые снохи [князя], как две белые горные вилы, сняли с них сапоги и гетры, отпоясали их сабли. Когда героев усадили, они залюбовались убранством комнаты. По диванам и по подушкам шла шелковая вышивка. Посреди комнаты был поставлен стол, покрытый венецианской парчой, на столе — железное блюдо, а на нем — сосуды для всевозможных напитков: медные кувшины [кофейники] с золотыми подставками и чаши из чистого хрустала. Рядом с этими сосудами стоял перламутровый стол, на столе — шестоперый бочонок на сорок ок, два кувшина из чистого перламутра и четыре кубка по три литры, накрытые кусками шелка. Вокруг [стола] стояли четыре стула...

Чаши наполнены, и начинается беседа. Вуядин говорит Мехо:

«Как там у вас дела на австрийской границе [букв.: возле цесаря]? Как поживают пограничные аги? Водите ли вы отряды по горам, боевые отряды и целые армии? Спускаетесь ли в [Австрийскую] империю? Расширяете ли Сулеймановы владения? Превзошла ли молодежь стариков? Как тебе кажется, Мехмед-ага, старики лучше или молодые?» И Мехмед отвечал старому Вуядину: «Каждый думает по-своему, но я всегда буду считать, что старики лучше, чем молодые...»

Тем временем юноши выводили коней, чтобы согнать усталость. Они сняли с коней золотые седла и подпруги и всю золотую сбрую, обтерли их губками, а гривы вытерли насухо полотенцами, покрыли коней попонами, задали им ячменю и дождалась, пока животные его съедят. В ясли положили сена, заперли дверь конюшни и поднялись по лестнице в отцовский дворец, чтобы там прислуживать. Шапки они повесили на крюки, с непокрытыми головами встали юноши перед Мехмедом и Османом, его знаменосцем...

Вот постелили перед ними ложа, и аги удобно устроились. Всю ночь юноши охраняли их, на случай если усталые от пиршества юнаки будут чем-то мучиться и попросят воды или вина.

На рассвете Осман сразу окликнул Мехмеда: «О Мехмед, заспались мы». А Вуядин с сыновьями, как могли, уговаривали их остаться, но тщетно. Тогда пошли два княжеских сына, оседлали двум соколам коней. Оба юнака тем временем собрались и спустились во двор. Две снохи принесли их длинные ружья, сыновья вывели коней, юнаки сели в седло посреди двора. Они хорошо переночевали. Показалась звезда-денница, и заря показала крылья.

Мехмед опустил руку в карман и одарил обеих новостей, каждой дал по пять золотых. Но сыновья не позволяли им принять монеты: «Не плати, Мехмед, за ночлег, это не постоянный двор и не корчма, а дворец добрых людей». Но Мехмед не хотел слушать: «Это не плата, княжичи, а подарок от чистого сердца. Пусть купят гребни и белила!»

Потом он выехал из ворот, а за ним Осман погнал серого в яблоках, совсем как звезда по ясну небу. Заря расправила крылья, когда два юнака уже скакали вдоль студеной Климь^с в четырех часах езды от Будима (т. IV, с. 130—136, ст. 2673—2899).

Авдо не пожалел времени на подробную разработку этой темы, равно как и темы другой остановки Мехо на ночлег во время его путешествий. Есть некоторые основания утверждать, что сказители не орнаментируют несущественных для повествования моментов. Места остановок на пути, сцены гостеприимства и здесь, и у Гомера заслуживают уделяемого им внимания, вероятно, не как реалистические картины героического быта и не как художественные средства, передающие течение времени, но в силу того, что архетип эпического путешествия носил характер обрядовый, и этапы пути были отмечены исполненными смысла событиями и встречами. Быть может, внося такие

^с Искаженное название реки Глины (см. III, с. 256, примеч. 61).

изменения, Авдо руководствуется первобытным и традиционным чутьем к тому, что именно является значимым, хотя сам он сказал бы просто, что знает, как надо «украшать» песню.

Конечно, не все сказители стали бы вносить в песню те изменения, которые внес Авдо. В собрании Пэрри имеются тексты, записанные от сказителей, усвоивших эти песни по печатным текстам. Их версии, однако, очень близки к опубликованным, и видно, что певец сознательно пытался заучить наизусть или по крайней мере как можно точнее воспроизвести напечатанное. Сказители, подобные Авдо, в которых еще живо чувство традиционного, не пытаются, как мы знаем, заучивать текст, даже когда им его читают, но певцы, проникшиеся мыслью, что письменный текст и есть настоящий текст, стремятся сохранить его, по возможности, даже дословно. Для них традиция мертва или близка к гибели. Можно, по-моему, с уверенностью утверждать, что заучивание или попытки такого заучивания — это единственное, чем они могут возместить отсутствие глубокого знания традиции, которая, как мы начинаем понимать, весьма консервативно и благоговейно хранит смысл песни. Подлинные представители традиции располагают другими способами усвоения песен, чуждыми тем, кто не принадлежит традиции.

Естественно, кажется, было бы ожидать, что когда сын учится петь у своего отца, которого он слышит с раннего детства, а зачастую и в годы, решающие для его становления, то песня в этом случае почти или совсем не изменится в процессе передачи. Хотя мы не располагаем текстами, записанными от отца и сына непосредственно во время обучения последнего, но у нас имеются записи более поздние по времени, когда сын уже вырос и стал полноправным сказителем. Изучая эти тексты, мы видим, что и здесь присутствуют те же изменения при передаче, которые мы обнаружили в экспериментах с Углянином и Меджедовичем — зрелыми певцами, усваивающими песню от зрелых певцов. Продемонстрируем это двумя примерами песен, записанных в Колашине.

Песня «Чевлянин Раде и капитан из Спужа» была записана от Антоние Четковича (Пэрри 6718), семидесятилетнего отца, и от Милана Четковича (Пэрри 6714), двадцатидвухлетнего сына. Оба грамотные; год записи — 1935-й. У сына песня короче, чем у отца (249 и 445 строк соответственно). Отец больше орнаментирует песню, чем сын, это мы замечаем сразу же, как только начинаем читать обе песни параллельно.

Антоние

Чевлянин Раде пьет вино
 Посреди Чево в белой башне.
 Наливает вино наряженная горянка,
 В правой руке у нее кувшин и золотая
 чаша.

Когда Раде наполнил вина,
 Он начал говорить о разном,
 Сколько турок он зарубил

Милан

Чевлянин Раде пьет вино
 В широком Чево на границе.
 Наливает вино наряженная горянка.

Когда они наполнились вина,

Вокруг Служа, кровавого града;
А наряженная горянка его слушала,
Слушала и сказала ему:
«Господин мой, Чевлянин Раде,
Знаю я, что ты добрый юнак.
Так [скажи], дорогой господин мой,
Боишься ли ты какого-нибудь юнака?
Если вызовет он тебя завтра
на единоборство,
Посмеешь ли ты выйти на бой?»

Наряженная горянка спросила его:
«Господин мой, Чевлянин Раде,

Так [скажи], как перед Богом,
Боишься ли ты какого-нибудь юнака?
Если вызовет он тебя завтра
на единоборство...».

Он отвечает, что боится только капитана из Служа. В эту минуту прибывает письмо от капитана из Служа. В описании прибытия письма заметно различие между двумя нашими сказителями: это — еще один пример одной и той же темы, изложенной по-разному. Антоние, отец, просто говорит, что там, где они сидят, появляется письмо и падает на колени Раде; он берет письмо, ломает печать и читает. Милан, сын, останавливается на этом подробнее: Раде слышит стук в дверь и просит женщину посмотреть, кто пришел, ибо это может оказаться гонец с письмом. Женщина послушно спускается во двор, выпускает гонца, который поднимается в покои Раде, кладет письмо ему на колени и отходит, женщина возвращается, чтобы прислуживать своему господину. Раде читает письмо, он встревожен; женщина спрашивает о причине этой тревоги, и Раде пересказывает ей содержание письма. Эта часть песни несколько длиннее, чем у отца (52 и 34 стиха соответственно).

Так как письмо играет важную роль, поскольку с него начинается действие песни, то Милан подходит к нему с особым вниманием и словесных совпадений между его текстом и текстом отца очень много, особенно поначалу. Капитан пишет, что насыльшан о достоинствах жены Раде, у него тоже прекрасная жена. Он вызывает Раде в Служ на поединок в присутствии обеих жен. Капитан оговаривает награду победителю, но отец и сын рассказывают об этом по-разному. Последний просто говорит: «Пусть победителю достанутся обе женщины!» (ст. 71), отец же развивает это подробнее: «Если ты мне отрубишь голову, возьми мою белошеюю жену в Чево на Границе и люби ее все время, что ты не спишь. Если я отрублю тебе голову, я заберу твою наряженную горянку в Служ на Границе и буду любить ее все время, что не сплю» (ст. 49—56). Здесь отца отличает излюбленный им тип орнаментации. Можно сказать, что в этом отражаются нравственные качества обоих сказителей.

Следующая часть песни рассказывает, как Раде и его жена собираются в Служ и о самой их поездке. Милан не столь искусен в описаниях, как его отец Антоние. В его песне Раде приезжает в Служ в стихе 94, а в песне Антоние — в стихе 124. Отец рассказывает, что капитан уже на месте и пьет вино. Раде также садится пить вино, а жена ему прислуживает. Милан не упоминает о том, что Раде пьет

вино, и опускает поразительное описание коня капитана, который нетерпеливо дожидается хозяина: «перед шатром он привязал свою бедуинскую кобылу, что это была за лошадь — да пожрут ее волки! Она била копытами и прядала ушами, а зубами грызла черную землю. Она дождалась хозяина. Кобыла жаждала крови, не терпелось ей напиться крови юнаков» (ст. 129—135). У Милана вообще нет этого мотучего и страшного животного.

Теперь каждый из участников поединка посылает свою жену к противнику, чтобы выведать, не надет ли у него под рубахой стальной панцирь. Жена Раде обнаруживает у капитана панцирь, но капитан говорит, что если она сообщит об этом Раде, то он, капитан, погибнет и жена его достанется Раде, а жена Раде станет тогда ее рабыней. Поэтому жена Раде говорит, что на капитане нет панциря. Затем жена капитана проверяет Раде, выясняет, что он не прячет панциря под рубахой, и правдиво сообщает об этом капитану. Версии этой темы у обоих певцов очень близки, хотя отец использует больше орнаментальных элементов, чем сын (у первого тема заканчивается на ст. 254, у второго — на ст. 154). Антоние передает также разговор Раде с женой капитана, в котором Раде спрашивает женщину, почему она печалилась, увидев, что на нем нет панциря. «Что, капитан надел панцирь?» — спрашивает он. Женщина отвечает, что ему следует спрашивать об этом свою жену, а сама она не может предать капитана. В песне Антоние эта беседа соответствует беседе жены Раде с капитаном; в песне Милана такой симметрии нет.

Сам поединок в версии Милана не только гораздо короче (ст. 155—213), чем в версии отца (ст. 255—385), но и довольно сильно отличается от последней. Антоние рассказывает, как сначала они выстрелили из пистолетов и оба промахнулись, потом они сражаются на саблях и сабля Раде высекает искры из панциря капитана, а капитан ранит Раде. Тогда Раде ломает саблю капитана, и они начинают бороться врукопашную. У Раде на губах кровавая пена, он видит, что его ждет гибель, и зовет жену на помощь (ст. 321). В песне Милана они дерутся на саблях, пока у Раде не выступает на губах кровавая пена и не ломаются клинки. Тогда они начинают бороться, и Раде бросает капитана наземь и готов уже отрубить ему голову, когда тот зовет на помощь жену Раде, убеждая ее, что, если она откажет ему в помощи, Раде завоюет его, т.е. капитана, жену и сама она станет рабыней (ст. 181). Панцирь, на который ранее в песне было затрачено столько времени, у Милана более даже не упоминается.

В рассказе Антоние жена Раде подымает с земли саблю и ранит мужа, который тогда просит о помощи жену капитана. Та убивает горянку и помогает Раде справиться с капитаном. В конце концов она перерезает его пояс, у капитана спадают штаны, в которых он запутывается и падает. Раде бросается на него, жена капитана приносит Раде саблю, и он убивает противника. Он забирает с собой жену

капитана и его лошадь. Милан повествует, как жена Раде приходит на помощь капитану, и Раде тогда взывает к жене капитана, убеждая ее, что, если он, Раде, погибнет, капитан сделает ее рабыней новой жены. Жена капитана перегрызает горло изменнице и подает Раде саблю, он отрубает капитану голову. Милан обходится без довольно дешевого трюка с упавшими штанами⁵.

Складывается впечатление, что различия между исполнением одной и той же песни отцом и усвоившим от него эту песню сыном — такие же по характеру и даже по количеству, что и в других случаях передачи песни от сказителя к сказителю. На первый взгляд это может показаться странным; однако следует помнить, что социальные группы, в которых происходят все эти процессы, невелики, так что часто оказывается, что сын слышит других певцов не реже, чем собственного отца. Более того — и это как раз самое главное, — такие расхождения заложены в самом процессе передачи и сложения песен.

В конце предыдущей главы мы могли убедиться в том, что некоторые темы тяготеют друг к другу, соединяются, скрепленные своего рода «натяжением», и образуют тематические последовательности с повторяющимися схемами. Они так цепко держатся друг за друга, что употребление их не ограничивается пределами какой-то одной песни или какой-то одной группы песен. Они появляются в песнях о возвращениях и о свадьбах, о вызволениях и о пленениях, о похищениях и о взятии городов. Если даже какой-то сказитель по той или иной причине пропустит одну из этих тем или она будет выражена, но лишь имплицитно или неумело, то эта тема вновь всплывет во всей полноте в пении другого сказителя, который перенял песню от первого, но по другим песням уже знаком с «натяжением», скрепляющим эти темы между собой.

Это явление можно продемонстрировать на материале, записанном в Новом Пазаре и опубликованном в первом томе «Сербскохорватских героических песен». Макич в песне о вызволении детей Али-бея (№ 24) пропустил тему переодевания, вероятно считая очевидным для слушателя, что переодевание здесь подразумевается. Прочие элементы этого тематического комплекса: долгий плен, узнавание, вызволение и возвращение — в песне присутствуют. Зогич в своей версии сделал тему переодевания эксплицитной и подробно ее разработал. Конечно, не исключено, что и у Макича в других исполнениях той же песни этот элемент мог быть более эксплицитным, нежели в единственном записанном нами, но, по сути дела, элемент, добавленный или более подробно разработанный Зогичем, не вызывает радикального изменения сюжета по сравнению с тем, как он его услышал, — вне зависимости от того, было ли переодевание выражено или только подразумевалось в исполнении Макича. Важно, что переодевание здесь имеет место. Зогич, кроме того, использовал и другое средство узнавания (по нагруднику), нежели Макич, у которого герой просто называет

себя. И то и другое — разновидности одной темы, и изменение не затрагивает ее сути.

Наглядно объясняя, почему добавляется или развивается некая тема — а именно для заполнения пробела, который нельзя оставить в песне, — предыдущий пример не может, однако, объяснить конкретную форму, в которой вводится новый материал. Зогич вполне мог бы заставить Алию вернуться домой, там надеть чужую одежду и отправиться во вражескую землю. Такая форма переодевания и вообще широко распространена, а для обсуждаемой тематической группы даже наиболее обычна. Существует, однако, другая группа тем, в которой герой-сирота отправляется на подвиг, одолив для этого оружие и доспехи, и подвиг, о котором идет речь, — это попытка вызволения пленника (часто — собственного отца) или завоевание невесты. Эта группа тесно связана с песнями о возвращении, обсуждавшимися выше. Их героем является, как правило, Сиротан (т.е. сирота) Алия, и его весьма часто — и вполне естественно — путают с Боичичем Алией. Зогич как бы переключается на группу тем, связанных с сиротой, и черпает оттуда материал для своей темы. Тем самым, однако, повествование вступает в противоречие с избранной им формой темы узнавания. Алию узнают по панцирю, который он неизменно носит и который добыл в поединке! Но ведь ранее в той же песне у него не было ни доспехов, ни оружия и он вынужден был одолжить их у своего дяди. Эти две темы несовместимы, потому что принадлежат двум разным, хотя и связанным между собою тематическим группам. Алия настолько ассоциируется с группой «сироты», что из-за этого в группу «возвращения» попала тема, несовместимая с той разновидностью узнавания, которая свойственна этой последней группе.

Приведенные примеры не оставляют сомнения в том, что бессмысленно было бы пытаться реконструировать текст песни, якобы послужившей образцом для любого известного нам текста. Если рассмотреть разные исполнения песни одним певцом, мы и тут, как правило, обнаруживаем немалые текстуальные расхождения, но при этом и консервативность по отношению к сюжету. Некоторые примеры тому можно найти в опубликованных томах собрания Пэрри⁶, но здесь я приведу пример из христианской традиции песен о Королевиче Марко, бытующей в округе Стольца в центральной Герцеговине.

Петар Видич — обычный средний сказитель, именно поэтому сравнение его текстов показательны в ряде отношений. Он принадлежит как раз к тому типу певцов, на чью долю приходится основное бремя передачи сказительского искусства. Из тематического анализа его четырех версий песни о Марко и Нине (Приложение II) видно, какие изменения в содержании песни происходят от исполнения к исполнению. В любой традиции Петаров Видичей больше, чем Гомеров!

За год, прошедший между записями Пэрри № 6 (1933 г.) и № 804 (1934 г.), сделанными от Петара, его версия этой песни изменилась.

В 1933 году он еще не знал этой песни как следует, но встреча с американским собирателем оживила его интерес к ней, так что, когда Пэрри вернулся на следующий год, Петар был подготовлен к этому. На этот раз он спел песню не в 154 стиха, а в 279. Фактически все расширение песни, обусловившее такую ее длину, ограничено первой частью рассказа, до того, как Марко входит в башню Нины. В новой версии были добавлены прямо высказанные опасения Марко, что Нина нападет на его дом, пока сам он будет в войске султана, наставления, которые он оставляет матери, а также описание истребления скота, принадлежащего Марко, действительного пленения его матери и сестры и отправка к нему сокола с письмом. Все эти элементы добавлены сказителем, но в них не содержится ничего особенно нового. Расширена также и сцена в Стамбуле, в которой Марко получает от султана разрешение отправиться за похитителем и взять с собой небольшой отряд.

В записи № 6 Петар очень бегло упомянул переодевание Марко и его спутников в монашеское облачение, но развил этот момент через год в записи № 804. При этом, однако, он выпустил важный эпизод встречи Марко у ручья Злоглава с собственной женой, которая не узнает мужа, но узнает его коня. В № 804 она не встречает Марко у ручья, а спрашивает его из окна, когда он появляется во дворе башни Нины. Обманный рассказ Марко поведен в № 6 у ручья, а в № 804 — во дворе. Сам ручей сохраняется и в № 804, но вводит не сцену встречи с женой, а сцену в расположенной неподалеку церкви, когда Марко силой отбирает у монахов облачения, — тема, которой годом раньше Петар едва коснулся. Сосредоточившись на ней, он забыл о женщинах у ручья Злоглава, а потом было уже поздно вводить их в рассказ. Необходимо, однако, чтобы Марко поведал жене свой обманный рассказ, поэтому Петар подставил ее вместо Нины в эпизод во дворе.

Таковы основные расхождения в первой части этих двух текстов, записанных от Петара Видича. В 1933 году он еще плохо знал песню и диктовал ее с большим трудом. В 1934 году он пел гораздо увереннее; создавалось впечатление, что за это время он ее отшлифовал. Однако расширение текста заставило его забыть важную сцену; возможно, конечно, и то, что его отвлекал фонограф, который он тогда видел впервые.

Текст Пэрри 805 был продиктован сразу же после записи № 804. Его сравнительная краткость несомненно проистекает из того, что Петар оказался неспособен диктовать и был этим весьма раздосадован. Тем не менее он исправил неувязки между эпизодом с церковью и переодеванием, обманным рассказом, обращенным к жене, и историей, рассказанной Нине. Когда Петар снова спел эту песню еще через два дня (Пэрри 846), то начало повествования, фирман султана, приключения Марко в Стамбуле и поступки Нины были разработаны подробнее, чем во всех прочих его текстах. Здесь, кроме того, сохранился такой же порядок темы переодевания и двух обманных рассказов, что и в № 805.

В концовках всех версий Петара имеет место некоторая путаница: главный спутник Марко носит в них разные имена; вместе с остальными спутниками он гибнет в № 6, но не в № 804. История Марко и Нины — это одна из форм сюжета о возвращении героя, который узнает, что жена, считая его мертвым, собирается снова выйти замуж. Вопрос о том, гибнет ли главный из спутников героя (и остальные его спутники), немаловажен поэтому для сравнительного исследования сюжета. Команды кораблей Одиссея гибнут, но его сын и друзья на Итаке, помогающие ему расправиться с женихами, — целы и невредимы.

Тексты Петара не дают ответа на вопрос, следует ли отождествлять спутников Марко с моряками Одиссея или с его друзьями; они показывают, однако, что этот вопрос актуален, потому что иногда спутники героя — это его команда или отряд, а иногда — его друзья. Они гибнут в тексте № 6 (отряд), остаются в живых в № 804 (друзья), а в № 805 и 846 выживают все, кроме главного спутника, который просто отсутствует в песне или исчезает из нее (компромисс). Такое соотношение показывает, что этот момент самому Петару был не вполне ясен, но казался при этом достаточно существенным, чтобы его сохранить, даже после того как сказитель забыл о нем в одном исполнении (в том же самом, в котором он забыл о сцене у ручья, где появлялась жена Марко в окружении других женщин). Не исключено, что компромисс, избранный Петаром, был действительно необходим. Сюжет возвращения, по всей видимости, включает смерть кого-то из близких возвращающегося героя; в южнославянской традиции это обычно его мать. Мне кажется в высшей степени вероятным, что смерть старшего из спутников героя замещает смерть его матери.

Эксперимент с Петаром Видичем и его песней о Марко и Нине весьма важен, поскольку он наглядно демонстрирует, как певец, даже оказавшись в непривычных условиях исполнения — например, диктовка или звукозапись, — пытается справиться с факторами стабильности и изменчивости. Он, кроме того, показывает, почему целесообразно записывать от одного сказителя не только два, но и три и большее число текстов. Тексты № 805 и 806, несмотря на различия в степени разработки и тем самым в протяженности (эти различия обусловлены техникой диктовки), демонстрируют стабильность песни в разных исполнениях, но не ее текста, а тематической структуры. С другой стороны, тексты № 6 и 804 на первый взгляд обнаруживают изменчивость песни. Однако нужно отметить, что различия между этими текстами — того же порядка, что и отличия, обсуждающиеся в разделе о передаче песни от одного сказителя другому, а именно большая или меньшая разработанность перестановки и замены. В действительности сказитель стремится восстановить утраченную стабильность сюжета. Этого он достигает в № 805. Когда певец усвоит песню, она приобретает определенную тематическую стабильность на все то время, пока сказитель не перестает ее петь, но если он исполняет эту песню

лишь изредка, в ней появляются такие черты, как недостаточная орнаментированность или искажения сюжета вследствие ошибок памяти. Как мы видели, песню, уволенную в запас, можно вернуть в строй.

Видимо, не все части песни в одинаковой степени стираются за то время, что она пассивно хранится в памяти. Очень может быть, что сохраняются, хотя бы и без всякой детализации, как раз те элементы, которые наиболее значимы в сюжете. Ничего принципиально важного из текста Видича № 6, записанного в 1933 году, не пропало. Все существенное здесь налицо.

Мы видели, какие тематические изменения имеют место в разных версиях одной и той же песни, спетых одним сказителем через различные промежутки времени. Самый долгий из этих промежутков, однако, был не более года. Пользуясь материалом, собранным мною в 1950 и 1951 годах, мы можем исследовать и различия, которые возникают в версиях одной песни у одного певца, разделенных периодом в 15—16 лет. Приводимый ниже перевод демонстрирует в двух параллельных столбцах тематический анализ текстов, полученных в результате подобного эксперимента. В качестве объекта выбрана та же песня о Марко и Нине, и это позволяет заодно сравнить тематический состав версий одной и той же песни у разных сказителей. Приводимые ниже версии были спеты мусульманином Халилом Байгоричем из Дабрицы недалеко от Стольца (он, таким образом, жил почти по соседству с Видичем). В Дабрице находятся развалины крепости под названием Коштун, и все обитатели этой долины связывают песню о Марко и Нине с крепостью, которая у них все время перед глазами. Текст Пэрри № 6695 был спет и записан на фонограф весной 1935 года, в нем 464 стиха. Текст Лорд № 84 записан на диктофон 7 июня 1950 года, и в нем всего 209 стихов. Певец спешил поскорее допеть песню и уйти, так как местные власти вызвали его, оторвав от работы в поле. Песню следует рассматривать как незавершенную, в противном случае конец ее просто плохо спет.

Пэрри 6695 (1935 г.)

Марко через двенадцать дней после своей свадьбы получает фирман от султана, который сообщает, что на него напали арапы, и просит Марко прийти на помощь. Марко снаряжается в путь, седлает коня; он говорит матери, что уезжает, прощается с ней и с женой и отправляется в Стамбул.

В Стамбуле султан приветствует Марко, сообщает ему о положении дел, и Марко отправляется в Арапскую землю, где воюет с арапами и побеждает их.

Султан отзывает Марко в Стамбул и одаривает его, а затем снова посылает воевать с арапами.

Лорд 84 (1950 г.)

Марко отправляется воевать с арапами на стороне султана.

Во время битвы Марко получает письмо от матери, извещающее его, что Нина захватил его башню, увел его жену и потоптал ногами мать. Она просит его прийти на помощь.

Марко отправляется в Стамбул, рассказывает султану о Нине и просит помощи.

Султан отвечает Марко, что намерение его бессмысленно, и отказывает в помощи, но Марко просит дать ему только Алилагу и тридцать юнаков. На это султан соглашается.

Марко переодевается сам и переодевает свой отряд монахами, и они отправляются в Дабрицу.

У ручья Злоглава они встречают тридцать женщин, стирающих белье, и среди них — жену Марко. Увидев коня Марко, она спрашивает монаха, где тот взял коня. Он объясняет, что Марко пал в бою с турками (так!) и что Марко отдал ему своего коня за то, чтобы монах его похоронил. Жена Марко рыдает.

Они отправляются далее в Коштун. Марко говорит стражам, что он монах и пришел обвенчать Нину и что у него тридцать спутников, которые подстригут виноградные лозы. Нина радушно встречает его и спрашивает, был ли он в турецком войске. Марко отвечает, что был. Нина просит Марко спеть и поплясать. Марко пляшет, и башня сотрясается. Нина говорит, что монах, должно быть, научился танцевать у Марко. Он дарит монаху саблю Марко, которую никто до сих пор не в силах был вытащить из ножен.

Марко открывает себя, выхватывает саблю из ножен и отрубает Нине голову. Происходит битва. Марко посылает Алилагу к воротам, чтобы никто из врагов не ускользнул.

Трем братьям Нины удается спастись, и Марко преследует их. Он убивает Видое на Видовом поле, Степана у Степанова Креста, а Ясена у Ясены.

Марко отдает Коштун Алил-аге и делает его беом, а сам вместе с женой возвращается в Прилеп к своей матери.

В отсутствие Марко Нина захватывает его замок, уводит жену и топчет ногами его мать. Мать пишет письмо Марко и сообщает обо всем, что случилось.

То же.

То же.

То же, за тем исключением, что сначала они отправляются в Прилеп, где Марко говорит со своей матерью. После этого они следуют далее в Дабрицу.

То же, только женщин не тридцать, а сто.

Приехав в Коштун, Марко оставляет спутников у ворот, а сам идет говорить с Ниной. Он сообщает ему, что Марко нет в живых. Нина спрашивает, повенчал ли он его с женой Марко. Марко соглашается.

На свадебном пиру Марко просит у Нины разрешения сплясать. Он пляшет, и башня сотрясается. Нина говорит, что монах, наверное, научился плясать у Марко.

Марко открывает себя, выхватывает саблю и отрубает Нине голову. Марко гонит врагов к воротам, где их встречают его спутники.

Как и следовало ожидать, основа сюжета в обеих версиях остается неизменной. Главные различия между ними обнаруживаются в начале

и в конце песни. В более ранней версии начало было изложено очень подробно и концовка разработана полностью. Во второй версии начало сведено до минимума, а финал обрублен. По всей вероятности, концовка оказалась такой куцей не из-за долгого перерыва между этими двумя исполнениями, а просто из-за того, что сказителю не терпелось уйти. Конечно, расхождения между нашими версиями не обязательно более значительны, чем расхождения, которые могут возникать между любыми двумя версиями, спетыми в разных условиях. Нет никаких доказательств, что с течением времени версия Байгорича существенно изменилась. Но здесь перед нами случай, прямо противоположный тому, который мы наблюдали на примере первых двух исполнений той же песни Видичем: песня регрессирует от разработанного текста к редуцированному. Можно предположить, — и, я думаю, с полным основанием, что Видич давно уже не пел этой песни, а условия исполнения были далеко не идеальными.

Имеет смысл взглянуть на результаты такого же эксперимента с другим певцом и другой песней. Певец в данном случае — Сулейман Фортич из Нового Пазара, а песня — о взятии Багдада; текст Пэрри 676 (т. II, № 22) спет для фонографической записи 24 ноября 1934 года, а текст Лорд № 10 (т. II, № 23) записан на магнитофон 17 мая 1950 года. В первом 875 строк, во втором 812, эта разница несущественна по сравнению с предыдущим примером.

У Фортича сюжет тоже в основном остается неизменным и в ранней и в последующей версии. Показательно, что в некоторых местах более поздняя версия полнее ранней, а в некоторых местах — наоборот. Нужно иметь в виду, что в данном случае сказителю во время исполнения первой версии был всего двадцать один год и обучение его еще не было полностью завершено. Спустя пятнадцать лет это был уже более зрелый певец, хотя далеко не из самых талантливых, даже в лучших своих достижениях. Между его версиями имеются, однако, два значительных расхождения, которые не сводятся к подробной или недостаточно подробной разработке, но представляют собой замену одного эпизода другим. В 1934 году Фортич рассказывал, как султанский гонец, приехав в Кайниджу, не застал Алию дома и мать Али направил его к мечети, где все мужчины собрались на утреннюю молитву. Здесь Фортич послушно следовал тому, как пел эту песню его учитель Углянин. В 1951 году, из-за того, возможно, что ему как председателю комитета Народного фронта в Новом Пазаре казалось неосторожным или неподобающим упоминать такие религиозные учреждения, как мечети, Фортич опустил этот эпизод, обойдя, таким образом, запретные сборища мусульман в своих храмах. Тем не менее ощущение, что к Алие можно попасть только с помощью какого-то посредника, также не оставяло певца, и он заменил эпизод с мечетью другим: гонец должен сначала отправиться в Кладушу к Муью и Халилу, которые уже приведут его к Алие. Перемена, как и в прошлых примерах, лишь на первый

взгляд представляется существенной. Основная идея сохранена, изменилась лишь форма ее выражения. Сама же идея представляется певцу настолько важной, что он отвергает простейшее решение — отправить гонца прямо к Али.

Второе значительное различие между двумя версиями — это разные концовки. Ранняя версия завершается необычным образом: ни в какой другой версии этой песни не встречается несчастливого и разочаровывающего исхода. Возможно, что эту концовку когда-то сымпровизировал сам Фортич, когда еще мало слушал эту песню целиком или же просто забыл ее конец. Иными словами, этот несчастливый исход событий мог быть изменением, внесенным в песню самим Фортичем. Счастливый конец позднейшей версии свидетельствует, видимо, о том, что Фортичу с тех пор довелось слышать более привычные версии и он привел свою версию в соответствие с ними. Позднейшая версия, в таком случае, может служить примером корректирующего воздействия традиции. Когда сказитель слишком отклоняется от традиционной версии песни в одной из ключевых для нее тем, то не слушатели, а песни и певцы самой традиции заставляют его вернуться в привычные рамки⁷.

Предоставившей мне возможностью удостовериться, какие изменения происходят в устной повествовательной песне за некоторый период времени, на материале другой, хотя и близкородственной языковой области, я обязан софийскому профессору Ст. Стойкову и его жене, которым я глубоко признателен. В июле 1958 года Стойковы через Болгарский комитет дружбы и культурных связей с зарубежными странами пригласили меня посетить две деревни под Софией, чтобы послушать и записать исполнение эпических песен. Мы направлялись слушать сказителей, которых за семь лет до того болгарские коллеги записали на магнитофон; тексты песен, расшифрованных с магнитофонных лент, я прочел в Софийском Этнографическом музее. Госпожа Стойкова привезла с собой в поле перепечатанные и выверенные копии этих текстов, и мы с ней просили сказителей спеть те же песни, а сами в это время следили за ними по текстам. К ее удивлению, оказалось, что певцы вносят в текст изменения, и даже весьма значительные. В одном случае отличия были столь велики, что следить за пением по письменному тексту было невозможно. Не оставалось сомнения в том, что в лице старого Василенка была еще жива и действенна подлинная устная традиция⁸.

Если мы перестанем заранее исходить из того, что два разных исполнения одной песни должны дословно совпадать, — будь то исполнения разных певцов или одного, разделенные сравнительно кратким или долгим промежутком времени, — то мы обязательно заметим, что имеется несколько простых типов различия между этими исполнениями: 1) усложнение или упрощение — иначе говоря, одно и то же может быть рассказано с большими или меньшими подробностями, 2) разный порядок элементов в последовательности — как правило, обратный порядок, но

иногда просто иной. В первом типе значимым и существенным процессом является обычно усложнение, тогда как упрощение свидетельствует либо об ограниченных возможностях певца, о нехватке у него времени, либо о недостаточной практике исполнения данной песни. Во всяком случае, усложнение, вопреки всему тому, что считают или говорят о нем сказители, вовсе «не чистая» орнаментация, оно имеет свой смысл в контексте традиции, из которой проистекает. Что касается второго типа, то можно высказать одну догадку, почему порядок элементов так часто меняется именно на обратный. Похоже, что это — своего рода «хиазм». Сказители часто используют набор вопросов, за которым следуют ответы в обратном порядке. Такое изменение последовательности весьма распространено, поэтому, коль скоро оно так обычно для одного сказителя, неудивительно, что оно встречается и при передаче от певца к певцу. Оба названных типа изменений не меняют «существа» песни. Если бы традиция в своем движении от исполнения к исполнению, от певца к певцу изменялась только этими двумя способами, не возникло бы всего того разнообразия «версий» и «вариантов» одной песни, которое столь характерно для традиционного материала. Эти два типа объясняют некоторые различия, но далеко не все и, уж конечно, не самые радикальные.

Но есть и другие типы изменений. Замена одной формальной разновидности, т.е. одной из многочисленных форм данной темы, на другую, например, одного вида изменения облика или узнавания на другой, как мы уже видели, нередко происходит при передаче песни от одного сказителя другому. Концовки песен менее стабильны, более подвержены варьированию, чем начала. Именно здесь, в конце, сказывается «натяжение между темами», возникающее из-за привычных ассоциаций. Оно может помочь найти концовку в тех случаях, когда сказитель сам ее никогда прежде не слышал или же помнит ее очень смутно. Этот процесс может затронуть не только финал той или иной песни, он может заставить певца смешать разные песни, переходя от одной сюжетной схемы к другой в точке, где эти схемы совпадают. Певцы знают, что такие вещи случаются, так как они осуждают друг друга за «смешение» песен, так что и нам бы следовало понять, почему оно происходит. Это смешение вовсе не случайно и беспорядочно — напротив, оно обусловлено воздействием сил, вполне доступных анализу и пониманию. Поверхностному взгляду изменения в устной традиции могут показаться хаотическими и произвольными. В действительности это совсем не так. Тут не скажешь, что «все сойдет». Неверно и то, что эти изменения вызваны ограниченностью памяти сказителя, как это обычно понимают, т.е. тем, что он забывает некий фиксированный текст, неверно прежде всего, разумеется, потому, что никакого фиксированного текста нет, во-вторых, потому, что у сказителей нет представления о заучивании в нашем смысле слова, и, наконец, потому, что в каждой песне есть такие точки, в которых скрециваются силы, действующие в разных

направлениях, и сказитель может избрать любое из них. Если опыт его знакомства с данной песней в целом или в любой ее части недостаточен, то сила, направленная в сторону наибольшего отклонения от слышанной им песни, может оказаться самой действенной.

Стоит еще раз подчеркнуть, что обсуждаемые здесь изменения вызваны не воздействием сил, направленных к изменению как таковому, и не чистой случайностью, но постоянным и консервативным стремлением во что бы то ни стало сохранить основную мысль, выраженную в отдельной теме или в группе тем. Вопреки кажущейся очевидности полиморфизм, или многообразие форм, в традиционном творчестве по сути своей консервативен.

Это сложное воздействие различных деформирующих сил, направленных на поддержание стабильности, и создает многообразие форм, типичное для бытования песни в устной традиции. Единственную возможность наглядно представить этот полиморфизм дает нам сопоставление ряда текстов песен о возвращении из Собрания Пэрри (см. Приложения III и IV).

Отнесение одной и той же песни к разным героям означает, по всей видимости, что сюжет сам по себе важнее, нежели исторический персонаж, к которому он привязан. Между песней и героем есть тесная связь, но, по крайней мере для некоторых сюжетов, важен не столько конкретный герой, сколько тип героя. Песни удобно классифицировать по сюжетному содержанию, т.е. по тематическим конфигурациям, потому что песни сохраняются, как бы невзирая на конкретный исторический персонаж, они никогда не бывают раз и навсегда связаны с каким-нибудь одним героем.

Группируя песни по содержанию, мы обнаруживаем ряд отчетливо выделяемых категорий: женитьбы, вызволения, возвращения, завоевания городов. При всей их отчетливости эти категории все же пересекаются между собой. Это можно продемонстрировать, выделив некоторые из этих групп и рассмотрев их основные сюжетные схемы.

Пэрри особенно интересовали именно те группы, которые я только что перечислил, и собрание его изобилует примерами таких песен. Его интерес был обусловлен их очевидным сходством с поэмами Гомера, а также с древнегреческими эпическими поэмами, известными под названием «киклических», насколько мы можем о них судить. Поэтому, ради параллелей к «Одиссее», начнем с песен о возвращении, бытующих в южнославянской традиции.

Ключевым моментом песен о возвращении является само возвращение, и оно всегда сопровождается: а) переодеванием (изменением облика), б) обманным рассказом и в) узнаванием. Возвращению в этой группе почти обязательно предшествуют эпизоды: а) криков: герой, много лет проведенный в тюрьме, начинает кричать из тюрьмы, жалуясь на свое заточение, б) освобождения: героя отпускают из тюрьмы с условием, что он вернется в нес сам. Эта часть повествования,

предшествующая возвращению домой, обычно включает предысторию в виде отступления, вставного рассказа или же введения к этой части, а именно рассказ о том, как героя прямо с его свадьбы вызвали из дому на войну и как он попал в плен. С другой стороны, за возвращением почти неизменно следует: а) возвращение героя во вражескую тюрьму и б) вызволение из этой тюрьмы какого-то другого персонажа. Эти четыре основных элемента — 1) история пленения, 2) крики и освобождение, 3) возвращение домой и 4) дополнительное развитие сюжета — в самом общем виде составляют параллель к истории Одиссея.

Весьма существенно, на мой взгляд, что песни, включающие тему возвращения домой, содержат предысторию в виде рассказа о пленении, криках и освобождении из тюрьмы и дополнительное развитие в виде вызволения, тогда как существует и другая группа песен, которые начинаются историей пленения и криками, но здесь за ними не следует освобождение из тюрьмы и возвращение, а следует, напротив, отказ отпустить героя и вызволение его кем-то другим. Иными словами, песня, которая начинается первыми двумя из перечисленных выше элементов, может развиваться в двух направлениях: либо к мирному освобождению, либо к вызволению героя. И трудно не увидеть в этом разительного сходства с двойным замыслом Афины в начале «Одиссеи»: а) послать Телемаха на поиски вестей о своем отце, плачущем на берегах Оигии, и б) послать Гермеса, чтобы Калипсо отпустила Одиссея.

Мы видим, что собственно песни о возвращении на самом деле составляют часть более обширной группы, для которой характерны пленение, крики и вызволение, поскольку далее в классе песен о возвращении за самим возвращением героя домой следует рассказ о вызволении. Песни, в которых содержится тема возвращения, заканчиваются вызволением а) других пленников, которые были в тюрьме вместе с героем, или б) сына героя, попавшего в плен за время его отсутствия, или же в) самого героя. В первых двух случаях вызволяет пленников сам герой, в последнем случае его вызволяет жених его жены, друг или сын. Вызволение может осуществляться по-разному, но чаще всего для этого захватывают в плен сына врага и договариваются об обмене пленными. В той подгруппе, в которой за отказом отпустить героя следует вызволение, героя вызволяет жена или отбивают турки с Границы.

Есть группа песен о вызволении, начинающихся с того, что от узника или узников, давно уже томящихся в плену, приходит послание, в котором пленники обычно сообщают, что их скоро должны казнить, и просят о помощи. Эта начальная тематическая группа совпадает с началом песен о возвращении, в которых героя отказываются отпустить из тюрьмы, недостает только эпизода с криками. В песнях о вызволении тот или иной персонаж берет на себя задачу вызволения из тюрьмы давно пропавшего героя. Он прежде всего изменяет облик, а когда он, после путешествия, прибывает во вражескую страну, там происходит узнавание его каким-нибудь дружественным персонажем, как правило женщи-

ной, после чего идут игры или испытания, а затем — бегство. Очень часто песня заканчивается не только вызволением, но и свадьбой.

Хотя и может показаться, что по ходу дела мы подменили героя, подставив вместо пленника его вызволителя, все же сама схема, состоящая из переодевания, путешествия, обманного рассказа, узнавания и игр, сходна со схемой собственно песен о возвращении. В рассмотренном случае комплекс, включающий переодевание, путешествие и узнавание, связан с дорогой *во* вражескую страну, тогда как в песнях о возвращении он относится к пути *из* этой страны. Меняются персонажи и направление движения, но не основной тематический материал. Можно сказать, что названная группа песен о вызволении представляет собой перевернутые песни о возвращении.

Существует, кроме того, группа песен о женитьбе героя, развивающихся по той же схеме, что и песни о вызволении. Умыкание невесты, особенно когда невеста сама этого желает, но ей препятствует враг (как обычно и бывает в таких песнях), по сути дела, ничем не отличается от вызволения. Более того, мы видели, что сами песни о вызволении, входящие в эту категорию (а в нее, по-видимому, входят все те песни, в которых пленник отсутствует в течение долгого времени), предполагают тему свадьбы.

Тот же самый комплекс (переодевание, путешествие, обманный рассказ, узнавание, игры или испытания, свадьба) находим мы в еще одной группе, а именно в песнях о взятии городов. Это особенно ясно в той версии «Песни о Багдаде», (Пэрри № 20; Лорд № 79, записи от Османа Мекича из Стольца), в которой Дадич Омер, приняв вызов Кайтаза выйти с ним на поединок вместо султана, встречает на пути в Багдад волшебных птиц. Они советуют ему поменяться одеждой с нищим, который попадетс я ему по дороге. Переодетый нищим, он встречает царицу багдадскую в саду замка, происходит узнавание, далее следует поединок, а затем — похищение царицы и взятие города. Для всей группы песен о взятии городов характерно, что описываемым событиям предшествует долгая и безуспешная осада.

Таким образом, создается впечатление, что с точки зрения схемы плена и обретения свободы (освобождения или вызволения), которую мы здесь рассматриваем, все эти группы: возвращение, вызволение, свадьба, взятие города — это одна и та же песня в разных обличьях! И речь при этом идет не о второстепенной схеме, не о незначительном эпизоде, а фактически об основной сюжетной линии.

Из всего сказанного с очевидностью следует, что песни всей описанной группы в основе своей сводятся к одной песне, по крайней мере начиная от переодевания и отправки и до заключительного вызволения. Но что мы можем сказать о начальных частях песен этой группы? Они сосредоточены на самом пребывании в плену — это всегда очень долгий плен, обычно в отдаленной вражеской стране. Тем или иным образом сюда вводится рассказ о пленении, о том, как герой

оказался в такой беде. Иногда этот рассказ непосредственно входит в повествование, но чаще, особенно в песнях о возвращении в узком смысле слова, это вставной рассказ: герой сообщает новому узнику историю своего пленения. В других группах, особенно в песнях о вызволении в узком смысле, история пленения сообщается в послании, полученном от пленника, или же иногда тот, кто получает это послание, рассказывает ее тому герою или героям, которым предстоит вызволить пленника. В песнях о женитьбе герой часто рассказывает, как ему довелось повстречать девушку из далекой страны (или услышать о ней), теперь он обручился с ней и стремится любой ценой ее отвоевать.

Каждое отдельно взятое исполнение песни из этой группы родственных между собой семей следует интерпретировать лишь в контексте всех его братьев и сестер — родных, двоюродных и еще более отдаленных. Конечно, сказитель знает всю песню до того, как начинает петь (знает, разумеется, не текстуально, а на уровне тем), и все же, когда в своем исполнении он подходит к ключевым моментам песни, оказывается, что проявляющиеся в этих точках сюжета аналогии с родственными группами песен тянут его в ту или другую сторону. Притяжение это в разных исполнениях может быть сильнее или слабее, но оно есть всегда, и всякий раз сказитель заново переживает этот напряженный момент. И несмотря даже на то, что структура песни, которую он собирается петь, задается уже в начале исполнения, все равно на ключевых развилках он ощущает воздействие сил, направленных в другие стороны, просто из-за того, что используемая в этом месте тема дает возможность развивать дальнейшее действие по нескольким путям.

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 последовательностях (которые могут быть вызваны 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.

Во многих отношениях песня в традиции существует отдельно — и в то же время неотделимо от других песен.

Глава шестая

УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ И ПИСЬМЕННОСТЬ

Искусство повествовательной песни было доведено до совершенства — я сознательно употребляю это слово — задолго до появления письменности. Для того чтобы стать вполне законченным литературно-художественным средством выражения, ему не понадобилось ни стилоса, ни кисти. Даже гениальные представители этого искусства не стремились, разорвав пути, вырваться из его плена и обрести ту свободу, которую дала бы им письменность. Когда письменность возникла, эпические певцы, даже опять-таки самые блестящие, не осознали ее «возможностей» и не кинулись овладевать ею. Видимо, они были мудрее нас, потому что песнь написать нельзя. Нельзя пленить Протея: связать его — значит погубить.

Однако письменность со всей своей загадочностью пришла в народ, к которому принадлежал сказитель, и однажды кто-то обратился к певцу с просьбой пересказать песню так, чтобы ее можно было записать. Для певца это было, в каком-то смысле, просто еще одно исполнение, такое же, как многие другие. И в то же время это было самое необычное из всех его выступлений. В нем не было ни музыки, ни пения — ничего, что помогало бы выдерживать правильный ритм, только отголоски прежних исполнений и выработанные ими навыки. Без музыки и пения трудно было соединять слова как обычно. Непривычным был и темп сложения песни. Обычно сказитель имел возможность быстро переходить от одной мысли или темы к другой. Теперь же ему приходилось все время останавливаться — после каждой строки или даже части ее, — чтобы дать записать сказанное. Это было нелегко, так как мысль сказителя забегала далеко вперед. Но в конце концов он сумел приноровиться к новому для него делу, и песня была доведена до конца.

Так возник письменный текст, содержащий слова песни. Это была запись конкретного исполнения, проходящего в особых, навязанных певцу условиях. С этим пришлось столкнуться многим сказителям во многих странах, начиная, вероятно, с первого записанного текста до наших дней. И все, что говорилось о прочих исполнениях сказителей, справедливо и для данного случая: хотя песня и записана, она остается устной. Певец, продиктовавший ее, был ее «автором», в тексте отразился конкретный момент традиции, этот текст был неповторим.

И все же, пусть неволью, фиксированный текст был создан. Протея сфотографировали, и в каких бы обликах ни представал он впоследствии, все же это будут уже модификации данного облика, который и станет «оригиналом». На сказителя это, конечно, никоим образом не повлияло. Он продолжал, как и его собратья, по-прежнему слагать и петь песни. Традиция продолжалась. Не изменилась и аудитория. Слушатели мыслили в тех же категориях, что и сказитель, представляя

себе песню во множестве ее обличий. Но был и другой мир — мир грамотных, для которых записанный текст был уже не мгновением в жизни традиции, но собственно песней. Это и легло в основу различий между устным и письменным мышлением.

До появления звукозаписывающей аппаратуры в редких случаях можно было записать текст песни не под диктовку, а при нормальном исполнении ее сказителем. Если песня исполнялась двумя певцами и второй повторял буквально то, что пел первый, то при быстрой записи можно было успеть записать строку, пока она повторяется, особенно если темп пения медленный и строка не слишком длинная. Так поют в некоторых частях Северной Албании и югославской Македонии. Медленный темп не располагает к пению длинных эпических песен; подобная манера исполнения слишком нетороплива, чтобы поддерживать интерес к повествованию. Мне приходилось слышать такое пение в Албании (в 1937 году) и в Македонии (в 1950 и 1951 годах) и видеть такой способ записи, его с успехом применял в Восточной Македонии профессор Русич из Скопле. Иногда песня поется без подголоска и строку повторяет сам певец, но это всего лишь разновидность исполнения, первоначально предполагавшего участие двух певцов. При очень длинной строке или быстром пении записать песню таким образом трудно или просто невозможно. В тех случаях, когда второй певец не повторяет строку в точности, а передает в иных выражениях ее содержание или что-то к нему добавляет, как это делается в Финляндии¹, такой метод записи также неосуществим. Применение его ограничивается немногими весьма специфическими случаями.

Если бы певец всякий раз повторял песню дословно, его, конечно, можно было бы попросить исполнить ее несколько раз и таким образом, при повторном и третьем исполнении, восстановить все то, что было пропущено при первоначальной записи. Но как мы уже видели, сказители никогда не повторяют песню слово в слово. При таком методе, хотя его и часто применяли, нельзя получить текст, точно воспроизводящий какое-то конкретное исполнение. Текст получается сводным, даже если песня у данного сказителя относительно стабильна, как это бывает в случае кратких эпических песен. В подлинной устной песенной традиции нельзя быть уверенным в том, что даже наиболее устойчивые куски всегда будут дословно повторяться при различных исполнениях.

Можно было бы более или менее успешно применить два способа записи песни при нормальном ее исполнении (хотя я и не слышал, чтобы их когда-нибудь действительно применяли). Один из них — стенография. Записанный таким образом текст, может быть, и не сохранит во всех деталях нерегулярные формы или фонетические особенности, которые передаст более точная транскрипция, но дословную запись текста так получить можно. Второй способ состоит в том, чтобы привлечь двух и более «писцов», которые будут поочередно записывать каждую

вторую или третью строку, в зависимости от того, сколько их участвует в записи. Мне неизвестно, чтобы такой метод когда-нибудь применялся. Сама мысль о том, чтобы получить точную запись какого-то конкретного исполнения, возникла сравнительно недавно. Существовавшее ранее представление, что за всеми исполнениями стоит некий фиксированный текст, фактически сводило на нет значение каждого данного исполнения. По указанным выше причинам вообще маловероятно, чтобы из имеющихся в нашем распоряжении текстов хоть какой-нибудь был записан во время исполнения. Наоборот, естественно предположить, что певца попросили продиктовать песню без пения, с паузами после каждой строки, чтобы дать время для записи. Раз уж так обстоит дело, разумно было бы рассмотреть, как такой особый вид исполнения — диктовка — влияет на текст. Тексты, записанные под диктовку в Новом Пазаре (опубликованы в Пэрри и Лорд I)², дают нам некоторое представление о трудностях, с которыми сталкивается певец, когда он лишен возможности петь. Эти тексты записаны на фонограф, но певцы не имели возможности петь под музыкальный аккомпанемент из-за запрета на пение во время траура после убийства короля Александра I в Марселе в начале октября 1934 года, Пэрри было разрешено лишь записывать слова песен, но без музыки и пения. В результате возникло смешение стихов с прозой: части стихотворных строк перемежались кусками прозаических предложений, и наоборот. Это особенно характерно для начала песни, но даже когда певец привыкает к декламированию, количество строк с отклонениями или слабых в ритмическом или формульном отношении остается значительным:

А немаде мајка да роди јунака, (12 слогов)	Не было матери, которая бы родила героя,
Нико да се нафати књиге. (9 слогов)	Некому принять письмо.
Та пут Мехо рече: (6 слогов)	Тогда Мехо сказал:
«Чу љи ме, бегов кахвеџија! (9 слогов)	«Слушай же меня, кофевар бея!
Ај, суочи у Кајниџу граду (10 слогов)	Явись в город Кайниджу,
Тражи кулу Ајаневић Меха! (10 слогов)	Найди башню Аяневича Мехо!
Ђејван деда кулу тражи, Ђејванаге деда (14 слогов)	Найди башню старого Чейвана, старого Чейван-аги,
Па отиди к деду у одаји! (10 слогов)	И пойдй к старому в его покои!
Ако ти се он књиге нафати И добро и јес; ако ти се нафати дедо књиге, добро ће ти бити, а не шћене се нафатит', не знам ништа!» (проза) (II, № 12, ст. 77—87)	Если он примет у тебя письмо, Тогда хорошо; если старый примет от тебя письмо, тебе будет хорошо, а если он не захочет принять, так уж и не знаю, [что делать]».

Нет ничего удивительного в том, что, когда певца просят диктовать, останавливаясь в конце каждого стиха, он поначалу не уверен, где именно надо остановиться, и число слогов в строке также колеблется. Часто целое предложение он излагает прозой. В конце концов, он ведь рассказывает историю. Что касается сложения стихов, то песни, наговоренные на фонограф, и песни продиктованные, но записанные человеком, который не пытается добиться хороших, ритмически правильных стихов, примерно одинаковы. Они во многом подходят на текст староиспанского «Сида»³ или текст Эскуриальской рукописи среднегреческого «Дигениса Акрита»⁴ с их метрическими «неправильностями».

Один собиратель второй половины прошлого столетия писал о трудностях записывания песни под диктовку: «Многие не могут диктовать песню без гуслей; встречаются даже такие, как Тодор Влаткович из Високо, который без инструмента не может произнести и двух строк; без него он сразу сбивается». Однако он также свидетельствует и о том, что есть певцы, которым это безразлично: «Илии (Дивляновичу) все равно было, пел он под гусли или диктовал без них, разве что, когда он диктовал, ему нужно было дать немного вина или ракии, чтобы разогреть воображение; тогда песня становилась более ясной и богаче украшенной»⁵.

Такой опытный и умный собиратель, как Никола Вуйнович, помощник Пэрри, стремясь добиться правильных стихов, в то же время старается не подсказывать их исполнителю. Он просто указывает, что только что сказанное неверно, иногда возвращается назад на несколько строк и читает их певцу, чтобы задать непрерывный ритм, или даже дает ему инструмент и просит пропеть эти строки. Этот трудоемкий процесс требует большего терпения, но так даже от вконец растерявшихся певцов можно добиться метрически правильных строк. По большей части эти строки ничем не отличаются от пропетых. Но тщательный анализ все же вскрывает различия между стихами продиктованными и пропетыми одним и тем же сказителем. При диктовке певец иногда строит свои стихи несколько иначе, чем при пении. Так, например, Салих Углиян поет строку *Султан Селим рата отворио* «Султан Селим войну повел» (II, № 1, ст. 12), но диктует ее: *Султан Селим отворио рата* (II, № 3, ст. 2). Ритм этих стихов различен.

Эти случаи показательны, так как они свидетельствуют, что текст, записанный под диктовку, даже в самых лучших условиях и самыми лучшими собирателями, по структуре стиха никогда полностью не совпадает с напетым текстом. Следует, однако, подчеркнуть, что если эти модификации или отличия и вызваны сознательным и преднамеренным выбором порядка слов или самих слов, то лишь постольку, поскольку этот выбор обусловлен всей ритмической структурой контекста. Диктовка нарушает эту структуру, и модификация строк может быть одним из показателей таких нарушений. В непривычных условиях певцу трудно совладать с традиционными моделями. Если он

ищет *le mot juste*^а, то лишь ради сохранения традиционности строки; он стремится сохранить традицию, а не отойти от нее.

Не нужно только думать, что процесс диктовки дает певцу свободу манипулировать словами согласно какой-то совершенно новой поэтической системе. Несомненно, у него есть время заранее подготовить строку, но для певца, привыкшего к безостановочному сложению и мгновенным ассоциациям, это скорее помеха, чем помощь. Только оттого, что представится такая возможность, сказитель не превратится в какого-нибудь э.э. каммингса^б, даже если он сам по себе — Гомер. Не исключено даже, что Гомер вовсе не считал бы это для себя лестным. Более того, не следует переоценивать готовность писца, занятого записыванием пространной эпической песни, допустить в текст «авангардистские» раздумья и колебания, даже если бы певец и оказался способен на них. Но нет и ни одного засвидетельствованного случая — и я беру на себя смелость утверждать, что незасвидетельствованных тоже нет, — когда певец возвращался бы к уже записанному тексту и менял в нем слова или строки. Возможность эта у него, конечно, есть, но когда сказитель завершает песню — с ней покончено. Все его привычки, весь образ мыслей направлен вперед, и он не способен вернуться и проделать тот же путь снова. Для того чтобы возник новый тип поэтики, должны произойти колоссальные культурные изменения. Одних лишь возможностей, предоставляемых записью под диктовку, для этого недостаточно.

В том, что касается сложения отдельных стихов, диктовка не дает сказителю особых преимуществ, но в сложении целых песен она может способствовать созданию самых длинных и самых совершенных образцов, так как делает время исполнения практически неограниченным. Стоит лишь проявить должный интерес, и движимый желанием создать нечто значительное перед достойными слушателями, талантливый певец использует все возможности своего искусства для того, чтобы обогатить и украсить песню. Здесь важен именно временной фактор: в самой диктовке нет ничего такого, что способствовало бы этому обогащению песни. Тех же результатов можно добиться и при пении, если дать певцу возможность растянуть пение одной песни на столько дней, сколько он пожелает; мы видели это в предыдущей главе на примере песен Авдо Меджедовича. Нужно подчеркнуть также, что дополнительное время сможет по-настоящему использовать лишь наиболее талантливый сказитель, принадлежащий традиции, богатой темами и песнями. Обычному певцу в «средней» традиции для этого не хватит ни тем, ни воображения. Только выдающийся певец использует эту возможность до конца^б.

^а Единственно верное слово (*франц.*)

^б Английский поэт XX века, отказавшийся в своих стихах от знаков препинания и заглавных букв.

Использование письменности для фиксации устных текстов само по себе не оказывает никакого влияния на устную традицию. Это — всего лишь средство записи. Тексты, получаемые таким образом, не совсем обычны: это не тексты нормального исполнения, но в то же время это тексты чисто устные; самые лучшие из них совершеннее текстов нормального исполнения. Эти тексты вовсе не «переходные», но они все же составляют некую особую группу.

Здесь мы должны решить для себя проблему переходных текстов. Существует ли в действительности такое явление, как текст, переходный между устной и письменной литературной традицией? Вопрос этот сейчас приобрел особое значение. Те исследователи Гомера, которые склонны к компромиссным решениям⁷, с удовольствием нашли бы для себя выход в лице «переходного» поэта, который был бы одновременно поэтом устным (они не могут игнорировать особенности его стиля) и письменным (им, с другой стороны, не по вкусу неумытый невежда). В новейших исследованиях по древне- и среднеанглийской поэзии⁸ также заметно сильное желание медиевистов использовать термин «переходный» для решения проблем, возникших в связи с обнаружением в некоторых из исследуемых ими произведений устных черт. Можно сомневаться в результатах подобного компромисса, однако отрадно видеть в медиевистике тенденцию, безусловно свидетельствующую о том, что традиционная связь этой области с изучением Гомера столь же актуальна в наши дни, как и во времена Лахманна.

Следует подчеркнуть, что вопрос, который мы задаем себе, касается возможности существования переходного *текста* — не периода перехода от устного стиля к письменному или от неграмотности к грамотности, а именно *текста*, являющегося созданием творческого ума конкретного индивида. Поняв, в чем именно состоит проблема, мы можем теперь свести ее к следующему: возможно ли, чтобы существовал такой человек, который, слагая эпос, мыслит то в одной системе, то в другой или же в системе, сочетающей два способа мышления? Помоему, на этот вопрос следует ответить отрицательно, так как эти два способа, несомненно, являются взаимно противоречащими, взаимоисключающими⁹. Раз утратив устную технику, ее уже не обрести вновь. С другой стороны, письменная техника несовместима с устной, и вряд ли возможно, чтобы обе они соединились в третий, «переходный» способ сложения эпоса. В принципе возможно, чтобы человек был в молодости устным поэтом, а впоследствии стал поэтом письменным, но невозможно, чтобы в какой-то момент он был одновременно и тем и другим. Эти понятия по самой своей природе исключают друг друга. В действительности мы можем обнаружить то, что следовало бы назвать особыми категориями текстов, но крайне сомнительно, чтобы их можно было отнести к «переходным», т.е. находящимся на полпути между устными и письменными.

Уместно спросить, могут ли устные поэты, которые сами записывают свои тексты (а такие поэты есть¹⁰), в каких бы то ни было обстоятельствах создать устное произведение. Могут, но нужно учитывать, что устный сказитель, овладевший грамотой настолько, что способен с грехом пополам записать песню, которую он в обычных условиях спел бы, станет это делать только по просьбе собирателя. Такой текст можно назвать «самозаписанным устным», потому что сказитель будет придерживаться в нем своего обычного устного стиля, хотя и будет испытывать затруднения, пользуясь новым средством выражения в необычных для него обстоятельствах. Для собирателя же такая «самозапись» — лишь очень ненадежный способ получить весьма несовершенный текст, не позволяющий по достоинству оценить ни песню, ни сказителя.

Такой сказитель, вероятно, усвоит некоторые песни из песенников, но при этом он сохранит прочие песни, усвоенные им из устной передачи; таким образом, его репертуар окажется смешанным по происхождению. Если же певец станет относиться к печатным текстам как к фиксированным и будет стараться заучить их дословно, власть фиксированного текста и привычка к заучиванию притупят его способность к устному сложению. Но этот процесс вовсе не является переходом от устной техники к литературной. Это — переход от устного сложения к простому исполнению фиксированного текста, от сложения к воспроизведению. Это один из самых распространенных путей отмирания устной традиции: она умирает не с введением письменности, но тогда, когда печатные тексты распространяются среди певцов. Однако наш сказитель вовсе не обязательно превращается в полноценного литературного поэта. Обычно он становится просто ничем.

Когда же и как, в таком случае, начинается «литературное» творчество? Поэт, о котором мы говорили, умеет читать и писать, но тем не менее это все же устный поэт. Для того чтобы стать поэтом «литературным», он должен оставить устную традицию и постигнуть технику сложения, которая невозможна без письма или возникла благодаря письменности. Если не ошибаюсь, этот процесс можно наблюдать уже в случае надиктованных или записанных сказителем текстов. Это — процесс, или точнее, ускорение, замедление или распространение процесса, постоянно действующего в устном сложении эпоса. Это — процесс изменения формул и структуры тем. Создание новых метрических выражений по образцу старых входит, как мы видели, в устную технику. Оно необходимо для внедрения в традицию новых понятий. Если сказитель начинает постоянно использовать эти выражения, они становятся формулами; если их начинают использовать другие сказители, они входят в традицию и становятся традиционными формулами. Все это не выходит за пределы устного сложения на формульном уровне. Так бытует устная поэзия. Устный певец мыслит в терминах этих формул и формульных схем. Это необходимо для того, чтобы он

мог слагать песни. Но с появлением письменности эта «необходимость» исчезает. Формулы и формульные схемы могут быть нарушены: можно создать строку, которая будет метрически правильной, хотя и полностью свободной от старых схем. Это разрушение схемы происходит при быстром сложении, но всегда ощущается как нечто неверное, неуклюжее или как «ошибка». Когда наконец разрушение схемы становится сознательным, начинает ощущаться как нечто желательное и «правильное», это уже «литературная» техника.

С помощью формульного анализа можно определить, является ли данный текст устным или «литературным», при том, конечно, условии, что в распоряжении исследователя имеется достаточно материала для получения надежных результатов¹¹. Устный текст обнаружит преобладание ясно различимых формул; из остального большая часть будет носить формульный характер и лишь незначительное число выражений будут неформульными. В литературном же тексте будут преобладать неформульные выражения при некотором количестве формульных и совсем небольшом — настоящих формул. То, что неформульные выражения встречаются уже в устном стиле, доказывает, что в нем присутствуют зачатки литературного стиля, а наличие формул в литературном стиле указывает на его происхождение из устного. Такие формулы являются пережиточными, и в этом нет ничего удивительного: мы имеем дело с континуумом словесного художественного выражения. Мы пытаемся, насколько это возможно, определить степень устойчивости и смешения традиционных моделей выражения.

Неудивительно, что значительное количество неформульных выражений встречается у такого талантливого устного поэта, как Авдо Меджедович. Нелепо было бы предполагать, что одаренный поэт, который всю жизнь облекал свои мысли в поэтическую форму, не овладел этой формой в такой мере, чтобы не только приспособить к ней свое мышление, но и нарушать ее по своему желанию. Столь же естественно и то, что мы находим формулы у Чосера или Уильяма Морриса^В или обнаруживаем, что в разные периоды в «литературном» стиле встречается то больше, то меньше «формул». В одни эпохи о традиции или ее нарушении заботятся меньше, чем в другие; есть времена, когда стремятся сохранить традиционный аромат, и есть времена, когда ищут «новые» модели выражения. И все же я думаю, что наш анализ всегда позволит отличить устный метод от письменного.

Рассмотрения требует не только уровень формул. Не менее полезен и анализ различных видов анжамбанов, допускаемых разными стилями. Мы видели, что непериодический анжамбан и «нанизывающий» стиль свойственны устному сложению, тогда как анжамбан периодический

^В Английский поэт (1834—1906), назван здесь как типичный средний поэт, по таланту и времени очень далеко отстоящий от Дж. Чосера (1340—1400) — первого великого поэта английской литературы.

характерен для «литературного» стиля¹². Совершенно очевидно поэтому, что в устном тексте будет преобладать непериодический анжамбман, а в тексте «литературном» — периодический. Но анжамбман не может использоваться как единственный критерий устного или «литературного» стиля; сам по себе это показатель ненадежный. Дело в том, что письменность так же стремится подчеркнуть самостоятельность строки, как в устном стиле мелодия или инструментальный аккомпанемент. Непериодический анжамбман дольше, чем схемы формул, сохраняется в стиле, во всех прочих отношениях «литературном», поскольку там причины, вызвавшие его появление в устном стиле, сменяются не менее действенными, хотя и совсем другими причинами.

Такие элементы, как формульная схема и анжамбман, чрезвычайно важны для стилистического анализа с целью определения устного или «литературного» характера текста. Однако гораздо важнее для понимания того, как развивается литературный эпос, изменения в области идей, изменения в эпических темах грамотного устного поэта. Для быстрого сложения устному эпическому поэту нужны устоявшиеся темы. Однако, когда это сказитель уровня Авдо Меджедовича, он связан темами лишь настолько, насколько сам того пожелает; и обычно он именно этого и желает, так как чувствует, что эти темы «правильные», что они подходят для эпической поэзии. В конце концов, однако, письменность освобождает его от необходимости использовать темы для сложения песни. Для певца это означает не только более широкие возможности использования новых тем, но и большую свободу их сознательного комбинирования и перераспределения.

Появление письменности в качестве нового средства выражения предполагает, что у бывшего сказителя появляется новая аудитория — аудитория, которая умеет читать. Субъективно он может поначалу еще какое-то время ориентироваться на привычных ему слушателей. Но у новой, пусть пока немногочисленной, читающей публики, несомненно, возникнут и новые вкусы, развившиеся на основе вкусов традиционной неграмотной аудитории сказителя. Они требуют новых тем или новых поворотов старых.

На сказителя больше не будет давить тирания временных ограничений исполнения или несосредоточенность его непосредственных слушателей в кафане. Это обстоятельство, как мы видели на примере продиктованных устных песен, приводит к созданию песен более длинных, чем прежде. Независимость от аудитории в сочетании с большей тематической свободой порождает длинные поэмы с большим тематическим разнообразием, часто тяготеющие к эпизодической структуре. Кажется весьма вероятным, что средневековый роман восходит к продиктованным текстам устного эпоса, на том этапе, когда его величественная религиозная магия ощущалась уже не столь сильно и в то же время когда по крайней мере некоторые из его создателей

уже не довольствовались «подлинной историей» и желали чего-то фантастического и чудесного.

Возвращаясь к текстам, которые в разное время заставляли меня задуматься над тем, нельзя ли назвать их переходными, я нахожу, что в каждом случае ответ на этот вопрос должен быть отрицательным. Все они либо устные, либо письменные. Стихи, написанные «в стиле» устного эпоса, такие, например, как в «Разговоре» Качича¹³ или «Сербском зеркале» Негоша¹⁴, при том, что иногда они поразительно близки к народному эпосу, — это все же несомненно письменные тексты. Я сильно подозреваю, что в самом процессе написания этих песен их авторы уже не принадлежали традиции устного сложения. Оба автора, конечно, выросли на устном эпосе. Тем не менее они все же были образованными людьми, людьми книжной учености. Они не могли слагать устный эпос.

Всякий, кто хорошо знает устную традицию, без труда отличает песни Качича или позднейших авторов, писавших в стиле устного эпоса, от подлинно устного эпоса. Иногда эти отличия очевидны. Например, некоторые песни Качича целиком написаны рифмованными двустихиями.

Веселе се свита бановине,
И по свиту високе планине,
Све пустиње и горе зелене,
Свако цвеће, ружице румене.
Родише се четири једнака,
У истоку света именака,
Који сјају липше нег Даница,
Жарко сунце оли приходница¹⁵.

Радуются в свете все державы
И высокие по свету горы,
Все пустыни и леса зелены,
Всяк цветок и роза ала.
Родилось четыре во всем сходных
В стороне восточной тезки
И сияют краше, чем денница,
Солнце ярко иль его предтеча.

Более того, эта песня, как и другие песни из рифмованных двустихий, написана четверостишиями с точкой в конце каждой строфы, что несвойственно чисто стиховой устной традиции данного региона.

Те песни XIX века, которые начинаются с даты, несомненно, вышли из-под пера писателя, а не из уст сказителя. Например:

На тисућу и седме стотине
Деведесет и шесте године
Махмут везир совет учинио
У бјелу Скадру на Бојану¹⁶.

В тысяча семьсот
Девяносто шестом году
Махмут визир совет созвал
В белом Скадре на [реке] Бояне.

Это, вероятно, первый пример подобной датировки, являющейся частым признаком позднейших песен.

На хиљаду и осме стотине
Седамдесет и пете године
Збор зборило дванајест кнезова
На шљемени земље Херцегове
У широком пољу Невесињу¹⁷.

В тысяча восемьсот
Семьдесят пятом году
Совет держали двенадцать князей
Посреди гор Герцеговины,
На широком поле Невесине.

Ср. также:

Браћо моја и дружино драга,
 Да вам причам пјесму од истине,
 За госпoде и добре дружинe.
 Од хиљаде девете стотине
 Четрнаесте у лѐту године,
 У јуноме, када цвати трава,
 Састала се два силна владара
 Хабсбуршкога рода и племена¹⁸.

Братья мои и милая дружина,
 Давайте спою вам песню правдивую
 Для владык [наших] и доброй дружины.
 В тысяча девятьсот
 Четырнадцатом году, летом,
 В июне, когда цветет трава,
 Встретились два могучих владелина
 Габсбургского роду-племени

В самих песнях всегда есть признаки того, что они написаны, а не сложены устно. В окончательно сформулированной письменной литературной традиции уже нет формул. Они больше не нужны. Здесь могут быть повторяющиеся словосочетания, но количество их в целом невелико. Выбор слов рассчитан на то, чтобы произвести нетрадиционное впечатление, и слова эти помещаются в нетрадиционные схемы. Так меняются основные модели, на которых основываются формулы. Каждый стих здесь неповторим, и неповторим намеренно. Метр строго выдержан. Если и встречаются повторяющиеся «куски» (чего, как правило, не бывает), то они используются авторами как особый прием, а не возникают из привычных ассоциаций — это опять же невозможно по причине уникальности каждого стиха. В традиции подобная уникальность уравнивается полиморфизмом на уровне темы и целой песни. Каждое исполнение с его неповторимостью в устной традиции представляет собой один элемент в этом полиморфизме, ибо каждое устное исполнение есть формальная разновидность целого. В письменной же, литературной традиции неповторимость абсолютна. Неповторима «Энеида» Вергилия, неповторима и песня Углянина «Пленение Джулича Ибрахима», но она в то же время — лишь одна из разновидностей большого комплекса.

В большинстве стран Западной Европы, где мы находим следы по крайней мере начала перехода от устной традиции к традиции литературной, этот процесс, по-видимому, осуществляется через посредство людей, в той или иной степени знакомых с литературной традицией, занесенной извне. Иными словами, причина этого перехода лежит в уже сформировавшейся, первоначально чужеродной литературной традиции. Кто-то из людей, знакомых с традицией письменной литературы, переносит ее понятия на родную устную поэзию. Так поступали Качич, Негош, Мажунарич, Караджич и Сима Милутинович¹⁹. В южнославянских землях XVIII—XIX веков были образованные люди, писавшие эпические стихи исконным сербским десятисложником. Негош и Мажунарич использовали его в «Горном венце» (*Горски вијенац*) и «Смерти Смаил-аги Ченгича» (*Смрт Смаилаге Ченгића*)²⁰ в чисто литературных целях. В этих произведениях авторы не подражают устному эпосу, не пишут «в его стиле». Они создают на родном языке литературную эпическую традицию.

Так, Негош начинает свою поэму монологом владыки Данило:

Моје племе сном мртвијем спава,
Суза моја нема родитеља,
Нада мном је небо затворено,
Не прима ми плача ни молитве;
У ад ми се свијет претворио,
А сви људи паклени духови!²¹

Племя мое мертвым сном уснуло,
И слеза моя безродной стала,
Глухо небо надо мной замкнулось
И не внимлет плачу, ни молитве;
Словно в ад мир целый превратился,
А все люди — в адские исчадья!^Г

А вот знаменитое место из «Смерти Смаил-аги Ченгича» И. Мажу-ранича²²:

Кад ал' его инога паст'јера
гдјено кротак к своме стаду греде.
Не реси га ни сребро ни злато,
него крепост и мантија црна.
Не прате га сјајни пратиоци
уз фењере и дупл'јере сјајне,
Ни поносн'јех звона са звоника:
већ га прати са запада сунце
и звон смјеран овна из планине.

Глядь, иной подходит пастырь кроткий
К стаду своему родному.
Серебро, золото его не красят,
Сила в нем под одеяньем черным.
Нет за ним блестящей свиты
с фонарями и восковыми свечами,
ни торжественного звона с колоколен:
солнце с запада его сопровождает
да в горах негромкий колокольчик
вожака-барана.

Црква му је дивно поднебесје,
олтар часни брдо и долина,
тамјан мирис што се к небу диже
из цвијета и из б'јела св'јета
и из крви на крст проливане.

Его церковь — дивный свод небесный,
а алтарь святой — гора с долиной,
запах ладана вздымает к небу,
от цветов исходит он, от бела света
и от пролитой за крест наш крови.

Переход от устного стиля к письменному трудно понять, в частности, потому, что наши представления о письменном стиле связаны с его качеством, которое мы непременно считаем высоким. Мы принимаем как нечто само собой разумеющееся, что письменный стиль всегда, с самого начала, выше устного. Это — ошибка, сделанная уже на стадии наблюдения, ошибка, которую — увы! — постоянно совершают ученые, пожертвовавшие опытом ради теоретических построений. Совершенство письменного стиля создается многими поколениями. Когда традиция в целом или отдельный человек переходит от устного творчества к письменному, происходит переход от законченного, зрелого состояния одного стиля к зыбкому, зачаточному состоянию другого. Совершенно невозможно, чтобы гомеровские поэмы относились к «переходному» или раннему периоду письменного стиля. Слова Бауры о том, что богатство этих поэм «заставляет думать об опоре на письменность»²³, неочевидны и сомнительны.

Если данному обществу известна письменность, это может повлиять на его устную традицию, но вовсе не обязательно в самом деле на нее влияет. Само наличие письменности не предполагает непременно наличия традиции письменной литературы; а если таковая и существует, она не обязательно оказывает влияние на устную традицию. У южных славян традиция письменной литературы существует с конца IX века; собственно, они-то и изобрели славянские алфавиты. Тем не менее до

^Г Перевод М. Зенкевича (*Негош П.* Горный венец. М., 1955, с. 19).

конца XIX—начала XX века эта письменная традиция не оказывала никакого влияния на форму традиции устной. Обе они существовали бок о бок, в разных, конечно, социальных группах, но несомненно на одной и той же территории. В средние века письменность и письменная литература развивались, как и во всей остальной Европе, в монастырях, сначала по иностранным образцам, а позднее самостоятельно. Носители устной традиции были людьми неграмотными, не имевшими отношения к монастырям. Начиная с XV века на Адриатическом побережье и на некоторых островах — прежде всего в городах: Сплите, Задре, Дубровнике — возникла, опять же под иностранным влиянием и по иностранным образцам, богатая литературная традиция, бытовавшая не только в среде духовенства, но главным образом в среде богатого купечества. В деревнях, расположенных вблизи этих городов, а также среди низших слоев городского населения (т.е. тех, кто не принадлежал к знати и не получил образования за границей или дома), среди неграмотных, по-прежнему процветала устная традиция. В обоих этих случаях литературная традиция не развилась из устной; она пришла извне — из Византии или Италии.

В средневековой литературе, развившейся под византийским влиянием, бросается в глаза отсутствие стихотворных произведений, за исключением гимнов или литургической и дидактической поэзии²⁴. На побережье, как в средние века, так и в эпоху Возрождения, создавалась поэзия на латыни и на хорватском языке; в последнем случае использовалась не местная, а итальянская метрика. Хотя некоторые поэты, судя по используемым ими эпитетам, были знакомы с местным устным творчеством, произведения их носят чисто литературный, а не устный характер. Существует и целый ряд хорватских стихов (частично приписываемых поэтам XV века Шишко Менчетичу и Джорге Држичу, частично — другим поэтам), близких к устной лирике и, может быть, действительно относящихся к ней. Эти стихи были опубликованы лишь в XIX веке²⁵. Начиная с XVI века некоторое количество повествовательных баллад из устной традиции появляется в виде вставок в литературных произведениях²⁶. Самые ранние записи устных эпических текстов встречаются в рукописных собраниях первых десятилетий XVIII века, обнаруженных и опубликованных в XIX—XX веках²⁷. Эти частные собрания никак не повлияли на собственно устную традицию: До XVIII века мы находим либо собрания песен, либо сугубо литературные произведения, возникшие на основе иностранных образцов.

В XVIII веке встречаются первые эпические произведения в стиле устных песен, которые тем не менее были написаны и никогда не пелись. Самое значительное и наиболее известное из этих произведений — «Приятная беседа народа славянского» Андрии Качича-Миошича, которую мы уже упоминали²⁸. Качич (1704—1760) был францисканским монахом, «Разговор» — это стихотворная и прозаическая хроника южных славян с древнейших времен до его времени. Стихотворная

часть состоит из эпических песен, почти целиком написанных десяти-сложником устной традиции. Качич очень хорошо знал устный эпос и стилизовал под него свои песни. Источниками ему служили отчасти слышанные им устные эпические песни, отчасти — и в еще большей степени — доступные ему хроники, исторические описания, документы и рассказы очевидцев. У Качича была установка на историческую достоверность, как он ее понимал. Он взялся прославить тех героев, которых устная традиция не прославила или прославила недостаточно.

Интересно отметить, что аббат Фортис, записавший знаменитую «Хасанагиницу»^д, принял книгу Качича за собрание устного эпоса. Он перевел на итальянский три песни Качича, благодаря чему они попали в книгу Гердера «Голоса народов в их песнях» (*Stimmen der Völker in Liedern*) (1778—1779). В своем труде «Очерк наблюдений на островах Керсо и Озеро» (*Saggio d'Osservazioni sopra l'Isola di Cherso ed Osero*) (1771 г.) Фортис сравнил песни Качича с «переводами» Макферсона, которые начали публиковаться в 1760 году.

«Разговор» приобрел огромную популярность; некоторые песни, написанные Качичем, вошли в устную традицию, откуда они не произошли. Их можно было записать от сказителей еще в 30-е годы нашего века; очень вероятно, что они бытуют доныне. Сам Качич был собирателем лишь отчасти, однако время настоящей собирательской деятельности было уже не за горами. В 1814 году появилась первая книга Вука Стефановича Караджича, и за ним идет множество собирателей, вплоть до наших дней. Все эти собрания содержали неравноценный материал, но по большей части песни были записаны непосредственно от сказителей и, несмотря на редактуру, дают довольно верное представление о традиции. Это — устные диктованные тексты. В собрания попадали и тексты письменные, такие же, как песни Качича; эти песни также не являются в действительности устными и традиционными. Другие песни были впервые сложены сказителями непосредственно во время записи, причем, вероятно, по просьбе собирателей, как было с новыми песнями знаменитого сказителя Филипа Вишничя²⁹. Их нам, видимо, следует считать устными эпическими песнями. Похоже, что собирательство способствовало созданию новых песен. Это было время расцвета национализма, и шовинизм тех дней, не свойственный самой традиции, но взращенный националистическими и политическими силами вне ее, к сожалению, сказался и на этих песнях.

^д Песня о жене Хасан-аги, одной из первых ставшая известной за пределами южнославянского ареала, была опубликована в оригинале и в итальянском переводе в названной ниже книге аббата Фортиса (по некоторым утверждениям, взята им из книги Качича). Для книги Гердера ее перевел Гете, впоследствии переводили Ш. Нодье, П. Мериме, В. Скотт, у нас — Пушкин и Ахматова (ее перевод опубликован в книге: *Сербский эпос*. Т. 2. М., 1960, с. 403—406). Подробнее см.: *Сербский эпос*. М.—Л., 1933, с. 178, 184—191. Там же см. подробный обзор ранних записей и публикаций эпоса (с. 175—181).

Какое же влияние оказали собрания песен на песенную традицию? Большие дорогие издания не достигали среды, в которой бытовало сказительство: не оказывали они никакого влияния и на те местности, в которых не было грамотных людей. Однако в XIX веке постепенно начали распространяться школы, и после первой мировой войны они существовали уже почти повсеместно. После прихода к власти коммунистов началась планомерная борьба с неграмотностью, и сейчас в Югославии лишь сравнительно небольшое число стариков осталось неграмотным. Во всех школьных учебниках обязательно печатались песни из собрания Караджича или, реже, из книги Негоша. Школьные учителя сыграли важную роль в записывании песен; благодаря им, а также грамотной молодежи распространялись печатные издания песенных текстов. Кроме того, до самого последнего времени широкое распространение имели дешевые перепечатки отдельных песен³⁰, которые время от времени появляются и сейчас. Эти издания содержат главным образом песни из книги Караджича. Они являлись также средством распространения новых песен — в основном не из устной традиции, а письменных — о различных восстаниях против турок, Балканских войнах, первой мировой войне и недавних войнах и революциях. Особенно широко такие издания были распространены у сербов и черногорцев в период между двумя мировыми войнами. Типографии Белграда и Цетине напечатали множество брошюр с песнями. В Сараеве мусульмане занимались перепечаткой песен из сборников «Матицы Хорватской» и Хёрманна³¹. Эта деятельность по изданию песен в основном имела место с начала XX века, особенно после 1918 года.

Печатные издания оказали воздействие на грамотное младшее поколение, молодежь стала заучивать песни из книг. При этом они продолжали учиться сказительскому искусству у старших и пели песни из устной традиции. Но, заучивая часть своего репертуара из песенников, они все больше отдалялись от традиции. Заучивание фиксированного текста влияло и на другие их песни, так как певцам теперь казалось, что они должны заучивать даже устные песни. Появился устойчивый «правильный» текст, и тут прозвучал погребальный колокол по устной традиции. Мало кто из молодых сказителей, особенно среди христиан, не заразился этим недугом. В несколько меньшей степени затронул он мусульман, благодаря тому что ни одно из собраний их песен не приобрело такого почти сакрального значения, как книги Караджича или Негоша.

Конечно, благодаря сборникам песни переходили из одного района в другой, но это влияние книги немногим отличалось от того, что могло случиться — и не раз случалось, — когда сказитель переезжал из одного района в другой или купцы перевозили песни по торговым путям. Пока речь идет об устной технике сложения, в таком распространении песен с помощью книг нет ничего противоестественного.

Действительно, если зрелым неграмотным сказителям даже и читают песни из сборников, это не оказывает на них особого влияния³². Усвоение песни таким образом сходно с ее усвоением обычным путем. Навыки устного сложения слишком глубоко укоренились, чтобы их можно было изменить.

Сказители же, принявшие идею фиксированного текста, навсегда потеряны для устной традиции. Сама эта идея означает гибель традиции, приход поколения «сказителей», которые воспроизводят песню, а не воссоздают ее. Именно такие «сказители» выступают в национальных костюмах на праздниках народной песни и поют песни, выученные по сборнику Караджича. Любой из нас может сделать то же самое, стоит немного потренироваться и обзавестись национальным костюмом. На самом деле такие «певцы» — мошенники, маскирующиеся под сказителей! Они целиком, с первого до последнего слова, заимствуют песни настоящих сказителей, и их пение можно проверять по книге. Для фольклориста они представляют серьезную опасность. В них прочно укоренилась идея фиксированного текста, но одного этого недостаточно, чтобы они стали литературными поэтами, пусть даже они и живут теперь в обществе людей с «письменным складом ума», хотя некоторые из них по-прежнему неграмотны.

Произошло изменение: устойчивость основного сюжета — то, к чему стремится устная традиция, — сменилась стабильностью текста, т.е. конкретных слов повествования. Распространение идеи фиксированности среди носителей устной традиции — это лишь один из аспектов перехода от общества с устной культурой к обществу с культурой письменной. Как ни парадоксально, именно фольклористы и, в еще большей степени, те, кто использовал их собрания в целях просветительской, националистической, политической или религиозной пропаганды, дали обществу, основанному на устной культуре, фиксированную форму его собственных творений. Этот аспект перехода можно, таким образом, отнести ко времени начала фольклорных записей — точнее, ко времени, когда записи в той или иной форме начинают распространяться среди сказителей, как было показано выше. В современной Югославии переход от устной культуры к культуре письменной в этой части почти полностью завершился. Устная традиция там почти совсем прекратила свое существование.

Это, однако, только один аспект перехода, к тому же самый легкий для анализа. Традиции письменного эпоса в Далмации эпохи Возрождения развились не из устной традиции^е. Они продолжали итальянскую литературную традицию и не были автохтонными. Это не означает, что они не породили подлинно хорватскую литературную

^е См. статью И.Н. Голенищева-Кутузова «Поэты Далмации эпохи Возрождения» в его книге: Славянские литературы. М., 1973 — и тексты в сборнике: Поэты Далмации эпохи Возрождения XV—XVI веков. М., 1959.

традицию. Конечно же, из них развивалась настоящая хорватская литература, такая же настоящая и самобытная, как литературы других народов. Но сами они не восходят непосредственно к устной традиции южных славян, даже когда заимствуют ее сюжеты, что с течением времени происходило все чаще и чаще. Неясно, необходимо ли такое параллельное существование литературных традиций наряду с устными для перехода от устной литературы к письменной, но сами эти заимствованные формы никоим образом не являются переходными.

В том, что мы изобразили здесь, нет ничего специфически южно-славянского. Разве лишь то, что устная традиция дожила до наших дней и процветала еще вчера. Начиная с римлян, народы Европы заимствовали литературные традиции и превращали их в свои собственные. Заимствованная литературная традиция вытесняла исконные устные традиции, а вовсе не развивалась их них. Не существует прямой линии развития от *chansons de jester** до «Генриады», от «Беовульфа» до «Потерянного рая»³. Наша западная традиция литературного эпоса восходит, через Аполлония и Вергилия, к Гомеру. Вергилий не писал ни сатурнийским стихом³, ни каким-либо непосредственно восходящим к нему размером. Точно так же Мильтон не писал германским аллитерационным стихом или чем-то, что развилось непосредственно из него, потому что эти исконные устные методы не имели подлинных потомков. Устная традиция не превращалась в традицию книжного эпоса и не переносилась в нее, она все более и более отходила на задний план, на периферию в самом буквальном смысле, пока не исчезла совсем.

* Французские эпические песни. Далее А. Лорд называет эпопеи Вольтера («Генриада») и Мильтона («Потерянный рай») — классические образцы этого жанра во французской и английской литературах.

³ Сатурнийский стих — древнейший стих итальянской народной поэзии, впоследствии вытесненный в латинской литературе размерами, заимствованными из греческой традиции.

Часть вторая

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕОРИИ

Глава седьмая

ГОМЕР

Форма устной повествовательной поэзии обусловлена ее бытованием; способ сложения и передачи эпических песен оставляет на них свой неизгладимый отпечаток. Этот отпечаток несут на себе формулы и темы, он проявляется в структуре самих песен. Все эти элементы возникли в естественной лаборатории южнославянской эпической традиции, в которой нам удалось их выделить. Мы видели, как певцы усваивают песню, как они меняют ее, как из кратких песен делают длинные. Перед нами прошла целая вереница сказителей, среди которых встречались подлинные художники, и особенности их творчества перестали быть загадкой для нас. Теперь, когда мы все это понимаем, и это понимание, несомненно, еще углубится в результате дальнейших исследований, мы можем снова обратиться к песням, дошедшим до нас в виде бесценных рукописей. Несут ли и эти песни отпечаток устного творчества, который мы теперь научились распознавать? Этому вопросу и посвящены следующие главы книги.

Наконец-то мы в состоянии решить, был ли автор гомеровских поэм «устным поэтом» и являются ли сами эти поэмы «устными произведениями». Теперь мы точно знаем, что следует понимать под этими терминами, по крайней мере применительно к созданию эпоса. Избавившись от ряда неверных представлений об «устной традиции», «устном творчестве» и «устной передаче», мы вместо этого основываемся на сведениях, полученных из наблюдения и анализа устной традиции в процессе бытования.

То, что именуется устной традицией, представляет собой, как мы теперь понимаем, не менее сложную и значительную художественную форму, чем производная от нее «литературная традиция». Устная традиция не менее «литературна», в широком смысле этого слова, нежели собственно литературная традиция. Это не просто дальняя родственница литературы, только менее изысканная или более грубая и беспорядочная. К моменту появления письменной литературы художественные формы давно уже установились и были высоко развитыми и древними.

Сейчас не осталось сомнений в том, что создатель гомеровских поэм был устным поэтом. Доказательство тому следует искать в самих произведениях; так и должно быть, это закономерно и логично. Мы уже говорили о необходимости для устной поэзии специфической формы и стиля и отмечали их характерные приметы. Какие же признаки формульной техники и тематической структуры вскрывает анализ гомеровских поэм?

Исследования Пэрри дают, как мне кажется, ответ на первую часть этого вопроса¹. Хотя некоторые исследователи и не согласны были с его интерпретацией роли и значения формульной структуры в целом, само открытие сложной системы формул у Гомера, сделанное Пэрри, никогда не подвергалось сомнению. Следует особенно подчеркнуть, что формулы не сводятся к привычным эпитетам или часто повторяющимся стихам, что формулы пронизывают весь эпос. Из таблицы VII видно, что около 90% из проанализированных в ней 15 стихов являются формулами или формульными выражениями. Принимая во внимание ограниченность материала для анализа — всего две поэмы, приблизительно 27 тысяч стихов, — количество явно формульных стихов или частей стиха поистине поразительно, особенно если учесть изысканность и замысловатость греческого гексамetra. Перед древнегреческими сказителями стояла нелегкая задача, и мы должны с глубочайшим почтением отнестись к тому, чего им удалось достичь, создав столь совершенную и богатую по своей выразительности формульную технику, представляющую собой сложное и гармоническое художественное средство.

Греческий гексаметр — это, видимо, самый известный метр во всей литературе, и того, что уже было написано о нем, вполне достаточно для нашего исследования. Однако, чтобы понять систему разбиений таблицы VII, нужно сказать несколько слов о протяженности формул. В южнославянской поэзии существуют формулы, состоящие из четырех, шести и десяти слогов. Структура сербскохорватского стиха с его обязательной цезурой после четвертого слога относительно проста. Греческий гексаметр допускает большее разнообразие, так как в нем цезура может появиться в разных местах стиха. Можно было бы, видимо, предположить, что эта гибкость стиха тесно связана со структурой мелодии, под которую пелись или произносились стихи, но, поскольку мы ничего не знаем об этой музыке, всякое подобное утверждение остается чисто гадательным. Цезура может появляться в следующих позициях: а) после первого слога третьей стопы, б) после второго слога третьей стопы, если она дактилическая, в) после первого слога четвертой стопы. К этому следует добавить г) буколическую диэрезу^а (после четвертой стопы) и д) паузу после слова, перенесенного из предыдущего стиха; эта пауза чаще всего оказывается после первого

^а Буколическая диэреза — словораздел (цезура) после четвертой стопы в гексаметре.

слога второй стопы. Можно, таким образом, ожидать, что в стихе встретятся формулы длиной в $1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, $2\frac{3}{4}$, $3\frac{1}{2}$, 4 и 6 стоп, считая от начала стиха, и соответственно — дополнительной к ним длины, считая от паузы и до конца стиха.

Единственно надежным способом анализа формульной структуры является способ, который применил Пэрри и который также был использован в третьей главе настоящей книги. Он состоит в том, чтобы, выбрав некоторое число стихов (в данном случае 15), проанализировать каждый стих с точки зрения его формульности. Для таблицы VII использованы 15 строк «Илиады». Поскольку мое разбиение несколько отличается от разбиения, сделанного Пэрри, я предлагаю читателю сравнить наши таблицы. Как и при анализе южнославянской поэзии, формулы подчеркиваются сплошной линией, а формульные выражения — пунктиром. Соответствующие параллели из Гомера приведены в примечаниях к таблице.

Разбиение внутри стихов не всегда соответствует тому, что было сделано Пэрри, и вполне возможно, что кто-нибудь другой мог бы разделить стихи иначе. Мы не станем останавливаться на деталях такого рода и рассмотрим всю таблицу в целом. При этом оказывается, что более 90% строк приведенного отрывка подчеркнуты либо сплошной, либо пунктирной линией. Что же касается двух полустушиев, которые я определил как неформульные, то тут я, видимо, проявил чрезмерную осторожность; то же относится и к шести целым стихам, также включенным в эту категорию. Конкордансы не дают примеров формульных схем под ключевыми словами из данных отрывков. Но при сплошном просмотре обеих гомеровских поэм почти наверняка обнаружатся другие примеры таких ритмико-синтаксических структур. Впрочем, в этом нет никакой необходимости, поскольку подчеркнутого вполне достаточно, чтобы продемонстрировать формульную структуру текста.

Таблица VII²

ΙΛΙΑΔΟΣ Α

	Μῆνιν ἄειδε, θεά. Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος	1
	----- 2 -----	3
	οὐλομένην, ἥ μυρὶ Ἄχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε.	4
	----- 5 -----	6
	πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν	7
	----- 8 -----	9
	ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν ¹⁰	12
	----- 11 -----	12
5	οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή. ¹³	15
	----- 14 -----	15

	ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε	16
	-----	18
	17	
	Ἀτρείδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.	19
	-----	22
	20	21
	Τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;	24
	-----	25
	23	
	Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς	27
	-----	29
10	νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρεε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί,	28
	-----	30
	οὐνεκα τὸν Χρῦσην ἠτίμασεν ἀρητήρα	30
	-----	32
	31	
	Ἄτρείδης· ὁ γὰρ ἦλθε θεὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν	34
	-----	35
	33	
	λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα,	35
	-----	37
	36	
	στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος ³⁸	38
	-----	40
	39	
15	χρυσέω ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς,	41
	-----	43
	42	

Формульная техника гомеровских поэм и впрямь столь совершенна, система формул, как показал Пэрри, столь «экономна» и лишена альтернативных синонимических выражений, что поистине поражает, как такая совершенная техника была создана без помощи письменности³. Как было показано выше, южнославянская поэзия более экономна, чем считалось ранее. Для того чтобы определить, экономна ли та или иная поэтическая традиция, следует ограничиться творчеством одного сказителя — как это и было сделано в предыдущих главах, — учитывая при этом все поэтические элементы формулы, включая и ее фонетическую структуру. Принцип экономии в южнославянской поэзии не понимали из-за того, что судили по наспех прочитанным сборникам песен, записанных в разное время от разных певцов из разных местностей. Таким путем невозможно получить достоверных результатов. Более того, даже если ограничиться творчеством одного сказителя и брать только напетые тексты, мы все равно не получим истинной картины, которую можно было бы сравнивать с гомеровскими поэмами. Всегда нужно делать поправку на то, что текст поется, и на отклонения, неизбежные при непрерывном сложении стихов. Для сравнения следует использовать тексты продиктованные, причем певцом, который не сбивается при диктовке. Взяв такие тексты, мы убедились, что имеем

статистические данные, сопоставимые с данными гомеровских поэм, которые, естественно, могут быть только продиктованными, а не напетыми текстами. Если прибегнуть к более точным методам исследования, принимая во внимание характер текстов, используемых в нашем югославском эксперименте, и отдавая себе отчет в том, какой тип текстов представлен гомеровскими поэмами, то окажется, что никаких расхождений между статистическими данными, полученными для двух этих традиций, нет.

Таким образом, в греческой поэзии мы находим тот же тип формульной техники, что и в южнославянской, и действует она на основе тех же принципов. Это — самое надежное на сегодняшний день доказательство устного сложения текста, и его одного достаточно, чтобы обосновать вывод об устном характере гомеровских поэм. Есть, однако, и другие признаки, подтверждающие этот вывод.

В своих исследованиях анжамбана у Гомера Пэрри показал, что необходимый анжамбман в гомеровском эпосе встречается гораздо реже, чем у Вергилия или Аполлония Родосского⁴. Стих есть самостоятельная единица метра. В южнославянских песнях необходимый анжамбман практически отсутствует. Одной из основных причин такого расхождения между двумя рассматриваемыми традициями является длина гексаметрической строки. Протяженность ее достаточна для того, чтобы в ней можно было выразить законченную мысль, иногда строка оказывается даже слишком длинной. В этом случае новая мысль начинается до того, как закончится стих. Поскольку в этом стихе не хватает места для завершения новой мысли, она продолжается в начале следующего стиха. Этим объясняется возникновение системы формул для заполнения промежутка от буколической диэрезы до конца стиха и дополнительных к ним систем, охватывающих слова, перенесенные в начало следующего стиха.

Как это выглядит в гомеровских поэмах, показал Пэрри, и я в специальной статье⁵ уже сопоставил его наблюдения со статистическими данными по южнославянской поэзии. При этом, чтобы правильно понять расхождение между этими двумя традициями, а именно: почему число синтаксически законченных стихов в южнославянской поэзии выше, чем в греческой, необходимо было, как и во всех прочих случаях, учитывать различие языков, длины стиха и, возможно, типов музыкального аккомпанемента. Этот принципиально важный стилистический признак становится понятным, если отнестись с особым вниманием к проблемам метода. Анализ анжамбманов дает нам, собственно говоря, простой эмпирический критерий, который удобно использовать, когда мы приступаем к исследованию какого-нибудь текста и хотим выяснить, может ли этот текст быть устным. Это, однако, нужно сделать с учетом музыкального сопровождения (если о нем вообще что-нибудь известно) и прочих особенностей, которые могут быть обусловлены длиной стиха и спецификой данного языка.

Еще один критерий, подтверждающий устное происхождение, не менее надежен, но применять его труднее, так как он требует гораздо большего количества материала, чем доходит обычно до нас от поэзии прошлых эпох. Способ этот состоит в исследовании тематической структуры⁶.

Пожалуй, никакие другие произведения мировой литературы не исследовались столь часто и разносторонне, как гомеровские поэмы. Нужна изрядная смелость, чтобы снова подступиться к ним, и такую попытку может оправдать только убеждение, что для этого есть новые и серьезные основания и что результаты анализа будут иметь принципиальное значение.

На первом этапе тематического анализа необходимо доказать, что исследуемое произведение действительно содержит поэтические темы. Иными словами, мы должны найти в этом произведении, или в других произведениях того же певца, или, наконец, в произведениях, созданных в той же традиции, одни и те же ситуации, которые хотя бы единожды повторяются. Здесь применяется тот же метод, что и при формульном анализе, с той лишь разницей, что в данном случае сопоставляются единицы более крупные и дословное совпадение их для сравнения не обязательно. Собственно говоря, буквальное совпадение, как мы видели, просто маловероятно.

Тема из числа легче всего вычленяемых в гомеровских поэмах, как, в сущности, и во всей эпической литературе; — это собрание. Так легко вычленяется она потому, что в ней есть очевидные начало и завершение. Рассмотрим эту тему в первой и второй песнях «Илиады». Первое собрание в «Илиаде» не носит характера официальной церемонии и весьма непродолжительно. Хрис подходит к кораблям ахейцев и обращается ко всем собравшимся, и в особенности к Атридам. Народ выражает ему свое одобрение, но Агамемнон грубо прогоняет жреца. Здесь мы находим гибридную форму темы собрания. Она находится где-то посередине между двумя темами: обменом двух персонажей речами и собственно собранием, так как действие происходит при народе, но момент созывания и роспуска собрания отсутствует.

Во второй раз собрание происходит по всей форме; его созывает Ахилл, по наущению Геры; герои поднимаются, держат речи и возвращаются на свои места; тема завершается роспуском собрания. Это описание может служить эталоном использования данной темы.

Третье собрание — это заключительная сцена песни I, собрание богов, где происходит перебранка между Герой и Зевсом и Гефест принимает сторону матери. Здесь мы вновь встречаем специфическую разновидность более широкой темы, так как участвующие в ней боги всегда пребывают вместе, за исключением отсутствующих по какому-нибудь делу. Их нужно специально созывать на совет, только когда обсуждается какой-то особо важный вопрос. Это напоминает картину из семейной жизни или то, как в мусульманских песнях Югославии аги

с Границы всегда сидят все вместе в зеленой беседке в Удбине. Созывать совет обычно нет необходимости, поэтому нет необходимости и распускать его. Это собрание напоминает первое из описанных выше, с той разницей, что там беседу начинает чужой человек, пришедший в собрание, а здесь разговор ограничивается семейным кругом.

Взаимоотношения между этими тремя примерами одной темы можно представить следующим образом: А (собрание, созданное Ахиллом), B_1 (совет богов) и B_2 (ссора между Хрисом и Агамемноном).

Во второй песни «Илиады» мы находим ряд весьма показательных примеров данной темы. Сначала идет совет старейшин, созданных Агамемноном вследствие обманчивого сна. Это официальное мероприятие, относящееся к категории А. Если обозначить собрание всего народа через A_1 , то совет старейшин можно представить как A_2 , хотя по структуре они не различаются. Однако в рассматриваемом примере из песни II совет старейшин входит как составная часть в сцену всеобщего собрания: посланы глашатаи, чтобы созвать весь народ, а пока он собирается, происходит совет старейшин. A_2 здесь включается в A_1 . В первый раз это народное собрание формально не распускается, его прерывают сами участники, которых Одиссею приходится уговаривать вернуться. Такое прерванное и возобновленное собрание можно обозначить A_{1a} .

В песни II находим еще два примера нашей темы. Один из них можно считать особой разновидностью A_2 , т.е. совета старейшин. Агамемнон созывает старейшин и военачальников; совершается жертвоприношение, и начинается пир (пир и жертвоприношение, конечно, и сами по себе являются отдельными темами); затем следует краткая речь Нестора, содержащая поучение и совет Агамемнону. Это можно обозначить как A_{2a} . Хотя этот пример я объединяю с темой собрания, видимо, правильнее было бы отнести его к темам жертвоприношения и пира. Такая неоднозначность только подчеркивает, что темы могут частично перекрывать друг друга или, точнее, что та или иная подтема может использоваться в нескольких крупных темах. Созыв старейшин, равно как и речь Нестора, является как раз подтемой. Нечто подобное происходит и в стихах, которые следуют непосредственно за этой речью: вестники разносят призыв к битве, и собирается войско. Сама по себе подтема созывания людей может использоваться во многих ситуациях; в данном случае она входит в тему сбора войска, предваряющую тему «перечня». Архитектоника тематической структуры здесь просто поразительна.

Последнее собрание в песни II — собрание у троянцев — мы застаем уже в самом разгаре. Это всенародное собрание, оно, следовательно, представляет собой разновидность A_1 . К собранию обращается с речью Ирида, а распускает его Гектор. Мы застаем только конец этого собрания.

Таким образом, в первых двух песнях «Илиады» мы находим семь примеров темы собрания. Эталоном ее является второй пример из

песни I. Остальные представляются нам вариациями на данную тему в различных тональностях. В процессе анализа мы увидели, как переплетаются и перекрывают друг друга крупные темы; теперь мы начинаем ощущать всю сложность тематической структуры «Илиады».

Итак, мы применили уже все три вида критериев, которые, как мы считаем, позволяют установить, является ли данное произведение устным. Гомеровские поэмы удовлетворяют всем трем критериям. Теперь мы действительно понимаем, что Гомер — устный поэт. Из этого вытекают важные следствия, и некоторые из них были очевидны уже в процессе тематического анализа. Но ограничиться этим мы не можем.

Прежде всего это значит, что Гомер принадлежит устной традиции эпической песни. Это не человек со стороны, который обращается к традиции, обладая лишь поверхностным представлением о ней и бессистемно выхватывая из нее отдельные элементы, или же пытается передать традиционный «аромат», хотя мышление его при этом по сути своей совершенно отлично от традиционного. У него нет и раздвоения личности, при котором половина его сознания и поэтической техники принадлежит традиции, а половина достигла парнасских высот письменной литературы. Он даже не «погружен» в традицию. Он сам — традиция; он является одной из неотъемлемых частей этого комплекса. Для нас, как, несомненно, и для своих слушателей, Гомер — это самое талантливое и поразительное, что есть в этой традиции. Яркость описания и непосредственное воздействие его поэм тем и обусловлены, что он устный поэт. Тот, кто хотел бы сделать из Гомера поэта литературного, не понимает, в чем состоит его «литературность»; в нем нет ничего от той искусственности, которая присуща авторам, использующим темы и приемы устной традиции в чуждых традиции целях. С древнейших времен и до наших дней нас постоянно вводили в заблуждение относительно истинной природы творчества и истинного величия Гомера. Объяснить это можно тем, что мы пытались понять Гомера, исходя из наших собственных категорий, которые мы окрестили «вечными категориями искусства».

Мы изощряли воображение и изобретательность, отыскивая в гомеровских поэмах какое-то единство, неповторимость и оригинальность, которые здесь совершенно ни при чем. Если бы Гомер задумывался об аристотелевских понятиях единства, он не был бы Гомером и он не сложил бы «Илиаду» или «Одиссею». Устный поэт прядет нить повествования, он украшает его, если у него есть к этому дар; а у Гомера такой дар, разумеется, был. И мы должны сосредоточить свое внимание не на том, чуждом ему, понятии тесного, неразложимого единства, а на самом повествовании и еще более на том, как оно орнаментировано. Вот повествование, и Гомер рассказывает его от начала до конца. Он излагает его во всех подробностях, не торопясь, охотно приостанавливая его, чтобы рассказать еще какой-нибудь вспомнившийся сюжет. И если эти

сюжеты приходится к месту, то не из-за какого-то изначально заданного представления о структурном единстве, которого сказитель сознательно и старательно добивается, а потому, что, когда эти истории приходят в голову певцу, ведущему свой рассказ, он настолько занят своим сюжетом, что подходящая история сама возникает в силу естественных ассоциаций. И не беда, если какая-то история или какой-то орнаментальный элемент окажутся почему-то не связанными с основным сюжетом или с поэмой в целом: орнаментальный элемент ценится сам по себе, и это понимает аудитория сказителя.

Каждая тема, большая или малая, — можно даже сказать, каждая формула — окружена ореолом значений, собранных из всех контекстов, в которых она ранее оказывалась. Это значение, которым наделила ее традиция, находящаяся в состоянии активного бытования. Для каждого поэта в каждый данный момент времени значение темы включает все случаи, когда он ее использовал, и прежде всего те контексты, в которых она используется чаще всего. Оно включает также все те случаи, когда он слушал, как эту тему используют другие певцы, особенно те, кого он слушал в юности, или талантливые сказители, которые произвели на него сильное впечатление в последующие годы. У слушателей значение темы также выводится из опыта ее восприятия. Передача всего этого комплекса знаний возможна благодаря совместному опыту, которым обладает сказитель и его аудитория. Для нас, учитывая расстояние во времени и пространстве, приблизиться к пониманию этого дополнительного значения возможно, лишь погрузившись, насколько это осуществимо, в весь доступный нам материал традиционной поэзии вообще или в материал данной конкретной традиции.

Но не будем забегать вперед. Установив, что способ сложения гомеровских поэм тот же, что в устной поэзии, мы должны далее решить, какой этап сказительской практики они представляют. Какие этапы сказительской практики мы можем выделить? Во-первых, *собственно исполнение*.

Здесь необходимо пояснение. Если имеется заинтересованная аудитория, у которой есть время и желание слушать певца изо дня в день, и талантливый певец, представляющий богатую традицию, это сочетание может породить песни не менее длинные, чем гомеровские поэмы. Но, как было показано в предыдущей главе, наши тексты не могли быть записаны во время исполнения. Обычное исполнение протекает слишком быстро для записи. Можно, конечно, представить себе, что писец запишет, сколько успеет, во время одного исполнения, внесет исправления во время следующего и так далее, пока за несколько раз не запишет весь текст целиком. Я говорю об этом потому, что у Пэрри в начале его полевой работы был помощник, который думал, что у него получится такая запись, но тексты так сильно менялись от исполнения к исполнению, что очень скоро ему пришлось оставить эту мысль.

Сейчас уже должно быть ясно, что такое предположение имеет смысл, только если речь идет о повторении фиксированного текста. А в исполнении устного эпоса такого не бывает. Без звукозаписывающей аппаратуры нельзя получить точный текст обычного исполнения. Поэтому мы не можем сказать, что наши тексты гомеровских поэм отражают первый ранг сказительской практики.

В том, что касается способа сложения эпоса, второй ранг мало отличается от первого. Это устные продиктованные тексты. Запись под диктовку — самое точное приближение к тексту обычного исполнения, какого можно добиться без звукозаписывающей аппаратуры, но между ними есть существенные различия. Хороший сказитель и опытный писец могут таким образом создать текст длиннее и лучше, чем при обычном исполнении; причины этого мы уже рассматривали выше. Именно к этой категории, как мне представляется, логичнее всего отнести гомеровские поэмы. Они представляют собой устные продиктованные тексты. Внутри этой группы можно выделить квалифицированные и неумелые записи. Первые характеризуются метрически правильными стихами и полнотой изложения. Вторые будут содержать многочисленные нарушения метра, и общая их структура окажется куцей. Даже если сделать поправку на позднейшую редактуру, нельзя не признать, что гомеровские тексты — это образец диктовки и мастерства записи.

Третий ранг сказительской практики имеет место, когда грамотный сказитель записывает текст. В лучшем случае результат будет тот же, что и на втором ранге, с той лишь разницей, что перо при этом находится в руках сказителя, а писец в записи не участвует. Такой вариант должен прийти по душе тем, кому непременно подавай писания грамотного Гомера. Теоретически при такой записи должно получиться примерно то же, что на предыдущем этапе. Однако такая ситуация неестественна, встречавшиеся нам подобные тексты (которые мы назвали *самозаписанными устными текстам*) во всех отношениях уступают продиктованным устным текстам. Вряд ли стоит цепляться за такое решение из чисто сентиментальных соображений. Тот, кто вкладывает в руку Гомера перо, рискует сделать из него плохого поэта. Дело не только в том, что сказитель и так уже обладает вполне совершенным методом сложения эпоса в виде высоко развитой устной техники, но и в том, что письменность только сковывает и ограничивает его. Метод, которым владеет сказитель, возник, как уже говорилось, специально для быстрого сложения непосредственно перед аудиторией. Письмо, даже для грамотного человека, — процесс слишком медленный, чтобы устный поэт стал с ним возиться⁷. Не могу я согласиться и с тем, что Гомер был полуграмотным, что бы под этим ни понималось. Судя по мастерству, он должен быть либо лучшим из устных поэтов, либо лучшим из поэтов литературных, а не какой-то посредственной помесью того и другого. Всякий, кто действительно знаком с «полуграмотными»

текстами, никогда, я думаю, не станет включать в эту категорию гомеровские поэмы.

Желающие могут искать утешения и поддержки в открытии догомеровской письменности, представленной линейным письмом Б. Тем самым им придется, конечно, списать со счетов мудрое предостережение Стерлинга Дау⁸, который указывает, что линейное письмо Б имело ограниченное применение и исчезло на материке около 1200 года до н.э. Он пишет (с. 128): «Греки прожили на территории Греции четыреста или пятьсот лет, прежде чем узнали письменность. В других ремеслах и искусствах, включая управление государством, они достигли огромных успехов. Искусство письма, т.е. самая основа античной культуры, у микенских греков, овладевших им, не получало развития... Грамотность у них развивалась в тесной связи с повседневными практическими нуждами. Созданная для этих целей, она в самый раз пришлась к ним... Ее возникновение связано не с изящной словесностью, а с администрацией и торговлей. Когда с приходом дорийцев и наступлением "темных веков" цели, которым служила письменность, — торговля и тщательно разработанная система управления — отошли на второй план, письменность прекратила свое существование, тогда как словесность — т.е. устная словесность — продолжалась...

Первое знакомство Европы с грамотностью было сравнительно кратким, поверхностным и малоперспективным. Как ни ужасна была катастрофа, из-за которой грамотность была утрачена, сама по себе эта потеря была не таким уже безусловным несчастьем. Устная традиция, давшая нам гомеровские поэмы, на ранней стадии, т.е. до XII века, была, возможно, спасена именно благодаря ограниченному характеру употребления письменности на материке; в частности, письменность несомненно была исключена из области героической поэзии. Героическая поэзия, таким образом, оставалась устной, и в период ее расцвета ей ничего не угрожало, так как письменность в это время не только не распространилась, но, наоборот, полностью прекратила свое существование».

В той же статье (с. 108) Дау обращает внимание на наше несколько наивное отношение к грамотности:

«Так, грамотность обычно понимается как нечто нерасчлененное (мы, например, говорим: "Микенцы знали грамоту"), тогда как в действительности она представляет собой целый комплекс навыков, используемых в самих различных целях, — собственно, для всех видов коммуникации. Было бы опрометчиво полагать, что, как только человек — ребенок, варвар или миноец — научится писать, он станет использовать это умение во всех случаях, в каких используем его мы».

Если, однако, предположить даже, что во времена Гомера письменность процветала на службе у литературы, из этого отнюдь не следует, что и сам Гомер писал свои поэмы. Как мы видели, устная литература может существовать и существует бок о бок с письменной. Даже

открытие целой литературы — в том числе и письменного эпоса, — написанной линейным письмом Б, не отменило бы того факта, что гомеровские поэмы являются устными.

* * *

Итак, мы взглянули на Гомера глазами его современников и понимаем, что он был одним из многих эпических поэтов-сказителей. У нас более чем достаточно оснований полагать, что в Греции существовала традиция устного эпоса. В «Одиссее» мы находим изображение эпического певца, а то, что нам известно о киклических поэмах, дает некоторое представление о сюжетах, которые в этой традиции бытовали. Гомер был одним из многих сказителей своего времени; многие поколения таких же сказителей существовали и до него. И уж конечно, маловероятно, что с Гомером прекратилась традиция устного эпоса в Греции, как ни скудны свидетельства о ней. Крайне наивно было бы считать Гомера создателем эпической поэзии в Греции или в нашей западной литературе. Традиция, к которой он принадлежал, была богатой. Он слышал много хороших сказителей и сам обладал огромным талантом, благодаря которому был известен повсюду, где пелись эпические песни.

Сказитель, который исполнил «Илиаду» и «Одиссею», был явно не новичок в своем деле. Обе поэмы столь совершенны и являют собой пример такого владения техникой (под которой я понимаю технику устную), что их не мог сложить молодой человек на одной из стадий обучения. Для того чтобы достичь такого мастерства, Гомер должен был обладать значительным песенным репертуаром. Кроме того, он должен был по многу раз спеть свои песни, особенно сказания об Ахилле и Одиссее. Это не был певец с репертуаром всего из двух песен, и был он не из тех, кто поет раз в год на празднике. Эти две песни он исполнял часто. Естественно предположить, что усвоил он их от других сказителей. Песни бытовали в традиции, а не сочинялись Гомером: чтобы сделать этот вывод, нам не нужно обращаться к аналогиям с южнославянским эпосом или с каким-то определенным сказителем. Сами песни свидетельствуют о своем длительном бытовании. Даже если аналитики и не научили нас ничему, кроме этого, даже если они и не смогли доказать утверждение о множественном авторстве в том смысле, в каком они его понимали, они все же обратили наше внимание на смещение тем, указывающее на то, что песня в течение долгого времени просуществовала в традиционном репертуаре. Нужно, однако, понимать, что речь идет о песнях, о сказаниях об Ахилле и Одиссее, а не о поэмах «Илиада» и «Одиссея», представляющих собой фиксированные тексты (в определенный период), созданные тем сказителем, которого мы называем Гомером. Ниже мы подробнее остановимся на этом обстоятельстве и на самих текстах, но сначала посмотрим, что можно сказать об этих двух песнях, прежде чем они стали «Илиадой» и «Одиссеей».

Мы никогда не узнаем, ни кто первым спел эти песни, ни когда и где это произошло и какими они тогда были. Можно лишь быть уверенным, что спели их задолго до Гомера, поскольку, как я уже говорил, из самих песен видно, что они имеют длительную историю. С некоторой долей вероятности мы можем предположить лишь, что в первоначальном виде, при первом их исполнении, эти песни были весьма несовершенными в сравнении с известными нам текстами и сходны с ними лишь основным сюжетом⁹. Справедливо будет признать, что в общем виде сами сюжеты и многие темы уже были разработаны и бытовали в греческой традиции задолго до того, как они были применены к Ахиллу и Одиссею. Наши «Илиада» и «Одиссея» создавались на протяжении многих столетий.

Поэт, впервые спевший эти песни, изменил их при втором исполнении, таким же образом, как мы показали на примере южнославянской традиции; песни продолжали меняться при каждом последующем исполнении. Он никогда не относился к своей песне как к фиксированной — ни по содержанию, ни по словесному ее выражению. Он был автором каждого исполнения. Те же певцы, которые усвоили от него песню об Ахилле или об Одиссее, исполняя их, продолжали вносить изменения в устную традицию. Эти песни находились в состоянии непрерывного изменения и принимали определенную форму только тогда, когда певец оказывался перед слушателями и рассказывал им свою повесть. Это была древняя повесть, услышанная им от других сказителей, но данный рассказ был его собственным. Он не утверждал этого, просто все знали, что это его повесть, поскольку сказитель был перед ними.

Так бытует устная традиция. Называть это множественным авторством — значит преуменьшать роль не только Гомера, но и всех вообще сказителей устной традиции. Такое утверждение исходит из невероятной посылки, а именно что кто-то однажды создал постоянный оригинал для каждой из имеющихся в традиции песен и все, что происходило с этими сюжетами впоследствии, было подобно видоизменениям предмета, высеченного из цельного куска мрамора. Покуда ученым казалось, что они имеют дело с чем-то твердым и неизменным, можно было говорить о множественном авторстве и об интерполяциях. Можно было отбить кусок от одного монолита и переставить на другой. Однако опыт нашего полевого исследования устной традиции в Югославии ясно указывает на то, что мы имеем дело не с монолитами, а с пластичным, не имеющим постоянной формы веществом. Когда одни и те же или сходные между собой мысли могут в равной мере найти применение в ряде сюжетов, эти мысли не принадлежат ни одному из них, или, может быть, точнее, принадлежат им всем. Под интерполяцией, как мне кажется, понимается, что один элемент, принадлежащий только одной песне, сознательно переносится из нее в другую. Неверно применять этот термин к постоянно меняющейся устной традиции, где одну и ту же тему

можно использовать во многих сюжетах. То же относится и к множественному авторству. Как только гомеровские тексты, будучи записаны во время какого-то конкретного исполнения двух песен, превратились в «Илиаду» и «Одиссею», стала возможной и интерполяция, ибо появились — видимо, впервые в традиции греческого эпоса — два конкретных монолита. Но это уже относится к судьбе рукописей гомеровских поэм после того, как эти рукописи были созданы при участии Гомера.

Он, должно быть, не раз исполнял их до и после этого великого дня, который подарил нам «Илиаду» и «Одиссею». И вот произошло одно из значительных событий в истории западноевропейской культуры: поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея» были записаны. Мы знаем результаты этого события, но, кроме самих поэм, никаких сведений о нем самом не сохранилось. Нам неизвестно, почему были записаны поэмы. Почти наверняка, однако, мысль о записи не принадлежала самому Гомеру. Ему не нужен был записанный текст, он не знал бы, что с ним делать. Искушенный в устной технике, он, конечно же, не нуждался ни в каких вспомогательных мнемонических средствах. Для нас приемлемым объяснением могло бы показаться его желание сохранить свои песни, однако никакому устному поэту и в голову не придет, что песни, которые он поет и которые уже усвоили от него другие поэты, могут исчезнуть. Неведомо ему и понятие единственной версии, настолько совершенной, что ее нужно записать и сохранить. Предлагая такого рода объяснения, мы привносим в сознание устного поэта нечто логичное для нас, но совершенно чуждое ему. Я убежден, что идея записи «Илиады» и «Одиссеи» исходила не от самого Гомера, но откуда-то извне.

Приходится иногда встречаться с утверждениями вроде того, что «Гомер сложил "Илиаду" и "Одиссею", чтобы исполнить их на каком-то празднестве»¹⁰. Гомер не нуждался в записанном тексте. Действительно, он мог петь и, видимо, пел об Ахилле и об Одиссее на празднествах. В гораздо более поздний период, после того как поэмы были записаны, находились сказители, которые заучивали этот письменный текст и исполняли его на празднествах. Но они не были устными поэтами. Празднество, возможно, представляло сказителю случай петь несколько дней подряд и, таким образом, спеть длинную песню. Можно допустить, что на одном из таких празднеств Гомер и пропел свои песни. Боюсь, однако, что мы начинаем допускать натяжки, чтобы объяснить длину «Илиады» и «Одиссеи». В целом ряде отношений празднество, по-видимому, как раз менее всего подходит для исполнения длинных песен. Слишком много всякого происходит здесь. Слушателей постоянно что-то отвлекает, они то и дело переходят с места на место. Длинная же песня, исполняемая всерьез для требовательных слушателей, может слагаться лишь в тишине и покое.

Известные нам тексты гомеровских поэм могли бы быть созданы только в условиях, идеально приспособленных для записи под диктовку;

в древней Греции ведь не было звукозаписывающей аппаратуры! Поскольку «Илиада» и «Одиссея» могли быть записаны от нашего эпического поэта, Гомера, только одним-единственным способом, нет смысла обсуждать проблему празднества, продолжающегося несколько дней и дающего сказителю возможность спеть длинную песню. Я уже высказывал предположение, что празднества или иные обстоятельства, пригодные для исполнения умеренно длинных песен, важны лишь для развития богатой традиции; следовательно, на тексты, которые мы знаем, они могли оказать только косвенное влияние. Более вероятно, что на таких празднествах исполнялись краткие или не слишком длинные версии эпических песен. Несомненно только, что в истории греческой устной традиции сказителям не могло не представиться случая спеть песни в несколько тысяч стихов. В традиции не может появиться столько орнаментальных тем, сколько их было у греков, если певцы имеют возможность исполнять песни объемом не более нескольких сот стихов. И все же длина «Илиады» и «Одиссеи» была, вероятно, исключением.

Исходя из длины киклических песен, мы можем примерно представить себе длину обычной песни в древнегреческой традиции. Песни эти, вероятно, входили в сборник, записанный кем-то от разных сказителей, или же в компиляцию из нескольких, различных по времени рукописных сборников¹¹. Сообщают, что поэма «Эдиподия» содержала 6600 стихов, «Фиваида» (приписываемая Гомеру) — 7000 стихов, «Эпигоны» (также приписываемая Гомеру) — 7000 стихов. О других поэмах известно лишь, из скольких книг или песен они состояли. При сравнении их с «Илиадой» и «Одиссеей» оказывается, что «Киприи» с их одиннадцатью книгами составляли немногим более половины длины гомеровских поэм; еще меньше в сравнении с ними были пять книг «Эфиопиды» и «Возвращений», четыре книги «Малой Илиады» и две книги «Гибели Илиона» и «Телегонии». Иными словами, самые длинные из киклических поэм составляли не более половины «Илиады» и «Одиссеи». Гомер замечателен тем, что создал самые длинные и самые лучшие из всех устных повествовательных песен. Их необычайная длина предполагает исключительные обстоятельства исполнения. Если я не ошибаюсь, то запись под диктовку как раз и дает такую возможность. И не объясняется ли слава, которую приобрел сам Гомер и его поэмы, тем, что именно он и продиктовал эти «длинные песни»? Не потому ли города-государства соперничали между собой за право называться родиной этого необыкновенного человека?

У нас все же так и нет ответа на вопрос, зачем кому-то понадобилось просить у Гомера продиктовать ему 27 тысяч греческих гексаметров. Последнее предположение по этому поводу было высказано Седриком Уитменом в его книге «Гомер и героическая традиция»¹². Признав, что «гомеровский тип творчества, видимо, от начала до конца является устным» (с. 79), Уитмен далее исключает возможность того, что Гомер

сам записал свои песни. Затем он ссылается на приведенный Дж. Нотопулосом¹³ рассказ о греческом революционере, который был сначала устным сказителем, а потом написал свои мемуары, как на пример, свидетельствующий о «разочаровании в импровизированных стихотворных повествованиях, которые он прежде пел своим товарищам. В век, когда искусство письма все дальше отодвигает границы неграмотности, творческая личность рано или поздно непременно приходит к тому, что такие средства выражения, как перо и бумага, могут открыть для нее новые возможности. Можно даже сказать, что вместе с письменностью родилось новое представление о постоянстве; устная передача предстает перед нами, как она есть, — неточной и переменчивой. Написанное же имеет богоподобную неизменность, и всякий, кто думает о будущем, не может не понимать значение письменности... Причины перехода от устного стиха к письменной форме следует искать в распространении самой письменности, которое подрывает веру в неизменность незаписанных песен, обещая взамен подлинную стабильность. Поэтому великие эпические произведения, в отличие от кратких эпических песен, следует связывать не только с празднествами, но и с письменностью, и не потому, что письменность необходима для их создания, а потому, что грандиозным целям больших эпических произведений по-настоящему служит все, что обеспечивает им постоянство формы. В век подъема городов-государств, в век празднеств и начала расцвета колоний сознание греков не могло не отметить постоянства, свойственного письменным знакам, что бы они ни думали при этом о неизменности устной традиции» (с. 80—81). Я привел столь пространную цитату из С. Уитмена, чтобы далее удобно было анализировать его точку зрения.

Прежде всего пример с греческим революционером на самом деле можно сопоставить с Гомером, только если допустить, что письменность, причем письменность литературная, была распространена в гомеровской Греции гораздо шире, чем это показывают свидетельства, которыми мы располагаем, по крайней мере на сегодняшний день. В Греции периода революции была богатая традиция письменной литературы, и переход Макрияниса от неграмотности к грамотности был переходом из более отсталой социальной группы крестьян в более развитый и привилегированный общественный слой. Трудно поверить, что неудовлетворенность прежними устными песнями (которая вполне могла иметь место в действительности) вообще могла возникнуть вследствие какого-то осознания возможностей фиксированного текста и отсутствия таких возможностей у текста устного. Куда более вероятно, что он разочаровался в этих песнях из-за того, что они были связаны с крестьянской средой, а он теперь выбился в элиту. Должны ли мы предположить, что и во времена Гомера существовала такая же элитарная группа грамотных литераторов? Если она существовала, то где свидетельства тому? Макриянис перешел в среду, имевшую давнюю

традицию (можно даже сказать: идущую с гомеровского времени) не просто письменности, но письменной литературы. «Границы неграмотности» в Греции современной и древней, т.е. Греции конца VIII века до н.э., были совершенно различные по своему характеру. Во времена Макрияниса между устным поэтом и «творческой личностью» пролегла глубокая пропасть. В гомеровской Греции, наоборот, устный поэт и был творческой личностью, никакого различия между ними не было; я полагаю, что такие понятия, как «творческая личность», «вдохновенный поэт» и т.п., явились следствием священной и гадательной функций поэта. Рассматривая положение дел в Греции времен Гомера, мы обязаны учитывать, что от этого времени до нас не дошло никаких других литературных текстов, никакой письменной литературной традиции. В этих условиях и на этом фоне вдруг появляются 27 тысяч греческих гексаметров! Должны ли мы решить, что Гомер или кто-то другой увидел описи имущества, сразу понял все значение письменности для эпоса, сел и записал «Илиаду» и «Одиссею»? Когда Макриянис учился грамоте, ему было что читать и помимо этикеток на консервных банках. Можно поверить скорее в медленный, постепенный прогресс, начавшийся первыми незначительными опытами в области литературы, которая долгое время ограничивалась записью кратких произведений; такую возможность допускает и Уитмен, когда далее в своей книге говорит: «Вовсе не исключено, что кто-то из его [Гомера] предшественников мог каким-то образом запечатлеть свои произведения на бумаге». Без внешних влияний это осуществилось единственным путем, которым можно дойти до стадии записи такого количества стихотворных строк.

Понятие «творческой личности» у Уитмена имеет один недостаток: хотя о поэте говорится, что по типу творчества он является во всех отношениях устным поэтом, он не включен в традицию, т.е. это не есть устный *традиционный* поэт. *А устных поэтов, которые не были при этом традиционными, не существует в природе.* Исходя из этого, если заменить в высказывании Уитмена «творческую личность» на «лучшего традиционного устного певца», то получится, что «лучший из устных певцов рано или поздно непременно приходит к тому, что перо и бумага могут открыть для него какие-то новые возможности». Тогда нельзя не задать вопрос, почему самая мысль «о каких-то новых возможностях» так уж непременно должна была прийти в голову устному поэту, даже самому великому и искусному? С какой стати стабильность и неизменность должны были показаться ему столь привлекательными и каким образом он вдруг поймет, что устная передача «неточна и переменчива», и разочаруется в ней? Напомню, что человек, о котором идет речь, — это устный поэт, живущий в обществе, где есть письменность, но нет или почти нет широко распространенной письменной литературы. Уитмен молчаливо и как нечто само собой разумеющееся предполагал, что устному поэту свойственно такое же чувство собст-

венности на «форму» своей песни, даже на самое «свою песню», что и поэту литературному. У него получается, что устный поэт говорит: «Это моя песня, мой шедевр, от первого до последнего слова». Но устный поэт такого не скажет, потому что он принадлежит традиции. На самом деле он может сказать: «Я услышал эту песню от такого-то и пою ее так же, как он». Неужели этот человек с его ощущением традиции так легко допустит, что традиционная песня может быть чем-то неизменным? Забота о постоянстве формы не свойственна психологии устного поэта, поскольку у него уже есть постоянство смысла и постоянство сюжета. Устная передача лишь в том случае будет «неточной и переменной», если считать, что только одна какая-то форма, одно конкретное исполнение заслуживает фиксации. Подобная мысль легко может возникнуть у «творческой личности», сознательно создающей нечто, воспринимаемое ею как свое собственное творение, но трудно ждать этого от устного поэта, которого заботит лишь сохранение традиционной песни с ее смыслом. Не следует ни с того ни с сего приписывать устному поэту сознание писателя в развитой литературной традиции с его чувством авторской собственности.

Возможно, мы никогда не сумеем окончательно разрешить загадку записи гомеровских поэм, однако мы можем строить предположения, что считать более вероятным. Как мы уже видели, идея записи не могла принадлежать Гомеру. Резонно также полагать, что у его постоянного окружения, т.е. постоянных слушателей, также не было причин желать, чтобы эти две песни или какие бы то ни было песни были записаны (если не считать такими причинами наши собственные представления, спроецированные на эту среду). Поэтому нелишне, пожалуй, будет посмотреть, не обнаружим ли мы в мире, окружавшем древнюю Грецию, до, скажем, 700 года до н.э., народы, которые записывали, тогда или еще раньше, свою литературу, народы, с которыми греки вполне могли соприкасаться.

Видимо, в IX веке в Палестине был записан древнейший источник Ветхого Завета, а именно «Яхвист». Спустя век появился «Элохист»¹⁴. Эти произведения, или хроники, повествовали о сотворении мира и об истории праотцев еврейского народа или рода человеческого. Они содержали мифы и эпос этого народа. В VIII веке Саргон II (722—705) основал в Ниневии библиотеку. Он максимально расширил границы Ассирийской державы. Библиотека Саргона содержала таблички с записями эпоса, мифологических, магических и исторических сочинений на нескольких языках, в том числе на шумерском, относящихся еще к 2000 году до н.э. Здесь, среди прочих текстов, был обнаружен «Энума Элиш» (эпос о сотворении мира) и эпос о Гильгамеше¹⁵. Таким образом, два корпуса текстов письменной словесности, один — древний уже в древности, другой — новый, потрясающий по силе и глубине, были доступны тем грекам, которые пожелали бы обратиться на них внимание. Само же обращение их к Востоку в тот период представляется вполне

естественным, поскольку именно на Востоке находился тогда центр мировой культуры.

Итак, я хотел бы выдвинуть предположение, что идея записи гомеровских и киклических поэм и произведений Гесиода родилась вследствие того, что греки видели или слышали, что это делается на Востоке. Сочинения на шумерских табличках, список которых приводится Крамером в его «Шумерской мифологии»¹⁶, напоминают по своему характеру произведения, которые записывались в древнейший период как в Палестине, так и в Греции: «эпос и мифы, гимны и плачи, пословицы и гномические сочинения». Последние состоят из «большого числа кратких и выразительных поговорок и афоризмов, различных басен, как, например, "Птица и рыба", "Дерево и тростник", "Мотыга и плуг", "Серебро и бронза", и, наконец, ряда дидактических сочинений, длинных и кратких, причем в некоторых из них описывается процесс обучения искусству письма и говорится о преимуществах, которые оно дает». Греки и иудеи переживали заново и по-своему культурный опыт более древних цивилизаций. Писец, записавший гомеровские поэмы, сделал для греков то же, что за много веков до него сделали для своего народа шумерские писцы.

Г л а в а в о с ь м я я

ОДИССЕЯ

При чтении «Одиссеи» или «Илиады» мы оказываемся в несколько затруднительном положении из-за того, что это тексты, вырванные из традиции. Сравнение с другими устными традициями ясно показывает, что песня не существует в изоляции и что рассматривать ее следует лишь в контексте других песен, бытующих в данное время. Если бы у нас было достаточно представительное собрание древнегреческого эпоса, мы могли бы найти более верный подход и к гомеровским поэмам. Именно этой нехваткой и были, в значительной мере, обусловлены затруднения, которые возникали при их интерпретации. И все же положение было бы еще хуже, если бы до нас дошла только одна, причем короткая поэма; так их по крайней мере две, общей сложностью 27 тысяч стихов, и они различаются содержанием. Кое-какие косвенные свидетельства о тематическом материале времен Гомера можно извлечь из Гесиода и особенно из киклических фрагментов¹. На некоторые другие темы можно найти указания и в самих поэмах. При известной осторожности даже в греческой драматургии можно обнаружить варианты эпических песен. Не следует полностью пренебрегать также Даресом и Диктисом². Наша задача, таким образом, не вовсе безнадежна. Существенную помощь нам могут оказать другие традиции, особенно в вопросе о том, что именно нам следует искать.

В высшей степени интересны и ценны для гомероведения тексты на глиняных табличках, найденных при раскопках в Месопотамии и Передней Азии³. Их дешифровка и перевод — это подлинное чудо науки, вершина научного творчества. Гомер перестал быть древнейшим из эпических певцов, чьи песни дошли до нас. В известном нам теперь материале он располагается хронологически чуть ранее середины, ибо сегодня мы знаем эпические произведения, восходящие к III тысячелетию до н.э. и принадлежащие культурам, смежным с греческой, народам, с которыми у греков были контакты. Иными словами, нам теперь доступен тематический материал, которым соседи Гомера пользовались в догомеровское время; нам известна сюжетная атмосфера Передней Азии, которая так много дала Греции. Если нам удастся обнаружить у этих народов сюжетные параллели, они помогут нам в толковании Гомера, помогут верифицировать или даже выявить в гомеровских песнях сюжетные схемы.

Не нужно также бояться использовать более поздние эпические повествования, строящиеся по аналогичным или похожим схемам, при том, конечно, условии, что эти сюжеты являются традиционными и устными⁴. Если наша теория устного сложения и передачи эпоса верна, то средневековые и современные песни должны быть чрезвычайно консервативны в отношении основных сюжетных схем; мы видели это на примере южнославянских песен из собрания Пэрри. Важнейший для нас материал содержится в самих гомеровских песнях, в том, что нам известно о киклических поэмах, и в греческой драматургии. Следующим по значению является корпус переднеазиатских текстов. И, наконец, последнее, но ничуть не менее важное — это средневековые и современные параллели. Использовать их можно, поскольку нас интересует основная схема и значимые детали, а не случайные или второстепенные элементы.

«Одиссея» была одной из многочисленных песен о возвращении на родину, певшихся во времена Гомера. Некоторые из них, несомненно, входили и в его собственный репертуар. Ясно, что, слагая «Одиссею», Гомер ориентировался на сюжет возвращения Агамемнона, а также и Менелая. В этом сюжете сын не играл существенной роли⁵. Но в нем были странствия и необыкновенные приключения, кораблекрушение и буря, а также путешествие в «иной» мир, представленный, подобно Протею, многими обличьями. История плавания аргонавтов также была известна Гомеру⁶. Все эти и многие другие песни входили в репертуар современных ему эпических певцов. Они составляли окружение «Одиссеи». Вместе с ней они образовали корпус взвимоcвязанного тематического материала.

Тем не менее нельзя считать, что «Одиссея» вышла из традиции, «Одиссея» — это часть ее. Я не имею в виду, что Гомер использовал эти песни в качестве источников, заимствуя из них какие-то элементы или выстраивая тот или иной эпизод по образцу соответствующего эпизода

в другой песне. Мы не должны забывать того, чему научила нас южнославянская традиция: содержание песен текуче. Вопрос о принадлежности данного эпоса данной песне, вопрос, так сказать, права собственности, в устной традиции весьма относителен. Для нас важнее всего понять место «Одиссеи» в репертуаре Гомера и других сказителей, т.е. место, которое занимает в устной эпической традиции одна песня относительно других, тематически близких песен.

* * *

После инвокации, в которой упор делается на странствиях Одиссея и гибели его спутников (но нет никакого упоминания о Телемахе), «Одиссея» открывается собранием богов, на котором Зевс размышляет о возвращении Агамемнона. Такая ссылка на другое повествование — прием чрезвычайно изощренный и нетипичный для устного эпоса. В южнославянской традиции разные сюжеты всегда четко разграничены, и, насколько мне известно, сказитель никогда не упоминает в песне событий из других песен.

Подобный прием отсылок никоим образом не идет вразрез с аналогическим или ассоциативным мышлением сказителя в какой угодно традиции. Но я не думаю, что этим можно объяснить его использование в «Одиссее». Такие отсылки имеют, однако, смысл, если рассматривать их как часть песни, повествующей о возвращении троянских героев, иными словами, песни, которая включает как события, о которых говорится в киклической поэме «Возвращения», так и события «Одиссеи» и, возможно, также «Телегонии». В таком контексте эти упоминания не являются аномалией, напротив, они как раз предполагают его. Более крупная песнь, о которой здесь идет речь, — это песнь о возвращении с Троянской войны греческих героев, в том числе Агамемнона, Менелая, Нестора, Одиссея и, в какой-то степени, других героев. Вполне возможно, что о возвращении Атридов и о возвращении Одиссея иногда рассказывали в одной песни, и без той обильной орнаментации, которая характерна для Гомера, эта песнь вовсе не должна быть чрезмерно длинной. Мы знаем, что все — и Одиссей, и Телемах, и Телегон — тем или иным образом фигурировали в греческих сказаниях о возвращении. Можно поэтому постулировать существование а) песни, включающей всех героев и не выделяющей никого из них; б) песни, включающей всех героев, но делающей упор на возвращении Атридов; в) песни, включающей всех героев, но делающей упор на Одиссее. Все это полностью согласуется с устной техникой. Возможно, что, наряду с «Одиссеей», Гомер пел отдельную песнь о возвращении Атридов. Вполне вероятно, что он исполнял их вместе. Именно об этом, как мне кажется, свидетельствует начало «Одиссеи».

Упоминание о возвращении Агамемнона указывает, таким образом, на целый ряд сюжетов, существовавших в древнегреческой

традиции. Оно также указывает последующим поколениям читателей, которые уже не являются слушателями древних песен, на существование иной, нежели в «Одиссее», схемы построения песни о возвращении. Более того, мы узнаем не только о существовании этой схемы, но и о том, что Гомер помнил о ней, когда приступал к пению «Одиссеи». Расхождения между двумя сюжетами очевидны: Агамемнон возвращается домой открыто и гибнет от руки любовника своей жены. Одиссей же возвращается в чужом облике и убивает женихов. Клитемнестра изменяет мужу, тогда как Пенелопа — образец супружеской верности. Далее в «Одиссее» Гомер подчеркивает эти различия. В начале же его больше интересуют параллели: Эгисф и Орест, убийца и мститель, жених и сын. И едва лишь боги договариваются о том, как освободить Одиссея с Оигии, певец тотчас же переходит к женихам жены Одиссея и к действиям ее сына. Схема освобождения и возвращения едва успевает начаться, как Гомер уже смещает акценты, чтобы включить в нее одну из разновидностей связанной с ней темы жениха и сына.

В южнославянской традиции роль сына может быть весьма различной. Чаще всего он вообще не участвует в сюжете. Из двенадцати песен о возвращении в Приложении III сын играет какую-то роль только в трех⁷. Из этих трех песен две (Пэрри 1920 и 6229) нетипичны в том отношении, что жена в них не собирается снова выходить замуж и обязательная в данном сюжете тема женитьбы обеспечивается за счет женитьбы сына: возвращаясь, отец узнает, что сын женится. Можно поэтому сказать, что сын в этих песнях выполняет сюжетные функции, обычно свойственные жене. Это не Орест, стремящийся отомстить за смерть отца, и не Телемах, пытающийся узнать о его судьбе. В этих двух песнях по крайней мере сын как таковой не играет существенной роли; он нужен здесь только для того, чтобы ввести в сюжет тему женитьбы — роль, которую в основном сюжете исполняет жена. Сами по себе эти две песни, в сущности, стоят особняком, так как в них нет жены, вновь собирающейся замуж. В одной из этих песен (Пэрри 6229) сын, помимо того что он обеспечивает тему женитьбы, играет еще и дополнительную роль: он служит выкупом, которого требует враг, захвативший в плен его отца. После свадьбы сын вместе с отцом возвращается к врагу: отца освобождают, а сыну удается бежать. Эта песня интересна скорее тем, что в ней сын выступает как избавитель отца из плена — но эта роль в некоторых других песнях отводится жениху жены (ср., например: Пэрри, Лорд I, № 4, где жених Халил помогает Джуличу Ибрахиму вернуться в Задар). В конечном счете сын выполняет здесь чужую роль, когда служит выкупом; если отвлечься от эмоциональной стороны дела, можно сказать, что он выполняет ту же функцию, что и голова мертвого жениха, которую в некоторых песнях обещают в качестве выкупа за освобождение. Здесь сын не выступает ни мстителем Орестом, ни даже разыскивающим отца Телемахом.

Только в песне Авдо Меджедовича (Пэрри 12 465), относящейся к категории песен о неверной жене, сын играет почти ту же роль, что в греческой традиции. Для нашего исследования существенно, что сын в этой песне через много лет вызволяет отца из тюрьмы, куда тот вернулся, выполняя клятву. Подобно Оресту, сын мстит за зло, причиненное отцу, правда в данном случае не матерью, а врагом. Как и в случае с Орестом, мать здесь пренебрегает сыном, желая вновь выйти замуж.

В этой южнославянской песне сын выступает не в роли мстителя за отца, а в роли его избавителя. Любопытно, что в других песнях о спасении из плена и возвращении домой эту функцию часто выполняет жена героя (см. Приложение IV, Пэрри 1921 (1940), 923 (сестра) и 285А). И снова оказывается, что роль сына сводится в конечном счете к замещению роли жены. Иными словами, на основании анализа южнославянских песен можно предположить, что в драме Возвращения сын не является главным или необходимым действующим лицом. Он становится обязательным элементом только в сюжете агамемноновского типа. Таким образом, традиционные сюжетные схемы указывают на то, что существовал сюжет о возвращении Одиссея, в котором Телемах, как сын героя, не играл существенной роли, хотя мог даже и присутствовать в нем.

Возможно, что Телемах попал в «Одиссею» благодаря сходству между историями Агамемнона и Одиссея, двумя сюжетами о возвращении — прежде всего о возвращении к жене и семье. Намерение Афины услатить Телемаха с Итаки, чтобы его не было там, когда Одиссей вернется на остров, находит некоторое соответствие в изгнании Ореста, в результате которого он отсутствует в момент возвращения и гибели Агамемнона. Немаловажно также, что, когда Телемах возвращается, он, подобно Оресту, приводит с собой друга. Теоклимена рассматривали как рудимент разных персонажей⁸, но никто, по-моему, не отводил ему роли Пилада. При таком понимании Теоклимен — это как бы продолжение Писистрата, сына Нестора, который больше подходит для роли Пилада при Телемахе — Оресте. Более того, отношение к Телемаху женихов Пенелопы, которые замышляют убить его, сходно с поведением Эгисфа. Поскольку Гомер начинает свою песнь с отсылки к агамемноновскому сюжету, мы, видимо, будем недалеко от истины, предположив, что этот сюжет некогда сыграл свою роль в том, что Телемах был введен в песнь как сын, которого сначала замышляют убить и изгоняют женихи, а затем, в позднейшей интерпретации, отправляет на поиски отца Афина.

Однако, как только Телемах становится «изгнанником», он подпадает под схему сюжета о юном герое, который одалживает доспехи и отправляется искать себе славы. Как и Беовульфа, Телемаха считают слабым; подобно Сиротану Али в мусульманской традиции в Югославии⁹, он вынужден одалживать средства передвижения. Слово

сиротан по-сербски значит «сирота» и родственно слову, значащему «бедняк»^а. В эпосе молодой человек, отправляющийся на поиски приключений, никогда не имеет отца; ему помогает мать, дядя или друг. Обычно сюжетная схема такова, что одна группа участников отказывает герою в оружии и помощи, а другая — часто при чьем-то посредничестве — дает ему и то и другое.

Над Телемахом насмеваются в собрании знати Итаки, точно так же как насмехается Мустай-бей над Бечирагичем Мехо. И тому и другому могущественные земляки отказывают в помощи. Телемах в своем бессилии напоминает также юного богатыря Смаилагича Мехо, который, прежде чем отправиться на свой первый подвиг, жалуется, что он рос слишком защищенным от треволнений:

Но послушай, Цифрич Хасан-ага, чем хвалятся турки в корчме. Один говорит, что возглавил отряд, другой — что ходил с отрядом. Один говорит, что войско возглавил, другой — что с войском ходил. Один говорит, что расширил наши владения, другой — что одержал победу в поединке, третий — что захватил пленных в рабство. А мне, о ходжа Цифрич Хасан-ага, клянусь здоровьем отца моего Смаил-аги и дяди моего Цифрича Хасан-аги, мне неведомы набеги, мне неведомы походы, а уж о поединках и говорить нечего. Что такое расширять владения, я не знаю, не знаю даже, где наша граница, не знаю, где старое место поединков. Куда уж мне было пойти в набег на чужбину, захватить рабов и женить друга? Хотя я и мужчина, от этого я еще не воин. Меня и не назовешь мужчиной, больше нечем мне похвастаться, кроме как [тем, что могу я] снять мужскую одежду, нарядиться в девичье платье — ведь нет у меня ни бороды, ни усов, и косица моя, как у женщины, — и сесть вышивать и прясть пряжу. И пусть все называют меня женщиной (Пэри 6480 [т. IV, с. 68, ст. 429—457]).

Афина говорит, что отправится на Итаку, дабы подвигнуть Телемаха на более решительные действия, и что она отправит его в путешествие, «чтоб в людях о нем утвердилась добрая слава»^б. Тем самым она подчеркивает, что для молодого человека путешествие — это поступок, необходимый для возмужания или, мы бы сказали, носящий характер инициации. В сюжетной схеме повести о молодом человеке, который отправляется на свой первый подвиг, герой иногда вызывает кого-то из рук врага¹⁰ (человека или чудовища), которого ему нередко приходится убить. Иногда путь героя ведет в потусторонний мир, где он, естественно, сталкивается с его входами, выходами и стражами. Иногда, кроме того, целью такого путешествия может быть приобретение знаний или сведений¹¹, наделяющих героя особой силой, которыми он должен воспользоваться по возвращении, или же они, если не используются им в какой-либо конкретной ситуации, превращают героя в могущественного волшебника или просто в «мужчину». Последнее, собственно, и является целью, с которой Афина, по ее собственным словам, отправляет Телемаха на материк:

^а Сербскохорв. *сиротан* значит также «бедняк», есть еще слово *сиромах* «бедняк», «бедняга», ср. русск. сирый.

^б Одиссея» I, 93.

Сходная с Ментором видом и речью, предстала Афина.
 Голос возвысив, богиня крылатое бросила слово:
 «Смел, Телемах, и разумен ты будь, когда обладаешь
 Той великою силой, какою и словом и делом
 Все твой отец, что хотел, совершал; и достигнешь желанной
 Цели, свой путь беспрепятственно кончив; когда ж не прямой ты
 Сын Одиссеев, не сын Пенелопин прямой, то надежды
 Нет, чтоб ты мог совершить предпринятое дело.
 Редко бывают подобны отцам сыновья; все большею
 Частью хуже отцов и немногие лучше. Но будешь
 Ты, Телемах, и разумен и смел, поскольку не вовсе
 Ты Одиссеевой силы великой лишен; и надежда
 Есть для тебя, что успешно свершишь предпринятое дело»¹²
 (II, 267—280)

Весьма разумно, в этом контексте, чтобы сын хитроумного Одиссея искал ответов именно в путешествии, впервые оставив родной дом. Посещение им Нестора и Менелая, таким образом, не напрасно с точки зрения более глубокого смысла подобных путешествий.

Что касается прямого, поверхностного смысла эпизода, то в нем Телемах узнает от Менелая местонахождение своего отца, а именно что он находится на острове у Калипсо. Это и хотел узнать Телемах; теперь ему известно, что его отец жив. Кроме того, Нестор и Менелай подробно рассказывают ему о возвращении на родину всех остальных греков, в первую очередь Агамемнона. Не без горечи напоминают они Телемаху о сходстве между ним и Орестом, подчеркивают, как похожи положения дел на Итаке и в Аргосе накануне возвращения Агамемнона. Орест доказал свою доблесть, и слушатели Гомера могут оптимистически смотреть на будущее Телемаха, после того как Нестор, поняв, что юноше покровительствует Афина, оставляет всякие сомнения в успехе его начинаний.

С действительно серьезной проблемой мы сталкиваемся, как мне представляется, в стихе 624 песни IV «Одиссеи». Пока мы следим за осуществлением той части плана Афины, которая касается Телемаха, мы забываем не о самом, конечно, Одиссее — о нем мы помним постоянно, — но о том, что Афина собирается освободить его с острова Калипсо и доставить домой. Хотя нигде не было сказано, что Телемах отыщет Одиссея и вернется вместе с ним, — напротив, мы отлично знаем, что этого не произойдет и что путешествие Телемаха, как об этом прямо говорилось, совершалось лишь для того, чтобы узнать об отце, — тем не менее сознание, что перед нами повесть о первом путешествии юноши, о подвиге, который сделает его мужчиной, невольно наталкивало нас на мысль, что Телемах вызовет Одиссея. Были, видимо, версии, в которых Телемах действительно встречался с отцом и вместе с ним возвращался на Итаку. В изложении Диктиса Критянина Телемах узнает, что его отец гостит у Антенора, и отправляется туда на встречу с Одиссеем¹³. В этом рассказе Телемах женится на Навсикае, дочери Антенора, после того как они с Одиссеем убивают женихов.

Зная, что Телемах пирует в Спарте и собирается возвращаться домой, мы уже готовы к тому, что Одиссея отпустят с острова, а за этим вполне может последовать встреча отца с сыном. В действительности именно это и происходит, но тем временем вклинивается множество событий, из-за которых нам легко не заметить, что встреча Одиссея и Телемаха в хижине Эвмея (песнь XVI) — это, в сущности, встреча отца и сына, предшествующая возвращению каждого из них во дворец Одиссея на Итаке. Встреча происходит, но она откладывается, как только возможно. И тем не менее традиционный сказитель слишком остро чувствует смысл и взаимосвязи сюжетных схем, чтобы позволить себе полностью пренебречь ими.

Когда ниже мы будем анализировать сцены узнавания, мы увидим, как Гомер затягивает развитие действия, вводя побочный материал, главным образом относящийся к Телемаху. Такая же вставка есть и во второй части песни IV, и она надолго задерживает освобождение Одиссея с Оигии. Действие перемещается из Спарты обратно на Итаку, где женихи и Пенелопа обнаруживают отсутствие Телемаха. Теперь Антиной замышляет подстеречь и убить Телемаха при его возвращении из Пилоса, а страхи Пенелопы успокаиваются благодаря сну, в котором сестра говорит ей, что боги защитят ее сына. Мотив заговора против Телемаха восходит, вероятно, к сюжету типа Агамемнона и Ореста, который все время подспудно присутствует у Гомера в этих начальных книгах «Одиссеи»; именно эта сюжетная схема прерывает действие в данном случае.

Здесь возникает вопрос, рассмотрение которого может далее углубить наше понимание первых четырех песней «Одиссеи». Телемах является аналогом Ореста, но он также отчасти представляет собой аналог своего собственного отца, Одиссея, особенно в той мере, в какой сюжеты Одиссея и Агамемнона совпадают. Не случайно в трагедии Орест возвращается в Аргос переодетым и рассказывает выдуманную историю о себе¹⁴. В данном случае и Орест и Одиссей принадлежат к одному тематическому комплексу — возвращение героя в чужом облике. Это — тематический комплекс, предельно насыщенный скрытым мифологическим смыслом (сама одежда героя представляет собой загробное облачение, которое он не может сбросить), а не просто повествовательная схема. Возвращение Ореста сходно с возвращением Одиссея. И того и другого поджидает несчастье. Когда Телемах тайком возвращается на Итаку, он, подобно Оресту или своему отцу Одиссею, подвергается опасности встретиться у себя дома с силами зла. Перед началом своего путешествия Телемах получает наставления, касающиеся Пенелопы, и сам повторяет ей эти наставления, напоминающие наказ, который оставляет жене муж, уходя на войну: «Если я не вернусь, возвращайся к своему отцу или снова выходи замуж». По пути Телемаху оказываются такие же почести, как его отцу, и сначала Нестор, затем Елена и, наконец,

Менелай, отмечают его необычайное сходство с отцом. Сюжетные схемы Одиссея, Телемаха, Агамемнона и Ореста совпадают, расходятся и совпадают вновь.

В песни V Гомер снова начинает «Одиссею». Линия Телемаха и Ореста начала выходить из-под контроля. Он чересчур увлекся самой тканью повествования и стиха, но теперь понимает, что дело зашло слишком далеко. Можно заметить в шутку, что Гомер сам попался на начальную речь Зевса, введившую сравнение с Агамемноном. Итак, Гомер вновь начинает рассказ об освобождении Одиссея и возвращается к совету богов. Афина начинает свою речь так, как будто она прежде уже не говорила с Зевсом об Одиссее. Ответ Зевса — это выговор Гомера Гомеру:

Ей возражая, отвечивал туч собиратель Кронийон:
 «Странное, дочь моя, слово из уст у тебя излетело.
 Ты не сама ли рассудком решила своим, что погубит
 Некогда всех их, домой возвратясь, Одиссей? Телемаха ж
 Ты проводи осторожно сама — то, конечно, ты можешь;
 Пусть невредимо он в милую землю отцов возвратится;
 Пусть и они [женихи], не свершив злодеянья, придут в Итаку»
 (V, 21—27)

Во всяком случае, далее мы не встречаемся с Агамемноном, Орестом и Телемахом до самой песни XI, где Одиссей в ином мире встречает Агамемнона и у своей матери Антиклей справляется о сыне.

Если возвращение Агамемнона существенно повлияло на ту часть «Одиссеи», которая касается Телемаха, то на сцены у Кирики и в ином мире воздействовала история о возвращении Менелая в «Возвращениях»¹⁵, а также в четвертой песни самой «Одиссеи». Напомним, что Менелай задерживается на острове у берегов Египта в ожидании попутного ветра. Он встречает дочь Протея Эйдотею, которая советует ему выспросить у ее отца, что задерживает корабли и мешает им плыть своим путем. Она учит Менелая, как захватить в плен морского старца, и Протей, в конце концов покорившись, сначала сообщает Менелая, кто из богов держит его в Египте, и указывает ему дорогу домой. Затем Менелай спрашивает о возвращении из Трои остальных героев, и Протей предсказывает будущее самого Менелая.

Бросаются в глаза совпадения в сюжетной схеме этого рассказа и истории Одиссея: 1) и Менелай и Одиссей не могут отплыть с острова; 2) и тому и другому богиня советует обратиться за помощью к ясно-видящему старцу; 3) существует специальный ритуал для того, чтобы заставить провидца заговорить; 4) провидец рассказывает обоим, почему боги препятствуют им и как они могут преодолеть эти препятствия, а также предсказывает, какой смертью им предстоит умереть. Сначала Менелай спрашивает Эйдотею:

Ты же скажи мне (все ведать должны вы, могучие боги),
Кто из бессмертных, меня оковав, запретил мне возвратный
Путь по хребту многоводного, рыбообильного моря?^в

(IV, 379—381)

Советуя обратиться к ее отцу, она говорит:

Все б он открыл: и дорогу, и долог ли путь, и успешно ль
Рыбообильного моря путем ты домой возвратишься?^г
Если ж захочешь, божественный, скажет тебе и о том он,
Что у тебя и худого и доброго дома случилось

С тех пор, как странствуешь ты по морям бесприютно-пустынным
(IV, 389—393)

Нужно заметить, что последнее имеет более непосредственное отношение к Одиссею, нежели к Менелаю. Заканчивая свои наставления Менелаю, как ему захватить в плен Протея, Эйдотея говорит:

И тогда, благородному старцу свободу
Давши, спроси ты: какой из богов раздражен и успешно ль
Рыбообильного моря путем ты домой возвратишься?

(IV, 422—424)

Обращаясь к пленному Протею, Менелай слово в слово повторяет уже процитированный вопрос, который он в самом начале задал Эйдотее.

Одиссей, со своей стороны, обращаясь в песни X к Кирке за позволением возвратиться домой, получает ответ, что он

должен, с пути уклоняясь, проникнуть
В область Аида, где властвует страшная с ним Персефона.
Душу пророка, слепца, обладавшего разумом зорким,
Душу Тирезия^д фивского должно тебе вопросить там.
Разум ему сохранен Персефоной и мертвому...

(X, 490—494)

Одиссей отказывается и спрашивает, кто же поведет туда его корабль. Кирка дает ему подробные наставления, заканчивающиеся словами:

Скоро и сам он [Тиресий], представ пред тобой, повелитель народов,
Скажет тебе, где дорога, и долог ли путь, и успешно ль
Рыбообильного моря путем ты домой возвратишься.

(X, 538—540)

^в Перевод Жуковского не вполне точен и поэту лишен дословного совпадения с приводимыми ниже отрывками, которое есть у Гомера. В английском переводе, цитируемом Лордом: «...запретил мне путь, и [скажи мне об] обратном пути, как я пройду по кишасемому морю» (слова, поставленные нами в скобки, в греческом оригинале отсутствуют).

^г Английский и русский переводы стихов 389—390 довольно сильно расходятся, в одних отношениях перевод Жуковского точнее, в других — дальше от оригинала (в частности, слова «и успешно ль» представляют собой не столько перевод, сколько интерпретацию Гомера). В английском буквально (в скобках приводим буквальный перевод с греческого): «дорогу, этапы пути [длину пути], об обратном пути, как я пройду по кишасемому [рыбному] морю».

^д В цитатах из перевода Жуковского сохраняется его транслитерация имен. В остальном тексте имена даются в транслитерации, принятой в настоящее время.

Тогда Одиссей приказывает своим людям собираться в путь, говоря:

нас богиня сама побуждает к отъезду^ε.
(X, 549)

И далее, когда они собирались:

Путь нам иной указала Цирцея:
В царстве Аида, где властвует страшная с ним Персефона,
Душу Тирезия фивского должен сперва спросить я.
(X, 563—565)

В стране мертвых после совершения ритуала, после разговора с Эпленором появляется Тиресий и, не дожидаясь вопросов, сам заговаривает с Одиссеем (XI, 99).

Нужно отметить, что цель путешествия в царство мертвых и расспросов Тирезия упоминается лишь единожды, в конце наставлений Кирки относительно ритуала, который нужно совершить. Сам Одиссей, кстати, не спрашивает, почему он должен туда отправиться. Это путешествие навязано Одиссею Киркой, в отличие от ситуации с Менелаем, которому Эйдотея просто посоветовала искать совета у Протея. Путешествие, таким образом, уподобляется задаче сродни подвигам Геракла. В случае же Менелая задается множество вопросов и указываются многочисленные причины для путешествия. В эпизоде с Менелаем (песнь IV) наиболее близкое соответствие словам Кирки в песне X, касающимся выяснения пути домой, встречается в конце первого совета Эйдотеи (не в ее наставлениях о ритуале), когда она говорит в тех же словах:

Все б он открыл: и дорогу, и долог ли путь, и успешно ль
Рыбообильного моря путем ты домой возвратишься?^ж
(IV, 389—390)

Именно в этом месте она добавляет:

Если ж захочешь, божественный, скажет тебе и о том он,
Что у тебя и худого и доброго дома случилось
С тех пор, как странствуешь ты по морям бесприютно-пустынным.
(IV, 391—393)

Это имело бы смысл применительно к Одиссею. Из тех вопросов, ради которых Одиссей, возможно, и был послан к Тирезию, т.е. вопросов, на которые отвечает, не будучи спрошенным, прорицатель, а именно: 1) кто из богов разгневан? 2) как мне добраться домой? 3) что делается

^ε В английском переводе: «Ибо могущественная Кирка наконец указала мне дорогу», правильное: «Пойдемте, ибо мне указывает владычица Кирка»; Жуковский понял нейтральное «указывает» (вероятно, «путь») как «приказывает» (это значение действительно есть у греческого слова), а Палмер прочел существительное «владычица» — πότνια — как прилагательное женского рода.

^ж В русском переводе стихи IV, 389—390 и X, 539—540 совпадают не вполне дословно; в английском различается только модальность глагола: «сказал бы» в первом случае, «скажет» во втором (по-гречески совпадение дословное).

у меня дома? — только один прямо назван в наставлениях Кирки. Про остальные мы узнаем частично из ответов Тиресия и частично из сопоставления с разновидностью данной темы, представленной вопросами, которые задает Протею Менелай. На самом деле, было бы лучше, если бы сказитель дал нам возможность из ответов заключить, какие вопросы должны были задаваться. Первый вопрос в данных обстоятельствах особого смысла не имел бы, поскольку из бессмертных Одиссея и его спутников удерживает в этот момент лишь сама Кирка; она отпустит их (при условии, что они отправятся в Аид). Второй вопрос имел бы смысл, если бы Тиресий на него ответил; но он на вопрос не отвечает, и Одиссей получает ответ лишь по возвращении из Аида, от самой Кирки. Иными словами, тот вопрос, который фактически произнесен, остается без ответа. Что же касается третьего вопроса, даже если бы он и был задан, удивительно, как мало волнует он Одиссея, если судить по тому, как он реагирует на рассказ Тиресия о том, что происходит у него дома. Одиссей говорит, имея в виду пророчество о его собственной смерти:

Старец, пускай совершится, что мне предназначали боги.
Ты же теперь мне скажи, ничего от меня не скрывая:
Матери милой я вижу отшедшую душу...

(XI, 139—141)

Он не обращает никакого внимания на все, что было ему сообщено, в противоположность тому, как разразился рыданиями Менелай в соответствующем эпизоде.

Параллель с эпизодом, в котором участвуют Менелай и Протей, объясняет, почему Тиресий дает те «ответы», которые мы находим в поэме, на вопросы, которые ему не задавали. Тем не менее у нас самих остается несколько вопросов, на которые ответить нелегко: 1) зачем Кирка посылает Одиссея к Тиресию, если не для того, чтобы узнать дорогу домой? 2) какова роль Элпенора? 3) почему Одиссей не обращает внимания на известия о том, что происходит у него дома? 4) почему рассказ его матери о происходящем дома отличается от рассказа Тиресия?

Аналогия с Менелаем и Протеем может подсказать нам ответ на вопрос, почему Одиссея не интересует рассказ Тиресия об Итаке. В речь провидца этот рассказ был включен под влиянием более раннего эпизода, и он не соответствует ситуации, так как дублирует вопросы Одиссея к его матери и ее ответы. (И при этом, разумеется, противоречит им.) Иными словами, Тиресий в этом отношении дублирует мать Одиссея (или она его?). Весьма существенно при этом, что рассказ о положении дел на Итаке, описывая беды, постигшие дом Одиссея, образует параллель к истории Агамемнона. Здесь вновь агамемновская схема с ее соответствием Телемах—Орест вклинивается в историю Одиссея. Если же основываться на рассказе Антиклей о делах на Итаке, можно заключить, что Одиссей не должен был узнать о женихах

от обитателей Аида. Из этой части эпизода следует либо что в доме у Одиссея не происходит никакой беды, либо что он узнает об этом в каком-то другом месте. Небезынтересно, что в версии Диктиса Одиссей узнает обо всем от Телемаха, с которым встречается в доме Антенора¹⁶. Перед нами несколько сюжетных схем, которые здесь вступают в противоречие друг с другом, и каждая из них вносит свой вклад в сюжет поэмы. Были разновидности сюжета, в которых Одиссей ни от кого в Аиде не узнавал о женихах, точно так же могли быть и такие версии возвращения, в которых у него дома все было в порядке и его жену не осаждали женихи, как, видимо, можно заключить из рассказа Антиклеи. Напомним, что такие версии встречаются в южнославянской традиции (см. Приложение III, Пэрри 1920 и 6229).

История Менелая может помочь и в разрешении других наших вопросов. Элленор находит по крайней мере частичное соответствие в рассказе Нестора о путешествиях Менелая, поведенном Телемаху в песни III:

Мы же, покинувши землю троянскую, поплыли вместе,
Я и Атрид Менелай, сопряженные дружбою тесной,
Были уж мы пред священным Сунионом, мысом Аттийским;
Вдруг Менелаева кормщика Феб Аполлон невидимо
Тихой своею стрелой умертвил: управляя бегущим
Судном, кормило держал многоопытной твердой рукою
Фронгис, Онеторов сын, наиболее из всех земнородных
Тайну проникший владеть кораблем в наступившую бурю.
Путь свой замедлил, хотя и спешил, Менелай, чтоб на бреге
Честь погребения другу воздать с торжеством надлежащим.
(III, 276—285)

Этот эпизод напоминает смерть другого кормчего, а именно Тифиса из «Аргонавтики»¹⁷, и все они являются предками Палинура в «Энеиде» и целой вереницы других кормчих. Элленор, правда, не кормчий, и хоронят его лишь спустя некоторое время. Однако, когда смерть человека, над которым необходимо совершить погребальный обряд, появляется в рассказе, где имеются другие, более явные параллели, это, видимо, можно считать подтверждением всего сказанного выше о тематических соответствиях.

Еще одним подтверждением этому служит другая деталь странствия Менелая, рассказанная на сей раз самим героем в песни четвертой. После пророчества Протея:

Снова направил к бегущему с неба потоку Египту
Я корабли и успешно на бреге его совершил гекатомбу;
После ж, когда примирил я богов, совершив гекатомбу,
Холм гробовой Агамемнону брату на вечную память
Там я насыпал.

(IV, 481—485)

Точно так же и Одиссей со своими спутниками вернулся на остров Кирки и там же с должными церемониями похоронил Элленора, насыпав

над ним погребальный холм и поставив на вершине холма весло, которым Элленор греб при жизни.

Исследование «приключений» Одиссея, проведенное С.Г. Уитменом¹⁸, выявило своего рода геометрическую схему, которая обнаруживается у Гомера и за пределами данного эпизода, в частности и в «Илиаде». Согласно этой схеме, Элленор обрамляет важнейший центральный эпизод — путешествие в преисподнюю. Схема получается весьма стройная, но, когда мы начинаем рассматривать *связи* между отдельными частями, возникают некоторые сомнения. Из построения Уитмена следует, что Гомер основывался на схеме: КИРКА—Элленор—ПУТЕШЕСТВИЕ В ПРЕИСПОДНЮЮ—Элленор—КИРКА — и под нее подгонял события поэмы. Должны ли мы заключить, что Элленор остается непогребенным для того, чтобы Гомер мог выполнить свою программу возвращения на остров Эя, к теме Элленора и, таким образом, к Кирке, и все это — из чисто эстетических соображений геометрической правильности? Маловероятно, чтобы значение художественного построения как такового могло быть столь велико в устной традиционной песне, чтобы вызвать расстановку или перестановку тех или иных эпизодов. Сомневаюсь, может ли художественная структура воздействовать в такой степени и таким образом. Все это вовсе не означает, что певец не чувствует симметрии структуры — мы видели, как она действует на уровне межстиховых взаимосвязей, играя существенную роль в определении места слова в строке, а тем самым, возможно, и в выборе слов. Предполагать, однако, что такие структуры могут быть причиной изменения основного смысла и значения, было бы, видимо, неоправданным преувеличением.

Роль Элленора и в самом деле, как мне кажется, трудно понять, если не попытаться объяснить ее на основе действующих здесь мифологических структур. Только они обладают необходимой объяснительной силой. Трудности начинаются с того, что Элленор остается непогребенным. Сюжетная схема Менелая, на которую мы ссылались выше, показывает, что в ней есть место для мотива гибели спутника, но в ней находится и время для его погребения. Вполне возможно, что смерть спутника в этой конструкции носит характер жертвоприношения и необходима для успешного путешествия в царство мертвых. Вероятно, при жертвоприношении естественно ожидать и подобающих похорон, как это и происходит в схеме Менелая.

В ней, однако, нет возвращения героя к женщине, которая посылает его в иной мир для встречи с провидцем. До сих пор мы не получили ответа на вопрос: почему Кирка послала Одиссея в иной мир? Этот вопрос состоит из двух частей: почему Кирка? и почему в иной мир.

Параллель с Менелаем наводит на мысль, что путешествие в таинственный мир принадлежит такой сюжетной схеме, где оно совершается по замыслу или повелению дочери мудреца или чародея, которая и сама является волшебницей. Любой герой, который возвращается домой

после долгого отсутствия, — это подходящий кандидат для путешествия в потусторонний мир, поскольку его длительное отсутствие, т.е. пребывание в ином мире и возвращение в наш, уже следует структуре этого мифа. Путешествие в иной мир — это лишь микрокосм в макрокосме. Насколько мы знаем, «Возвращения»¹⁹ также включали посещения Аида (неизвестно только, в каком именно месте поэмы), причем Аида, в котором, видимо, находился Тантал, т.е. весьма традиционного типа, сходного с тем, что описывается под конец рассказа о подземном мире в «Одиссее». Одиссей посещает там провидца, того самого, смерть и похороны которого описываются в «Возвращениях»²⁰. У Диктиса нет путешествия в подземный мир, но там рассказывается, что Одиссей отправился на остров, где был некий оракул, и что этот оракул ответил на все его вопросы, кроме вопроса о том, что происходит с душами людей после смерти. Там не говорится ни о том, каковы были эти вопросы и ответы, ни где жил оракул. Но произошло это после посещения Одиссеем Кирки и Калипсо — сестер, живущих в Авлиде, где он сначала посетил владения Кирки, а потом — Калипсо. О том, что Калипсо направила Одиссея к оракулу, ничего не сказано; напротив, говорится: «А затем я прибыл на остров...»²¹.

В этих двух разделах мы попытались показать, как знакомство с разными традиционными версиями, бытующими в насыщенной атмосфере устной литературы, помогает понять структуру и даже «противоречия», имеющие место в каждой данной версии. Подобно тому как любая повесть о возвращении, представленная в Приложении VIII, должна трактоваться через посредство других сюжетов, составляющих ее окружение, так и «Одиссею» следует читать, помня, что в ее структуре одновременно функционируют разные версии.

* * *

С того момента, как Одиссей покидает хутор Эвмея и отправляется домой, до того, как жена узнает в страннике своего мужа, сказитель «Одиссеи» разрабатывает центральную и основную часть сюжета возвращения. Далее мы рассмотрим сцены узнавания перед тем, как герой входит в город Итаку, и после того, как он выходит из него, отправляясь на хутор своего отца. Сейчас же мы займемся центральной линией — узнаванием Одиссея женой. Дома Одиссея узнают — сами или после того, как он им открылся, — собака, кормилица, два работника и жена, помимо, конечно, женихов. Инстинкт подсказывает собаке, что перед ней хозяин, кормилица узнает Одиссея по шраму, женихи — после испытания луком, а работникам он раскрывает себя сам. В узнавании Одиссея женой присутствуют три элемента: а) испытание луком; б) его облик после омовения²² и в) «тайный знак» — Одиссей знает секрет кровати. Любого из этих признаков было бы достаточно, но Гомером или предшествующей традицией они были сплетены воедино, и лишь последний делает узнавание окончательным. Сказитель растягивает

повествование, отодвигая этот момент. Одиссей покидает хижину свинопаса и приходит в свой дом в середине семнадцатой песни, но узнавание происходит лишь в конце двадцать третьей. Возникает законный, на мой взгляд, вопрос, почему так растянуто повествование и почему узнавание откладывается несколько раз, в том числе и в самый последний момент, когда Одиссей совершает омовение, а жена его ждет.

Прежде всего нужно отметить, что в поэме есть два возвращения во дворец: возвращение Одиссея и возвращение Телемаха, о которых рассказывается по отдельности. Возвращение Телемаха заслуживает особого рассмотрения. Начальная сцена песни XVII (Телемах просит Эвмея отвести странника, Одиссея, в город, где он мог бы прокормиться подаванием, а сам отправляется вперед, чтобы сообщить матери о своем возвращении) находит отчасти параллель в той сцене песни XV, где Телемах высаживается на берег Итаки и посылает Пирея и Теоклимена в город, а сам направляется в хижину Эвмея. В обоих эпизодах Телемах отправляет в город кого-то, кого он встретил до своего возвращения на Итаку, и этот незнакомец отправляется в сопровождении друга. Эти две сцены выглядят как разновидности одной темы, и нет ничего удивительного в том, что Теоклимена иногда считают двойником Одиссея²³. Это впечатление еще усугубляется тем, что по возвращении домой Телемах ожидает прихода сначала Теоклимена, а затем Одиссея. Действительно, начало песни XVII выстраивается по двум линиям — Телемаха и Одиссея. Как и в начале «Одиссеи», здесь развивается сначала первая линия (Телемах отправляется домой, и далее рассказывается, как он возвращается туда с Теоклименом), а затем вторая (возвращение Одиссея и Эвмея с хутора).

Сходство между этими двумя планами в песни XVII и соответствующими линиями в песни I еще более бросается в глаза, благодаря тому что переход от одной линии к другой в обоих случаях производится сходным образом. В песни IV Менелай заканчивает свой рассказ о встрече с Протеем и приглашает Телемаха погостить у него, с тем, чтобы потом Телемах с богатыми дарами отправился дальше. Телемах же просит отпустить его и дать ему не колесницу с лошадьми, а небольшой подарок. Менелай отвечает, что даст ему серебряную чашу с золотым ободом. Сказитель продолжает:

Так говорили о многом они, беседуя сладко.
 В доме царя собрались тем временем званые гости,
 Коз и овец приведа и вина дорогого принеши
 (Хлеб же прислали их жены, ходящие в светлых повязках).
 Так все готовились к пиру в высоких палатах Атрида.
 Тою порой женихи в Одиссеевом доме бросаньем
 Дисков и дротиков острых себя забавляли, собравшись
 Все на мощном дворе, где бывали их буйные игры.
 (IV, 620—627)

Сравним этот отрывок с переходом от темы Телемаха в доме с Пенелопой и Теоклименом к теме женихов в семнадцатой песни. Телемах

пересказывает Пенелопе (и Теоклимену) свой разговор с Менелаем в Спарте; Теоклимен пророчествует и сообщает, что Одиссей уже на Итаке, и Пенелопа со вздохом отвечает, что она желала бы, чтобы это было правдой, и что, если пророчество Теоклимена сбудется, она его щедро одарит.

Так говорили о многом они, беседуя сладко.
Тою порой женихи в Одиссеевом доме бросаньем
Дисков и дротиков острых себя забавляли, собравшись
Все на мощеном дворе, где бывали их шумные игры²⁵.
(XVII, 166—169)

Два отрывка, приведенные выше, представляют собой как бы водораздел между темой путешествия Телемаха на материк и темой женихов в доме. С другой стороны, последующие строки, посвященные женихам, вводят (или по крайней мере за ними следуют) события, прямо относящиеся к Одиссею. Правда, размеры отрывков, посвященных женихам в песнях IV и XVII, весьма различны: в первом — более двухсот стихов, а во втором нет и двадцати. Тем не менее одинаковый сюжетный материал предшествует им, и материал, который за ними следует, также одинаков.

Сцена в песни XVII, заканчивающаяся цитированными строками, начинается с прибытия Телемаха во дворец. Поскольку вся эта тема в целом имеет черты сходства с темой окончательного узнавания Одиссея Пенелопой в песни XXIII, то кое-что может дать нам анализ этой же темы в песни XVII, а также сходных мотивов в песнях, ей предшествующих. Прежде всего, однако, выделим черты сходства между соответствующими эпизодами в песнях XVII и XXIII; последняя и является основным объектом нашего исследования. Телемах возвращается во дворец, где его встречает сначала Эвриклея, а затем другие служанки, после чего является его мать, приветствует его и спрашивает, что он видел в своем путешествии. В конце песни XXII Одиссей беседует с Эвриклеей, велит принести огня и окурить дом, после чего его приветствуют верные служанки; затем, в начале песни XXIII, Эвриклея идет и после долгих уговоров приводит к Одиссею Пенелопу. Хотя беседа Эвриклеи и Пенелопы довольно продолжительна и потому сама по себе не находит соответствий в песни XVII, тем не менее структурное сходство в той последовательности, в которой разные персонажи приветствуют героев, между ними имеется. Начало двух эпизодов, относящихся к отцу и к сыну, строится здесь по одинаковой схеме.

В обоих случаях после появления Пенелопы происходит нечто странное. В начале песни XVII она, как мы видели, просит Телемаха рассказать о его поездке. Вместо ответа он посылает мать совершить омовение, облечься в чистые одежды и молиться Зевсу, покуда сам он не отправится на площадь, чтобы позвать на ужин чужеземца! Пенелопа виновинется, а Телемах приводит Теоклимена, они совершают омовение, ужинают, тогда как Пенелопа сидит рядом с ними и прядет. В конце

концов она говорит, что идет спать, и просит Телемаха рассказать о поездке, добавляя при этом, что ранее он не решился сделать этого из-за присутствия женихов. Но женихов не было в момент возвращения Телемаха. Как бы то ни было, Телемах наконец рассказывает матери, что он узнал от Нестора и Менелая. Оставим на время семнадцатую песнь. В соответствующем эпизоде песни XXIII Пенелопа и Одиссей сидят, глядя друг на друга, до тех пор, пока Телемах не обращается к матери с упреком, что она, после стольких лет разлуки, не желает разговаривать с его отцом. Пенелопа отвечает, что у них с Одиссеем есть способ открыться друг другу, после чего Одиссей предлагает сыну уловку, чтобы защититься от мести родственников убитых женихов. Он совершает омовение и возвращается к Пенелопе, которая терпеливо его ожидает. И в том и в другом случае несомненно имеет место какая-то путаница. Пенелопа вынуждена ждать сначала, чтобы сын рассказал ей о муже, а затем — чтобы муж рассказал ей о себе. В обоих случаях этот рассказ откладывается из-за одного или нескольких омовений, а также из-за ухода и возвращения рассказчика.

Разговорам Телемаха с матерью (а они-то и представляют основную трудность в обоих эпизодах) придается особое значение на протяжении всей поэмы. Можно также сказать, что прибытие чужеземца во дворец Одиссея или, вообще говоря, куда бы то ни было, в сущности, также играет особую роль с самого начала «Одиссеи». Более того, и разговор Телемаха с матерью, и приход чужестранца часто объединяются в одном эпизоде. Нас здесь интересуют два из них. Не могут ли другие подобные сочетания чем-нибудь помочь нам в разрешении непонятных загадок, возникших в этих двух случаях? Что могут сказать о двух рассматриваемых воплощениях этой схемы прочие ее реализации?

И снова начало песни XVII заставляет нас вернуться к первой песни «Одиссеи». В первой сцене на Итаке прибытие чужеземца не следует за разговором Телемаха и Пенелопы, а предшествует ему; тем не менее оба эти элемента присутствуют в песни. Из слов Телемаха в ответ на жалобу Пенелопы по поводу песни аэда следует, что теперь сын становится повелителем матери, ибо его посетила Афина и время его возмужания уже близко. В песни I, как и в песни XVII, Телемах велит Пенелопе уйти в верхние покои и она беспрекословно повинуетя. С этого момента и до песни XVII мать и сын не встречаются, но заметим, что в песни IV, когда Пенелопе сообщают об отсутствии Телемаха, ее утешает Эвриклея, после чего Пенелопа совершает омовение, облачается в чистые одежды, отправляется в свой верхний покой и молится, на этот раз Афине. Хотя между песнями I и XVII Пенелопа ни разу не говорит с сыном, но в песни XVI она один раз появляется в большом зале, чтобы обвинить Антиноя в заговоре на жизнь Телемаха. Эвримах дает ложную клятву, что женихи не причинят Телемаху вреда, после чего Пенелопа возвращается к себе и плачет по Одиссею; здесь употреблены те же слова, что и в соответствующем месте в первой песни.

Таким образом, получается схема, в которой Пенелопа появляется на сцене для того, чтобы высказать кому-то осуждение; при этом ей самой делают выговор или просто не обращают на нее внимания и отсылают в верхние покои (как правило, это делает ее сын). В силу этого нас не удивляет, что Телемах в песни XVII велит матери совершить омовение и молитву; так излагается тема Пенелопы. То же самое происходило с ней в предыдущие два появления. И отчасти то же самое происходит, когда мы снова видим ее в песни XVIII после поединка между Иром и Одиссеем, когда она входит в зал и упрекает Телемаха за то, что он позволил обидеть странника. Телемах возражает ей: поединок окончился благополучно для незнакомца. К тому времени, как Пенелопа появляется вновь, в песни XIX, Телемах уже ушел спать, но, в силу своеобразного уподобления, в сцене, следующей за появлением Пенелопы, также звучит упрек: служанка Меланто упрекает Одиссея, за что сама получает выговор и от Одиссея, и от Пенелопы. Схема сохраняется, хотя и с другими участниками. Какова бы ни была логика данной ситуации, мы уже уловили схему, и это подготавливает нас к тому, чтобы воспринять как нечто естественное упрек, который Телемах в песни XXIII бросает матери, когда она не желает говорить с Одиссеем. Таков основной тон их диалогов да и вообще большинства эпизодов появления Пенелопы.

Сравнение с другими случаями использования темы может объяснить, почему мы спокойно принимаем то, что Телемах не сразу рассказывает Пенелопе о поездке; вполне возможно, что привычная схема могла породить столь нелогичную в этом повествовании ситуацию. Но это еще не все, ибо сам Гомер объясняет, хотя и с опозданием, почему Телемах откладывает свой рассказ, а именно из-за того, что при этом были женихи и их присутствие помешало Телемаху. Возможно, Гомер думал, что присутствие враждебно настроенных людей в момент встречи Пенелопы и Телемаха само собой разумеется. Более вероятно, однако, что история Телемаха сберегалась до появления Теоклимена. Сохранение мелких привычных схем помогло скрыть от слушателя или сделать более удобоваримым для него разрыв, во всяком случае путаницу, в более крупных схемах. Теоклимен очень мешает повествованию, заметно нарушает его, но Гомер настаивает на его присутствии.

Когда, в начале песни XV, Афина является Телемаху в Спарте и приказывает ему возвращаться домой, она ни словом не упоминает этого попутчика, лишь советует покинуть корабль прежде, чем он подойдет к городу, переночевать в хижине Эвмея, а самого свинопаса послать вперед сказать Пенелопе, что ее сын вернулся целым и невредимым. В действительности все происходит иначе. Теперь, я думаю, ясно, что мы имеем дело с поэмой, которая представляет собой свод, устный, как я полагаю, — свод многих версий песни о возвращении. Формульный анализ какого-то отрывка важен для установления устного характера текста, для текстологии и для оценки его поэтических

достоинств. Исследование тематических повторов, как мы только что видели, также помогает установить устный характер текста, чтение отдельных мест помогает до некоторой степени объяснить структурные схемы и выявить смысловой ореол, который окружает тему, точно так же как соответствующий ореол окружает формулу. Формула и тема, единицы, из которых слагается песня, столь же необходимы исследователю, сколь и сказителю. Нам все же удалось, я надеюсь, показать, что существует целая группа проблем, разрешимых лишь путем сопоставления ряда текстов (как, например, сопоставление, данное в приложениях), иными словами, исходя из множественности версий как в самой песне, принадлежащей устной традиции, так и вокруг нее.

В начале песни XVII сказитель обращается к сюжетной схеме возвращения Телемаха, которая была бы применима к любому Телемаху (или другому персонажу), возвращающемуся домой с известиями, при условии, что здесь не будет Теоклимена, которого нужно либо отправить с Телемахом, либо оставить дожидаться его в чьем-либо доме. Аналогичным образом в песни XXIII сказитель основывается на схеме, во всех отношениях безупречной, если бы только в момент появления Пенелопы в зале, где находится Одиссей, там не было Телемаха. И в том и в другом случае замешаны и иные факторы, но отчасти трудность состоит в том, что эти схемы рассчитаны на простые, а не осложненные ситуации, на прямолинейные, а не смешанные версии.

Но дело, если не ошибаюсь, не просто в том, что две темы сосуществуют бок о бок или что начинается одна тема, а затем ее прерывает другая. Скорее эти темы определенным образом совмещены, как бы втиснуты на место одной. Рассказ Телемаха откладывается, вместо него стоит другой тематический комплекс, который начинается с прибытия незнакомца и оказанного ему приема. Незнакомец тоже приносит известия об Одиссее, и это является связующим звеном между двумя темами — темой рассказа Телемаха и рассказа Теоклимена. Оба эти рассказа параллельно существуют и в поэме: рассказ Телемаха, повторяющий историю, поведанную Менелаем, и рассказ Теоклимена, который представляет собой пророчество провидца. Такова одна из интерпретаций этого совмещения. Она, однако, не содержит достаточно убедительной мотивировки столь нелогичного поведения Телемаха, который ничего не отвечает на первый вопрос матери. Но попробуем допустить, что эпизод с Теоклименом — это на самом деле прибытие Одиссея в облике Теоклимена, которого Пенелопа хочет расспросить об Одиссее. Намек на нечто подобное содержится в эпизоде с Ментесом в песни I, где как бы предполагается, что, задержись Ментес на Итаке, он мог бы сообщить Телемаху вести об Одиссее. Такое предположение могло бы найти веские подтверждения в южнославянских параллелях²⁵. Но эта версия попросту несовместима с версией, в которой некий Одиссей уже находится на пути к городу или собирается туда вместе

с Эвмеем. Таким образом, здесь совмещается не рассказ Телемаха и пророчество Теоклимена, а рассказ Телемаха и обманная история Одиссея. Иными словами, у нас есть свидетельства, указывающие на существование версии, в которой Телемах встречает отца в Пилосе и возвращается вместе с ним, и наряду с ней версия, в которой он встречается с отцом в хижине Эвмея. В устной традиции эти версии объединились, что мы и видим в поэме Гомера. В результате получается дублирование, причем один из дублируемых элементов носит рудиментарный характер или представлен только частично, что приводит к отсрочке и приостановке действия или к сюжетной непоследовательности.

Дублирование или повторение вообще характерны для анализируемой части поэмы. Так, например, Одиссею многократно наносятся оскорбления и обиды. Начинается это, когда они с Эвмеем идут во дворец и встречают пастуха («козовода») Меланфия, который сначала оскорбляет Одиссея, а затем толкает «пяткою в ляжку», предсказывая, что

скамеек

Много от рук женихов полетит на его там пустую
Голову; ребра, таская его, там ему обломают
Об пол³.

(XVII, 231—232)

Эта же схема повторяется вновь в песни XVII, когда Антиной оскорбляет Одиссея, попросившего у него подаяния, а один из женихов швыряет в Одиссея скамейкой. Та же тема вновь возвращается в конце песни XVIII: Эвримах оскорбляет Одиссея и бросает в него скамейкой, но, промахнувшись, попадает в правую руку виночерпнику. И, наконец, в стихе 284 песни XX эта тема вводится теми же словами, что и ссора с Эвримахом:

Тою порою Афина сама женихов возбуждала
К дерзко-обидным поступкам, дабы разгорелось сильнее
Мишение в гневной душе Одиссея, Лаэртова сына⁴.

На сей раз Ктесипп издевается над Одиссеем и швыряет в него коровьей ногой, промахивается и попадает в стену. Эти поступки вызывают отповедь: поведение Меланфия — от свинопаса, Антиноя — от женихов, а Эвримаха и Ктесиппа — от Телемаха. Все эти эпизоды представляют собой разновидности одной темы, повторенной четыре раза. Значение ее коренится в недрах мифа, лежащего в основе этого сюжета, и состоит

³ В переводе Жуковского — стихи 230—233; этот перевод сравнительно далек от оригинала, но общий смысл его передает достаточно точно.

⁴ В переводе Жуковского (в отличие от оригинала) совпадение со стихами XVIII, 346—348, о котором говорит Лорд, не вполне дословное. В переводе, цитируемом Лордом, более точно: «Но Афина не позволила надменным женихам прекратить уязвляющие оскорбления. [Она хотела], чтобы еще большее страдание проникло в сердце Одиссея, сына Лаэрта» (слова, поставленные в скобки, в оригинале отсутствуют).

в том, что воскресший бог, явившийся в чужом облике, отвергнут недостойными, которые не способны узнать его. Эпизоды эти на самом деле представляют собой испытания.

Совсем иной характер носит эпизод кулачного боя с Иром в песни XVIII. Это состязание по всем правилам между Одиссеем и представителем женихов, выставленным ими на поединок. Поединок с Иром — аналог испытания луком! В обеих сценах Одиссей выступает, по сути дела, в своем собственном облике. Перед кулачным боем Афина делает его выше ростом; женихи изумлены, а Ир дрожит и пытается улизнуть. Перед нами — несостоявшееся, рудиментарное узнавание, проявляющееся в демонстрации силы, которой может обладать только вернувшийся герой. Кулачному бою предшествует сцена, когда Пенелопа посылает за Эвмеем и просит привести к ней нищего, чтобы расспросить его об Одиссее; ей уже сказали, что Антиной ударил нищего. Разворачивая действие в обратном порядке, мы получаем для начала: а) оскорбление Одиссея Антиноем; б) порицание Антиноя женихами; в) Пенелопа пытается говорить с Одиссеем, но ей мешают; г) рудиментарная сцена узнавания во время кулачного боя с Иром. Эту же схему можно начать снова: а) оскорбление Одиссея Эвримахом; б) осуждение Эвримаха Телемахом; в) Одиссей и Телемах выносят оружие из зала; г) сцена узнавания Эвриклеей. В третий раз мы находим: а) оскорбление Одиссея Ктесиппом; б) порицание Ктесиппа Телемахом; в) пророчество Теоклимена, предсказывающего гибель женихам, оскорбление Теоклимена и его уход; г) испытание луком и узнавание. Эта трижды повторенная схема делается еще более убедительной, если вспомнить, что и в песни XVII за а) оскорблением Одиссея Меланфием следует б) осуждение Меланфия Эвмеем и г) узнавание Одиссея псом Аргосом! Третий элемент в этой схеме варьируется, но остальные сомнения не вызывают: оскорбление, порицание, «х», узнавание.

Испытание луком ведет к тому, что Одиссей раскрывает себя сначала работникам, а затем всем остальным. Действие развивается без помех вплоть до стиха 58 песни XXIII, когда, к изумлению нашему (и Эвриклеи), у Пенелопы все еще остаются сомнения. Таким образом, то, что могло бы быть первым узнаванием Одиссея Пенелопой — испытание луком, — узнаванием не становится, превращается лишь в одно из звеньев в цепи доказательств. Когда Пенелопа спускается в зал, чтобы взглянуть на сына, на мертвых женихов и на того, кто «один всю толпу истребил их» — как она сама говорит, — то это ее первое появление после того, как она предложила женихам испытание луком. Спускаясь по ступенькам, Пенелопа еще не может решить, следует ли ей говорить с Одиссеем, не приближаясь, или броситься к нему как к своему мужу. Не сам ли Гомер решает для себя этот вопрос? Во всяком случае, мы видим, что сцена, которая вроде бы ведет к узнаванию, сбивается на побочную линию, на обсуждение планов, как обезопасить себя от мести

за убийство женихов; Одиссей и Телемах обсуждают эти планы, а Пенелопа как бы «ждет своего выхода».

С обсуждением этих планов соотносится, хотя и без особой внутренней связи, омовение Одиссея. Это омовение поставило в тупик многих гомероведов²⁶, так как создается впечатление, что Пенелопа просто дожидается Одиссея и сцена узнавания между ними внезапно опять отодвигается самым бесцеремонным образом. Это по меньшей мере второй случай столь плохо мотивированной отсрочки, первый был, когда Одиссей отказался идти в покои Пенелопы. Омовение присуще сюжету о возвращении — оно несомненно имеет ритуальное значение. Даже с самой реалистической точки зрения, после пыли и крови побоища, конечно же, стоит умыться. Эвриклея предлагала Одиссею сменить одежду еще раньше, сразу после побоища, в конце песни XXII, но он отказался и, таким образом, отложил появление в своем настоящем облике до самой сцены с Пенелопой. Это ранее сделанное упоминание наводит на мысль, что Гомер мог сознательно поместить омовение именно сюда. Гомер показывает, как он делает довольно часто, что выбор у него был. Омовение больше нельзя откладывать: оно должно совершиться до того, как Одиссей и Пенелопа всерьез заговорят о знаках, понятных им одним.

Я думаю, что сказитель намеревался перейти к сцене окончательного узнавания между мужем и женой: Пенелопа должна узнать Одиссея, когда он выходит после омовения и чужая одежда не скрывает его облика, независимо от того, совершалось ли омовение до выхода Пенелопы или пока она ждала Одиссея. Но линия Телемаха вновь отвлекла сказителя. Тем не менее здесь налицо все компоненты «второго узнавания» Одиссея Пенелопой (первым было испытание луком), а именно разговор о том, в каком состоянии его одежда, омовение и, наконец, появление героя в блеске славы. Это узнавание, в свою очередь, становится еще одним звеном в цепи доказательств, и окончательное узнавание происходит непосредственно за ним. Хотя Пенелопа вроде бы и не двинулась с места, можно тем не менее сказать, что она вновь «появляется» перед сказителем и его слушателями. И это ее последний выход в поэме.

Нагромождение переодеваний усиливает за счет повтора роль узнаваний как испытания, и точно так же тройное узнавание Одиссея Пенелопой — причем последнее узнавание происходит сразу же после ритуального омовения и уничтожения всех следов смерти — не оставляет сомнений в сюжетной значимости этого элемента. Логические неувязки здесь, может быть, и есть, но с точки зрения мифа все происходящее совершенно однозначно. Сведёние версий в устной традиции привело к усилению мифологического аспекта поэмы.

На языке мифологических значений возмущание Телемаха подчеркивается самим фактом его путешествия и успешным исходом этого путешествия, тем, что божество принимает его сторону, и, наконец, тем,

что ему по силам натянуть лук Одиссея и только отец удерживает его от этого. Мы часто забываем, что, по словам Пенелопы, Одиссей просил ее не выходить снова замуж, пока у Телемаха не вырастет борода. Драматическое нагромождение свидетельств возмужания Телемаха всячески подчеркивает, что пришла пора нового замужества. Это последний срок для возвращения Одиссея. В мифе о смерти и воскресении наступает мрачное время ужасных бедствий; грядет возвращение умершего бога, который все еще носит саван отмеченного уродством потустороннего мира, но уже исполнен новой жизни.

* * *

Внутренняя логика повествования об Одиссее не позволяет закончить рассказ на стихе 296 песни XXIII. Я верю в интерполяторов не больше и даже меньше, чем в привидения, но, если бы Гомер остановился на этом стихе, кто-то обязательно продолжил бы повествование или оно осталось бы незаконченным.

Первая часть этого «продолжения» не содержит никаких неясностей, и Пейдж²⁷, как мне кажется, был совершенно прав, говоря, что, если бы не александрийцы, это место не вызвало бы никаких сомнений. Такого рода резюме — явление вполне нормальное для устной поэзии, и примеров тому можно найти немало²⁸.

Вторая сцена продолжения (песни XXIII от ст. 344 до конца, XXIV, ст. 205—411), узнавание вернувшегося героя одним из его родителей (в «Одиссее» — отцом), представляет собой весьма устойчивый элемент сюжета возвращения в целом. По той или иной причине, но дома героя ждет только один из родителей, а другой уже умер. В записанных в Югославии вариантах этого сюжета, содержание которых излагается в Приложении III, жива всегда мать героя, даже упоминание отца встречается только в одной версии (Пэрри 1939), в самом ее начале, и потом о нем ни разу не вспоминают. Мать обычно умирает после того, как происходит узнавание, и сын хоронит ее, как подобает. То, что в южнославянских песнях именно мать переживает отца, а не наоборот, неудивительно, поскольку мать в южнославянской поэзии играет гораздо большую роль, чем отец. Возвращение героя почему-то обязательно связано со смертью кого-то из его ближайшего окружения, смертью, которая наступает после узнавания. (В «Одиссее» это пес Аргос, который умирает, как только узнает своего хозяина; в южнославянских песнях умирает мать героя!) Узнавание героя одним из родителей является обязательным элементом этого сюжета и постоянно повторяющимся компонентом темы узнаваний.

В «Одиссее», таким образом, затруднения возникают не из-за самого узнавания, а из-за *положения* этого эпизода в поэме. Совершенно ясно, что помещение его после узнавания Одиссея Пенелопой не определяется никакими рациональными или эмоциональными соображениями. Эвмей сразу же рассказывает Одиссею, как живет Лаэрт. Они и так уже

находятся вне городских стен, и, кажется, нет ничего легче, чем немедленно пойти к отцу и успокоить его. В этом случае Эвмей узнал бы Одиссея несколько раньше, но совершенно непонятно, чему бы это могло повредить, поскольку Эвмей уже доказал свою преданность. Ясно, что устный поэт не руководствуется подобными соображениями. Такой подход явно ничего нам не даст.

Порядок узнавания в южнославянских песнях, анализируемых в нашей таблице, служит подтверждением тому, что узнавание героя родителями должно идти после того, как его узнает жена. Из десяти песен, в которых фигурирует кто-то из родителей, только один раз мать узнает героя раньше, чем жена, хотя имеется один неясный случай. В шести случаях из десяти мать узнает героя сразу же вслед за женой. Можно, видимо, предположить, таким образом, что сказитель «Одиссеи» основывался на общепринятой последовательности узнаваний в той ее части, которая касается узнавания героя женой и одним из родителей. Конечно, в этих южнославянских песнях мать находится там же, где жена, в одном с ней доме, но в классической христианской сербской песне «Плен Янковича Стояна»²⁹ она находится не в доме, а на винограднике, и герой отправляется к ней после того, как был узнан женой и уладил отношения с женихом. В «Одиссее» же, коль скоро Одиссей уже пошел в город, узнавание его Лаэртом может произойти только после того, как все дела там будут закончены.

На все это могут возразить, что построение сцены вообще безупречно, что она слишком растянута, но такое возражение не основано на логике устного эпоса. Долгий обманный рассказ может показаться нам жестоким, но он представляет собой элемент, столь органически присущий сцене узнавания — особенно в таком подробном изложении, — что исключение его противоречило бы логике. С этим, несомненно, согласится всякий, кто знаком со сценами узнавания. В югославском материале (см. Приложение III) обманная история, рассказанная матери, еще более жестока, так как матери говорят, что ее сын мертв и похоронен и что человек, которого она видит перед собой, был свидетелем его гибели и сам его похоронил. У нее не остается никакой надежды. Сын уходит и открывается другим людям, а лишь затем успокаивает мать. Обманный рассказ — какова бы ни была причина его включения в песни о возвращении — является такой неотъемлемой частью этого тематического комплекса, что сцена узнавания, в которой он содержится, не может из-за этого считаться испорченной. Обманный рассказ уместен и естественен в данном контексте.

И тем не менее что-то в этой сцене не в порядке с точки зрения устного эпоса. Элементом столь же важным для этого сюжета, как и обманный рассказ, является переодевание. В сущности, и сам обманный рассказ просто немыслим без него. Салих Углянин считал это настолько недопустимым, что даже остановился на середине песни

и начал ее снова с того места, где говорилось, как герой надевает доспехи убитого им стража. Когда же Одиссей уходил из дворца, он надел свои собственные великолепные доспехи! Единственным видом узнавания, допустимым после этого (если только Лаэрт не слеп, а мы знаем, что это не так), было бы появление героя со словами: «Вот я, твой сын, вернулся». Но сложное узнавание по шраму и деревьям^к не может обойтись без изменения внешности и связано с обманным рассказом.

В начале сцены есть указание на то, что узнавание Одиссея Лаэртом должно было произойти раньше, до того, как Одиссей снимет рубище, и даже до того, как он отправится в город. Обращаясь к отцу, Одиссей делает вид, что он только что прибыл на остров, и спрашивает, действительно ли это Итака и не знает ли старик чего-нибудь о его друге по имени Одиссей. Хотя с точки зрения логики сами эти вопросы и их место в поэме не вызывают возражений, они, конечно же, могли быть заданы и раньше, т.е. вскоре после прибытия Одиссея на Итаку, и в этом случае были бы еще более уместны. Наиболее вероятным поэтому представляется, что одна из разновидностей темы узнавания, предназначавшаяся для одного места, переместилась в другое место, отведенное для иной разновидности этой темы. Так возникло несоответствие. Нам приходилось наблюдать такие смещения в южнославянских песнях, и мы знаем, что они встречаются в устном эпосе.

Здесь, как и в других случаях, Гомер делает все, чтобы скрыть эту непоследовательность. Одиссей у него говорит Телемаху:

... испытать я намерен,
Буду ль им [отцом] узнан, меня угадают ли старцевы очи,
Или от долгой разлуки я стал и отцу незнакомцем.

(XXIV, 216—218)

Прежде чем пойти к отцу, он, кроме того, отдает рабам оружие (но остается в доспехах). Одиссей колеблется: не пойти ли ему сразу же к отцу и прямо сказать, что он вернулся. Все это наводит меня на сильные подозрения, что Гомер сам чувствовал, что здесь возникает затруднение, но не мог отказаться от традиционной схемы узнавания с Лаэртом.

Мы видели, что традиция давала Гомеру основания для того, чтобы поместить сцену с отцом после сцены с женой. Это, несомненно, облегчало перемещение эпизода узнавания. Но в традиции были и прецеденты, когда встреча героя с одним из родителей и даже узнавание происходит раньше. По крайней мере в одной из песен из югославского собрания мы встречаем узнавание в последовательности мать — жена, а не наоборот. В тексте т. I, № 4 мать одной из первых узнает сына; ее смерть и похороны происходят до узнавания героя женой. Нужно, более того, заметить, что, каков бы ни был порядок узнаваний, все равно мать

^к Одиссей перечисляет деревья, подаренные ему отцом.

оказывается одной из первых, кого герой по возвращении встречает и вводит в заблуждение своим обманным рассказом. Только через некоторое время следует эпизод узнавания. Таким образом, традиция дает достаточно оснований для того, чтобы сначала шла тема узнавания сына матерью, по крайней мере встреча и обманный рассказ, но, возможно, и само узнавание.

Если у нас есть данные, указывающие на то, что тема оказалась не на своем месте (при условии, что так вообще можно сказать применительно к устному эпосу), то нам нужны также данные, которые позволяют строить предположения относительно того, где же ее «настоящее место». Мне кажется, есть три позиции, в которых она вполне могла бы появиться: по крайней мере в двух из них сам Гомер указывает, что он собирался начать сцену с Лаэртом, но отказался от этого. Исследование трех этих отрывков многое может сказать нам о структуре «Одиссеи» как устного эпоса.

Первый отрывок — это конец песни XV, начиная со стиха 389. В песни XIV Одиссей был принят Эвмеем; он поведал ему свой обманный рассказ, испытал Эвмея и обнаружил, что тот остался верен ему. К концу песни XIV можно было бы ожидать либо узнавания Одиссея Эвмеем, либо встречи Одиссея с кем-то, кого он также станет испытывать обманным рассказом. Обе эти схемы встречаются в нашем югославском материале. Вместо этого, однако, нас отправляют в Спарту вслед за Афиной и Телемахом. Схема прерывается из-за возвращения к линии Телемаха, которое, быть может, облегчается за счет того, что в качестве одного из возможных продолжений мы ожидаем новой встречи и нового обманного рассказа. Пока Телемах движется к Итаке, мы, в стихе 301 песни XV, вновь переносимся к Одиссею в хижину Эвмея. Одиссей переводит разговор на положение дел во дворце и спрашивает о своих родителях. Эвмей рассказывает ему о них. Здесь, в стихе 389, уже, по-моему, пора бы отправляться вместе с Эвмеем в дом Лаэрта, где и произойдет узнавание сына отцом. Но плавное развитие повествования вновь прерывается рассказом Эвмея о его собственной жизни; рассказ затягивается до глубокой ночи. По всем признакам, если я правильно их понимаю, этот рассказ должен входить в сцену узнавания между Одиссеем и Эвмеем. Мы видели, что декорации для нее были приготовлены еще до начала интерлюдии, представляющей Телемаха в Спарте. Югославский материал дает нам примеры, в которых рассказ какого-нибудь персонажа о том, как он познакомился с героем или его семьей, входит в тему узнавания и ведет к вопросу: «А каким образом ты бы его узнал, если бы он появился?»³⁰. Рассказ Эвмея, следовательно, может быть фрагментом сцены узнавания, которая так и осталась незавершенной, но оказалась в этом месте, поскольку здесь можно ожидать подобную сцену. Более того, это история как раз такого рода, что она могла быть поведена Одиссеем в качестве обманного рассказа, входящего, как мы знаем, в комплекс

узнавания. В этом смысле можно сказать, что история Эвмея занимает место обманного рассказа, предназначавшегося для Лаэрта, рассказа, который мог бы быть именно здесь. И уж конечно, по окончании рассказа Эвмея (ст. 495) можно было бы на следующий день перейти к сцене узнавания Одиссея Лаэртом.

Здесь, однако, снова вмешивается линия Телемаха, и вместо сцены узнавания с Лаэртом мы получаем такую же сцену с Телемахом. Схема сохранилась, но место Лаэрта занял Телемах, и певец вновь отложил узнавание героя его родителем! Иными словами, к этому моменту узнавание Одиссея Эвмеем откладывалось дважды, равно как и узнавание Лаэртом. В каждом из этих случаев помехой оказывалась линия Телемаха: в конце песни XIV и в стихе 496 песни XV (для узнавания Эвмеем) и в стихах 389 и 495 песни XV (для узнавания Лаэртом). Первая вставка, возможно, содержит рудиментарную сцену узнавания (или по крайней мере ту ее часть, которая представлена обманным рассказом, включая переодевание) между Телемахом и Теоклименом-Одиссеем, вторая представляет собой полноценное узнавание. С помощью таких ухищрений получается, что первое узнавание происходит между Одиссеем и его сыном.

Какое мастерское построение! Как искусно сплелись воедино две нити! Телемах и Одиссей встретились, узнавание произошло. Гомер и сказители древней Греции (ибо за неимением доказательств того, что Гомер проделал все это сам, мы должны допустить, что он мог слышать этот рассказ уже в таком виде) добились искусного сплетения фабул, руководствуясь исходными тенденциями, заложенными в самом сюжете.

Последняя возможность узнавания Одиссея Эвмеем и Лаэртом до того, как все отправятся в город, остается в стихе 298 песни XVI, после сцены узнавания с Телемахом. В этом месте сказитель показывает, что он видит эту возможность и исключает ее раз и навсегда. Одиссей приказывает Телемаху ничего не говорить ни Лаэрту, ни свинопасу и никому из прочих, пока они их не проверят, хотя и предлагает подвергнуть некоторых из них испытанию. Телемах возражает даже против этого. В стихе 456, непосредственно перед возвращением Эвмея из города, Афина вновь превращает Одиссея в нищего, хилого старца, по поводу чего сказитель замечает:

...чтоб Эвмей благородный

С первого взгляда его не узнал и (сберечь неспособный
Тайну) не бросился в город обрадовать вестью царицу.

(XVI, 457—459)

В этом месте Гомер явно и сознательно следует схеме, согласно которой узнавание Одиссея свинопасом и отцом произойдет значительно позже.

В связи с этой последней возможностью узнавания Одиссея Лаэртом заслуживают упоминания два обстоятельства. В то время, когда Телемах прибывает на Итаку и посылает в город Эвмея, чтобы тот рассказал Пенелопе о его благополучном возвращении (тем самым, кстати,

дублируя гонца, посланного к Пенелопе с таким же известием с корабля), Эвмей предлагает по пути остановиться у дома Лаэрта и рассказать ему, что его внук в безопасности. Телемах не позволяет ему этого и говорит, что самой лучшей новостью для старика и для прочих было бы известие о возвращении Одиссея. Сказитель явно никак не может забыть о Лаэрте.

Вторым важным обстоятельством является предложение Одиссея подвергнуть испытанию кое-кого из рабов; это предложение было отклонено Телемахом. Отказавшись от узнавания Одиссея Лаэртом, сказитель отказался также и от возможного участия в этом второстепенных персонажей, которых едва замечаешь при чтении поэмы, а именно старика Долиона и его сыновей; они в самом деле узнают Одиссея последними. Это, возможно, уже чистый домысел, но можно все же предположить, что Эвмей дублирует группу Лаэрт—Долион и др. или же что в каких-то песнях данной традиции оказалось бы, что, либо такого персонажа нет вообще, либо он входит в названную группу. Сделав его самостоятельным персонажем, сказитель далее вынужден ассоциировать с ним волопаса. В этой части «Одиссеи», равно как и в других, имеются подлинные признаки традиционного устного совмещения и перестройки тематических конфигураций. Если какая-то сцена и является неотъемлемой частью поэмы, так это, несомненно, сцена узнавания Одиссея Лаэртом. Подтверждение тому — ни более ни менее, как авторитет самого Гомера, а также греческой традиции и всей последующей традиции песен о возвращении от Гомера до наших дней.

Мы рассмотрели вопрос о том, в каком месте поэмы могла бы находиться сцена узнавания Лаэртом, и, поскольку у нас были сомнения, «то» ли это место, нам нужно теперь выяснить, почему эта сцена попала туда, где она в действительности находится в поэме. Собственно говоря, она помещена в одно из самых важных мест повествования. После узнавания женой, после возобновления брачных отношений и расчета с женихами, представленного здесь их умерщвлением, Одиссей, т.е. всякий вернувшийся герой, должен покинуть дом. Это сказал ему в подземном мире Тиресий, и сам Одиссей только что сказал Пенелопе, что в этом его судьба. В «Телегонии» после погребения женихов их родственниками Одиссей отправляется сначала в Элиду осматривать свой стада, а затем в Феспотию; после каждой из этих поездок он возвращается на Итаку, где его в конце концов убивает Телегон. Рассказывается, что по возвращении из Элиды Одиссей совершил «жертвоприношения, которые повелел ему совершить Тиресий», — поступок, плохо согласующийся с тем, что мы знаем о наставлениях Тиресия из «Одиссеи» (хотя о пребывании Одиссея в Элиде нам известно только, что там его принимал Поликсен и подарил ему чашу и что за этим следовал рассказ о Трофонии с Агамедом и об Авгии)³¹. Но это — в «Телегонии». Из нее можно заключить, что в греческой эпической

традиции странствия Одиссея не прекратились после возвращения на Итаку. Диктис, однако, об этом не упоминает.

В южнославянских песнях герой в этом месте возвращается к врагу, у которого он был в плену. Узнавание, которое предполагает отъезд из дому и возвращение на родину, оказалось в «Одиссее» на том месте, где в югославском материале встречается отъезд и возвращение, и там, где мы находим в «Телегонии» отъезд. В «Плене Янковича Стояна» рассказывается, как герой отправляется на виноградник, где он впервые встречается с матерью, но ничего не говорится о возвращении в плен. В этой песне произошло замещение: возвращение на виноградник заменяет возвращение в плен. По существу, отъезд и возвращение сохраняются. В «Телегонии» по крайней мере поездка в Феспотию одновременно является, видимо, и возвращением. Обманный рассказ, обращенный к Эвмею (песнь XIV) и к Пенелопе (песнь XIX), сообщает, что Одиссей находится там. Поездка же на пастбища в Элиду может рассматриваться как параллель к посещению Лаэрта в деревне.

Упоминание стад в Элиде, Поликсена и истории Трофония представляет, однако, особый интерес. Достаточно заглянуть в статью о Поликсене у Паули-Виссова (§ 3 и 4)³², чтобы убедиться, что все эти элементы как-то связаны с подземным миром и хтоническими культами. Также и Феспотия в Эпире знаменита рекой Ахероном, которая известна как вход в царство мертвых, и горным проходом в Додону. Поэтому «Телегония» дает основания заключить не только, что Одиссей отправляется в новые путешествия, но и что эти путешествия так или иначе связаны с иным миром, откуда он непосредственно перед тем возвратился. Все в устной традиции указывает на то, что в этом месте рассказа о возвращении Одиссея должно быть расставание с Пенелопой и новое посещение того неизвестного мира, из которого герой был вызволен или отпущен. Посещение дома Лаэрта, где должно произойти узнавание героя его родителем, вполне удовлетворяет требованию разлуки с Пенелопой и, возможно, содержит своего рода возвращение в миниатюре, поскольку Одиссей пришел в город из хижины свинопаса.

Эта подмена явно не удовлетворяет сказителя. Как только Одиссей и Телемах выходят из города, сказитель предоставляет им идти своей дорогой и уже без них переходит к загадочному эпизоду второго путешествия в преисподнюю (песнь XXIV, 1—204). Как мы уже убедились, путешествие в иной мир в той или иной форме здесь вполне уместно и даже необходимо. Здесь очень сильно проявляется притяжение этой схемы. Какие бы проблемы ни ставила перед нами форма путешествия в загробный мир, которая представлена в последней песни «Одиссеи» (а проблемы многочисленны, и их нельзя оставить без внимания), каким бы внезапным ни было введение этого эпизода и возвращение, по окончании его, к сцене с Лаэртом, силы, которые скрепляют песню в устной традиции, обуславливают необходимость появления такого рода путешествия в этом месте повествования. Если

о каком-нибудь эпизоде и можно сказать, что он «не на месте» в завершении «Одиссеи», то уж во всяком случае не о втором путешествии в преисподнюю.

Первое затруднение, которое обычно находят в этом эпизоде, состоит в том, что Гермес — проводник душ нигде более у Гомера не встречается, а значит, это персонаж чужеродный у Гомера и вообще в греческом эпосе. Я думаю, что не стоит слишком серьезно относиться к такому утверждению: у нас на самом деле имеется всего две песни. Всякий, кто знаком с традиционным материалом, понимает, какую незначительную часть любой традиции составляют два текста, каковы бы ни были их размеры и богатство содержания. Правда, в гомеровских поэмах души довольно часто отправляются в царство мертвых и Гомер мог бы ввести Гермеса для их сопровождения — но не ввел. Представляется, однако, что в этом конкретном эпизоде сошествия душ в Аид есть нечто особенное, из-за чего душам и требуется какой-то спутник или даже проводник, нечто такое, что не встречается более нигде в поэмах Гомера.

В данном случае в Аид должен быть сойти Одиссей, так как есть основания полагать, что он должен был вернуться и привести женихов в качестве выкупа, жертвы или же с целью очищения. Допустить такую возможность помогают нам югославские схемы соответствующего места в сюжете (см. Приложение III). В них героя освобождают за выкуп, и он всегда возвращается с этим выкупом к врагу. Иногда выкупом служит голова жениха жены героя, в одном по крайней мере случае — это его сын, часто какой-нибудь герой или несколько героев. Одиссей, однако, в отличие от южнославянских юнаков не может совершить это путешествие, в частности потому, что занят совсем другим. Но ощущение, что кто-то должен возглавить шествие в Аид, велико, и Гермес вполне подходит для этой роли. Разве не он доставил Каллипсо приказ Зевса отпустить Одиссея из иного мира? И разве не был он тем самым как-то связан с возвращением Одиссея в мир живых?

Возражают также, что у этого путешествия довольно своеобразная география, непохожая (за исключением разве что реки Океан) на все прочие путешествия в иной мир, описанные или упоминаемые Гомером. Я утверждаю, что география данного путешествия более чем подходит для Одиссея. Она, во всяком случае, ведет женихов в направлении Феспротии, откуда якобы пришел Одиссей и куда он, как говорит «Телегония», впоследствии отправился. Ибо Гермес ведет женихов с Итаки, через Океан, мимо Левкады к воротам Гелиоса, иными словами, к входу в загробный мир. После всего, что было написано о Левкаде³³, я не могу понять риторического вопроса Пейджа: «Кто слышал когда-нибудь о скале Левкада, или Белом Утесе, у входа в Аид за рекой Океаном?»³⁴. Я думаю, что река Океан может протекать всюду, где вам заблагорассудится, и если вы находитесь на Итаке или в любом другом уголке Греции, то и она будет где-то неподалеку от вас, если,

разумеется, вы сами не захотите отодвинуть ее подальше³⁵. Остров или полуостров Левкада¹, знаменитый своей белой скалой, на которой приносились человеческие жертвы для очищения или для того, чтобы умиловать Аполлона, находится, как знает всякий путешественник, напротив Коркиры, на другой стороне узкого пролива, немногим севернее Итаки. Белый Утес — это ключ, не только в географическом, но и в содержательном отношении, к загадке путешествия души; он указывает, как мне кажется, что избивание женихов является для Одиссея жертвоприношением или очищением. А что этот утес находится неподалеку от входа в Аид, то достаточно еще раз взглянуть на карту, чтобы увидеть, что остров расположен немного южнее Феспротии и реки Ахерон, и он действительно оказывается на пути у всякого, кто плывет с Итаки. Короче говоря, это путешествие представляет собой еще одну версию путешествия Одиссея в Феспотию — т.е. как раз то, чего естественно было бы ожидать именно в этом месте повествования.

Говоря о втором путешествии в преисподнюю, нельзя не упомянуть и то обстоятельство, что своим местом в поэме, содержанием, а возможно, даже и самим своим существованием оно, по всей вероятности, обязано сходству с агамемноновским типом сюжета возвращения, на который, как уже отмечалось, Гомер часто ориентировался, когда диктовал «Одиссею». Мы знаем из «Возвращений», что было какое-то нисхождение в Аид³⁶; предполагают даже, что его совершил один из героев во время своих скитаний на пути домой. Возможно, что в «Возвращениях» путешествие в иной мир было в самом конце и что совершил его Агамемнон после своей гибели; или же, поскольку мы не знаем, была ли включена в «Возвращения» месть Ореста, не мог ли совершить это путешествие сам Эгисф? Если эта аналогия еще сохраняет здесь силу, то не только второе путешествие в преисподнюю, но и окончательное примирение в конце «Одиссеи» — это не просто «связывание болтающихся концов», но завершение кровной вражды, столь же обязательное, как убийство Эгисфа Орестом или умиротворение Эвменид в финале «Орестей». В свете такой аналогии все эти заключительные эпизоды «Одиссеи» неизбежно должны были появиться здесь в силу влияния родственного сюжета Ореста.

На уровне мифа параллельное существование этих двух возвращений в одной поэме и, сверх того, в одной традиции заставляет задуматься. Эти сюжеты противоречат друг другу. Один из них можно считать возвращением из иного мира для того, чтобы избавить свой дом от бедствий, чтобы принести новую жизнь, чтобы вновь и вновь повторяться; это миф о смерти и воскресении. Другой сюжет — это миф

¹ Левкада (греч. Λευκάς от λευκός «белый»); назван так по своим белым известковым почвам) — первоначально полуостров, который впоследствии отделили от материка узким и неглубоким каналом. Античные авторы (Ливий XXXIII, 17; Фукидид, III, 81, IV, 8) называют Левкаду то островом, то полуостровом.

о возвращении к смерти, миф о горе и гибели, взывающий к праведному возмездию, о неизбежности расплаты за первородный грех, представленный примером проклятия дома Атрея. И все же соединение двух таких взаимно противоречащих сюжетных схем — сюжета о жизни и сюжета о смерти — не должно удивлять нас. Они не противоречат друг другу, они друг друга дополняют.

Г л а в а д е в я т а я

ИЛИАДА

Сюжетные схемы «Илиады» и «Одиссеи» в основе своей идентичны: обе поэмы повествуют об отлучке героя, из-за которой близких ему людей постигают несчастья, и возвращении героя, водворяющего порядок¹. И в том и в другом сюжете герой теряет своих близких (Ахилл — Патрокла, Одиссей — своих спутников); в обоих содержится мотив переодевания (в «Илиаде» — в чужие доспехи)²; в обоих возвращение связывается с состязаниями и играми и сопровождается восстановлением брачных отношений (Ахилла с Брисеидой, Одиссея с Пенелопой); в обоих, наконец, предполагается, что в самой поэме или до начала ее действия протекает длительный период времени.

История Троянской войны — это просто сюжет умыкания жены и ее вызволения. Он связан в первую очередь с Менелаем, Парисом и Еленой и в таком неосложненном виде мог бы и сохраниться, даже при том, что война потребовала участия всей огромной армии ахейян и бесчисленных союзников Трои. Но похищение жены или невесты в эпосе было исконно мифологическим мотивом и лишь потом стало мотивом героическим и историческим. В основе всех подобных эпических сюжетов лежит аграрный миф о похищении Персефоны во всех его разновидностях, и пока историческая стихия не возобладает окончательно над мифологической, все подобные сюжеты тяготеют к структуре этого мифа.

Я полагаю, что длительность Троянской войны — которая сама по себе является, видимо, фактом историческим — и была элементом, обусловившим включение в сюжет темы умыкания. Получив такую мотивировку, война стала фоном для сюжетов об отлучке и возвращении, мифической смерти и воскресении, связанных с мифами и ритуалами плодородия. Одна из форм такого сюжета — это история Одиссея, другая — история Ахилла. В первой длительный промежуток времени не вызывает затруднений (несмотря даже на то, что сюжет удвоен за счет присоединения другой его формы, включающей скитания), поскольку это время совпадает с отлучкой Одиссея. В «Илиаде» война не совпадает по протяженности с тем периодом, когда Ахилл не участвует в битве. Это объясняется тем, что в «Илиаде» специально

выделяется смерть Патрокла, который замещает Ахилла, а в «Одиссее» этот мотив носит чисто рудиментарный характер. Роль Антиклеи^а несущественна для сюжета, однако соответствующие ей персонажи по сей день сохраняются в южнославянском эпосе (см. Приложение III).

Для сюжетной схемы, в которой бог умирает, долгое время скитается в ином мире и затем возвращается, элемент временной протяженности обязателен, так как здесь он соотносится со сменой времен года. В героических сюжетах, строящихся по этой схеме (к числу которых принадлежит «Одиссея»), он сохраняется и специально подчеркивается. Но смерть заместителя всегда необратима, за исключением тех лишь случаев, когда предполагается, что он скитается в подземном мире в ожидании вызволения; тогда мы переходим к другому тематическому комплексу — темам поисков и спасения, — к которому относится линия Телемаха в «Одиссее». Здесь, однако, перед нами не настоящий заместитель, а некая форма самого божества. Заместитель — фигура ритуальная, это — жертва, и его история заканчивается с его смертью. Элемент временной протяженности для этого персонажа несущественен: он уходит навсегда. Даже в тех случаях, когда он гибнет или умирает своей смертью (а не просто пропадает или скитается неизвестно где) и кто-то из близких ищет и находит его в подземном мире, вернуть его все-таки невозможно. А если он и возвращается (как, заметим, возвращается Патрокл³), то лишь в виде призрака или в сновидении. Из-за того что в «Илиаде» в контексте сюжета об отлучке и возвращении акцентируется смерть заместителя — Патрокла, из сюжета исчезает элемент продолжительности отлучки; он сохраняется, однако, как рудиментарный. Этот элемент принадлежит повествованию о войне, и потому здесь излагаются события, которые мы скорее ожидали бы встретить в начале войны, а не на десятом ее году; он принадлежит истории отлучки Ахилла, продолжительность которой, вместе с продолжительностью войны, сжата и умещена в гораздо более короткий промежуток времени. В версии Диктиса, где Патрокл гибнет задолго до того, как Ахилл отказывается участвовать в битве, между уходом Ахилла и его возвращением на поле боя упоминаются два перемирия, одно на два месяца, другое на шесть⁴. В «Илиаде» история гибели заместителя совмещена с моментом возвращения, и благодаря этому весь рассказ о предшествующем ходе войны сосредотачивается между уходом и возвращением Ахилла.

Так, в песни II, когда Агамемнон испытывает войско, перед нами последний год войны, но когда войско собирается вторично и начинается перечень кораблей (тема, более подходящая для начала войны, однако вполне уместная и здесь), мы наблюдаем целый ряд событий, которые логически возможны только или преимущественно в начале войны, но весьма сомнительны после девяти лет сражений. То, что Еле-

^а Мать Одиссея, умершая в его отсутствие и встреченная им в Аиде.

на показывает Приаму греческих военачальников, едва ли осмысленно, если греки уже девять лет воюют у него на глазах. Поединок Париса с Менелаем, из которого Менелай фактически выходит победителем и чуть не заканчивает этим войну, несомненно, лучше было бы поместить где-нибудь ближе к началу. События, которые следуют сразу за оглашением намерений Зевса, развиваются не так, как он их планировал, но получается это из-за того, что на самом деле эти события должны были произойти значительно раньше.

Мы, правда, могли бы объяснить эти эпизоды, просто предположив, что, развивая тему повторного сбора войска, Гомер сбился и невольно вернулся к началу войны. Можно было бы утверждать, что в своем стремлении как можно больше растянуть повествование он включил все известные ему события войны, случившиеся до этого момента. И то и другое вполне согласуется с особенностями устного сложения. Испытание войска и его повторный сбор связаны друг с другом тематической ассоциацией; точно так же связаны между собой собрание и поединок. Сказитель сознательно или невольно вернулся назад. Все это справедливо. Однако я полагаю, что возвращение к началу событий имеет более глубокую причину. Этот материал внутренне связан с сюжетом и не противоречит ему. Это не просто фон, не просто живописный театральный задник для инсценировки истории Ахилла. Он обретает смысл в контексте всего повествования о войне и сюжета отлучки Ахилла; это то внутреннее значение, без которого нет эпической песни и которое сводит формальные разновидности сюжета в единое концентрированное целое.

События, приводящие к гневу Ахилла в песни I, строятся по схеме, сходной со схемой всей поэмы. Дочь Хриса взята в плен и отдана Агамемнону; отец пытается освободить ее, предлагая выкуп; Агамемнон от выкупа отказывается и прогоняет Хриса, тот молится Аполлону, и войско ахейян поражает чума; Агамемнон возвращает девушку отцу. Последняя тема одновременно начинает воспроизведение той же схемы в иной форме; у Агамемнона отбирают наложницу с согласия всех ахейцев и при покровительстве Ахилла прорицателю⁶. Агамемнон требует, чтобы взамен ему дали другую, как его законную долю в добыче, получает отказ и, пользуясь своим положением, отбирает наложницу Ахилла. Кажется, что с умиротворением Агамемнона первое повторение темы обрывается, однако в действительности отказ ахейцев приводит к ссоре Агамемнона с Ахиллом (что структурно соответствует чуме в первом случае). Таким образом, с одной стороны, увод Брисеиды утоляет злобу Агамемнона (и соответствует возвращению Хрисеиды отцу), с другой — признание вины Агамемноном и отправление послов к Ахиллу знаменует или должно знаменовать конец бедствия и

⁶ Ахилл обещает свое покровительство прорицателю, когда тот боится сказать, что для прекращения чумы нужно вернуть Хрисеиду.

также соответствует последней сцене нашей схемы — возвращению Хрисеиды.

То, что исходная схема разворачивается в этих двух случаях по-разному, обусловлено следующим обстоятельством: в первом примере Аполлон — бог, которого, когда он обижен или понес ущерб, необходимо умиротворить; во втором же случае Агамемнон, хоть он и божественный царь^в, на самом деле не вправе требовать возмещения ущерба, особенно если этот ущерб понесен им вследствие оскорбления божества. Сюжетная схема уместна для поступков бога, но когда его замещает смертный, то схема как бы сама наказывает его за *гюбрис*^г. Результатом этого может быть только смерть или уступка с его стороны.

Увод Брисеиды в третий раз начинает ту же схему. Гнев Хриса и Аполлона вызывает гнев Агамемнона, который, в свою очередь, влечет гнев Ахилла, Фетиды и Зевса, т.е. главный сюжет «Илиады». Третье воплощение схемы напоминает первое, но так как Ахилл — человек, хотя и сын богини, и даже не представитель божества, как Хрис, то его сюжетная схема имеет точки соприкосновения с гневом Агамемнона. Ахилл ведет себя одновременно и как бог, и как смертный. Когда уговоры Ахилла не отбирать у него Брисеиду оказываются напрасными, несмотря на угрозу отплыть домой, то Ахилл, как и Хрис, идет на берег и молится. В этом явно усматривается параллель со схемой Хриса. Но Ахилл при этом не остается в бездействии и, подобно Агамемнону, пытается добиться своего, отказавшись от участия в войне. Намерение Зевса отдать победу троянцам и обречь ахейя на поражение соответствует чуме, насланной Аполлоном в сюжете Хриса. В сюжете Агамемнона те же последствия влекут за собой уход Ахилла. Таким образом, поражение греков занимает одно и то же место в трех схемах этого сюжета: а) в гневе Агамемнона; б) в гневе Ахилла как божества и в) в гневе Ахилла — смертного^д.

В поэме три похищения и три возвращения, так как поступки Ахилла соответствуют трем схемам. Сложность структуры «Илиады», как и некоторые внешние противоречия в ней, возникают из-за того, что все три схемы разворачиваются в пределах одной поэмы. Обиду, нанесенную уводом Брисеиды, могло бы загладить посольство, но к этому моменту уже действуют две другие сюжетные структуры; ее загладило бы и возможное возвращение Брисеиды в песни XVI — следы этого видны в беседе Ахилла с Патроком, когда Ахилл почти готов согласиться и в качестве компромисса позволяет Патроку вступить в битву вместо него. Но здесь все еще функционирует другая схема, самая

^в Божественный царь — термин «антропологической» школы в мифологии, обозначающий ритуальные функции царя как воплощения того или иного божества плодородия. Более традиционный русский перевод — «священный царь».

^г Греч. ὕβρις — дерзость, бесчинство, насилие.

действенная в «Илиаде», начавшаяся с уходом Ахилла. Это — сюжет трагедии Ахилла, но парадоксальность его судьбы, его гюбрис, вызваны тем, что в поэме переплетены все три структуры.

Посольство должно было стать заключительной сценой (параллельной возвращению Хрисеиды отцу и Аполлону) во всех трех схемах. Афина дает понять, что именно так и случится, когда не позволяет Ахиллу обнажить меч во время ссоры с Агамемноном, в песни I. Она говорит ему:

Скоро трикраты тебе знаменитыми столько ж дарами
Здесь за обиду заплатят⁶.

(I, 213—214)

Получается тем не менее иначе. В терминах сюжетных схем возможны два объяснения, почему Ахилл отказался принять условия посланцев. Для того чтобы их понять, необходимо иметь в виду, что согласие Ахилла исключило бы из сюжета один элемент — смерть Патрокла. Вполне возможно, что в сюжете Хриса возвращение Хрисеиды подразумевало принесение ее в жертву Аполлону. Это может означать, что окончательному примирению должно предшествовать принесение человеческой жертвы. Хотя мы и знаем, что Аполлон не чуждался таких жертвоприношений (на Левкадской скале Аполлону приносили в жертву девушек)⁷, все же такое решение означает «вчитывание» в «Илиаду» того, чего в ней нет.

С другой стороны, отказ выполнить просьбу послов параллелен отказу Агамемнона от выкупа, предлагаемого Хрисом (еще в рамках сюжета Хриса, до начала сюжета Агамемнона). Различие между ними в том, что если до сих пор мы видели Ахилла в роли Хриса по отношению к Агамемнону, то теперь он ведет себя как Агамемнон по отношению к Хрису. Иными словами, прежде он был обиженной стороной, добивающейся возмещения ущерба, богом, требующим воздаяния, теперь же он — смертный, отказывающийся от справедливого возмещения. А соскользя на роль Агамемнона, он навлекает на ахейцев и на себя самого дальнейшие несчастья, затягивая тем самым повествование до окончательного примирения с Агамемноном и возвращения Брисеиды. Предположение о том, что происходит переключение с одной схемы на другую, представляется одним из возможных решений, которое становится даже весьма вероятным, если учесть соответствия следующих тем: а) Ахилл и Хрис, молящиеся божеству, и б) Ахилл и Агамемнон, отвергающие послов с выкупом. Однако, хотя этого, может быть, и достаточно для возобновления военных действий и для возвращения к теме войны (чума), но, на мой взгляд, совершенно недостаточно для того, чтобы привести к смерти Патрокла, не прибегая к гипотезе с жертвоприношением Хрисеиды. Конечно, с точки зрения Агамемнона, Хрисеида и была принесена в жертву.

Все сказанное, может быть, и содержит рациональное зерно; но если и так, оно все же, как мне кажется, второстепенно по сравнению

с другой возможностью и только подтверждает ее, а именно: устранившись от участия в войне, Ахилл ввел еще одну очень действенную схему — сюжет смерти и возвращения. Сюжетная схема гнева, которую мы до сих пор рассматривали, ведет к бедствиям ахейян, даже к удвоению этих бедствий: до и после посольства к Ахиллу. Но сама она едва ли содержит смерть Патрокла. Этот мотив, по всей вероятности, принадлежит другой схеме, в которую переключается сюжет гнева.

В случае ссоры Хриса и Агамемнона из-за Хрисеиды вполне очевидно, что сюжетная схема гнева — это на самом деле схема умыкания невесты и ее освобождения, так как Агамемнон похитил Хрисеиду, а Хрис пытается освободить ее. Но это в равной мере применимо и к ссоре Агамемнона и Ахилла из-за Брисеиды, ибо Агамемнон похитил Брисеиду у Ахилла, который пытается ее вызволить. Все это служит напоминанием о том, что и Троянская война представляет собой сюжет умыкания и освобождения. Из схемы гнева как таковой, однако же, не следует гибель Гектора. Из нее должна была бы следовать, после примирения с Агамемноном, победа ахейян, возглавляемых Ахиллом. Гибель Гектора входит как эпизод в распрю, основанную на кровной мести, которая начата смертью Патрокла, — новую распрю, завершающуюся примирением Ахилла с Приамом. Схема кровной распри, как правило, появляется в повествовании не один раз⁸. Возвращение Ахилла, согласно сюжетной схеме гнева, должно было бы означать конец Троянской войны. На самом же деле гнев только открывает действие. Уход Ахилла — это ключевой мотив, так как именно он переключает развитие сюжета со схемы гнева на схему смерти и возвращения, которая, в свою очередь, влечет за собой появление комплекса гибели героя в лице его заместителя. Эта гибель — смерть Патрокла — и ведет к новой расправе, между Гектором и Ахиллом.

Сюжеты плена и вызволения, как мы уже видели в предыдущих главах, несомненно, тесно связаны с рассказами о плене и возвращении. Иногда они совпадают в одном тексте, что мы также наблюдали в «Одиссее» и в югославских примерах, анализируемых в Приложении IV. Близость их обусловлена самой темой пленения, но совпадения оказываются еще значительнее, когда плен рисуется как необычайно долгий и становится причиной бедствий, постигающих родной дом пленника. В схемах гнева, с которых начинается «Илиада», никак не уточняется, что они охватывают длительный период времени, напротив, он скорее представлен как непродолжительный. Отсюда и возникают отмеченные выше затруднения, с которыми связан кажущийся возврат повествования к началу войны. Однако второй элемент — бедствия, происходящие дома, — отчетливо объединяет сюжет плена и вызволения со схемой плена и возвращения.

В первых двух случаях роль похитителя играет Агамемнон, сначала как похититель Хрисеиды, освобождаемой Хрисом, затем — Брисеиды, «освобождаемой» Ахиллом. Но ко времени посольства к Ахиллу роль

его меняется, он уже предлагает выкуп, как это пристало бы вызволителю или пленнику. Ахилл, когда он взывает к Фетиде, выступает как вызволитель (отметим еще раз параллель с Хрисом), но во время посольства он отвергает выкуп, а это поступок похитителя, держащего у себя пленника. Это происходит из-за того, что через мотив ухода мы переключились на другую, родственную сюжетную схему.

Идея ухода, несомненно, внутренне присуща самому понятию пребывания в плену. Но в песни I «Илиады» уход имеет другой смысл — возвращение домой, уход с войны. Хрис желает грекам победы и счастливого возвращения по домам⁹. Ахилл в самом начале собрания ахейцев высказывает опасение, что им придется вернуться домой, если война и мор и дальше будут опустошать их ряды¹⁰. В начале спора Ахилл угрожает отплыть во Фтию, если у него отберут его награду, поскольку воюет не за себя. Агамемнон отвечает, что он может, если хочет, возвращаться домой¹¹. Далее этот мотив не возникает до песни II, а там он появляется в важном и противоречивом эпизоде испытания Агамемноном своих войск¹². Этот эпизод заслуживает особо пристального рассмотрения. Во-первых, отмечалось, что он никак логически не вытекает из предшествующего, т.е. из губительного сновидения. Во-вторых, именно здесь мы впервые узнаем, что идет девятый год войны¹³. До сих пор вполне могло бы оказаться, что война только началась. В-третьих, здесь начинается возвращение к событиям начала войны. Короче говоря, создается впечатление, что в этом месте скрыта какая-то существенная неувязка. Это первое серьезное противоречие в «Илиаде», если не считать вмешательства Афины в песни I и ее речи¹³, из которой, по-видимому, следует, что смерть Патрокла входила не во все сказительские версии гнева Ахилла. Вмешательство Афины не согласуется также и с утверждением Фетиды, сделанным ниже¹⁴, о том, что все боги отправились на пир в Эфиопию, откуда они возвращаются двенадцать дней спустя для участия в первой в «Илиаде» сцене на Олимпе.

Испытание войск происходит в следующем порядке: по прошествии двенадцати дней боги возвращаются на Олимп, и Фетида вместе с Зевсом замышляет месть за Ахилла; Зевс посылает обманчивое сновидение; Агамемнон испытывает войска. Если переформулировать это в основных понятиях эпоса, мы получаем возвращение после долгого отсутствия, обманчивый рассказ, испытание (число двенадцать значимо, поскольку это число месяцев в году, хотя иногда оно оказывается числом дней или, наоборот, лет; ср. девять дней чумы и девять лет войны)¹⁵. Мы легко узнаем здесь последовательность событий, характерную для сюжета возвращения. Конечно, персонажи здесь иные и переход от богов к Агамемнону тоже озадачивает, но сам порядок событий, которому следует Гомер, весьма устоявшийся. Согласно

¹³ Явная описка, ранее Лорд говорил о десятом годе. В тексте (II, 134) «Девять прошло круговратных годов».

внутренней логике устной песни испытание войск неразрывно связано с предшествующими событиями, а именно обманном рассказом и возвращением. Идея возвращения по домам, как мы видели, все время присутствует в песни I.

Переход от богов к Агамемнону, который осуществляется посредством повторения им обманного рассказа из губительного сновидения, дает Гомеру повод упомянуть, что прошел длительный период времени; для него такой длительный период воплощается в девяти годах войны. Это упоминание переносит нас от события, относящегося к началу периода бедствий, — ухода Ахилла — к кульминации этого периода и к возвращению по домам. Возвращение к событиям начала войны осуществляется, как мы уже отмечали, при помощи сбора войск, ведущего к перечню кораблей. Возвращение богов с двенадцатидневного пира открывает последовательность, в которой испытание находит свое законное место, тогда как в более пространной сюжетной последовательности, начинающейся с устранения Ахилла и включающей возвращение и ассоциирующиеся с ним мотивы, испытание столь же уместно и преждевременно, как и само возвращение.

В следующих песнях (II—VII) начинаются сражения, и ахейцы, может быть, даже вопреки нашим ожиданиям, близки к победе. В конце песни VII и начале песни VIII мы подходим к комплексу тем, возвращающему нас к финалу песни I и началу песни II — т.е. к истории Ахилла, который тем временем оказался почти забытым.

Песнь I завершается пиром богов и их отходом ко сну. Песнь VII начинается пиром ахейцев после возведения стены и их отходом ко сну. В начале песни II мы находим Зевса бодрствующим и замышляющим гибель ахейян, в конце песни VII Зевс всю ночь строит планы их уничтожения. Последствия этих размышлений различны. В песни II это — губительное сновидение, а в песни VII — собрание богов на рассвете, где Зевс приказывает им воздерживаться от участия в битве. После этого Зевс удаляется на Иду и наблюдает возобновившуюся битву до полудня, когда он взвешивает на весах жребия и положение ахейян становится отчаянным. Гера и Афина объединяются, чтобы остановить побоище, но Зевс вмешивается и велит им вернуться. Он говорит им, что не в силах предотвратить то, что суждено:

Ибо от брани руки не покоит стремительный Гектор
Прежде, пока при судах не воспрянет Пелид быстроногий,
В день, как уже пред кормами их воинства будет сражаться,
В страшной столпась тесноте, вокруг Патроклова мертвого тела.
(VIII, 473—476)

Тут мы впервые слышим о смерти Патрокла. Ход событий, задуманный Зевсом, совсем иной, нежели прежний его замысел в песни II. Общая последовательность событий, однако, та же, что и в первом эпизоде: пиршество, сон, бодрствующий Зевс, обдумывающий свои замыслы, и протекающее из них действие.

Дальнейшее развитие событий также находит соответствие в песни II и вполне согласуется с нашими предыдущими соображениями. Наступает ночь, и троянцы, после речи Гектора, несут стражу. Тем временем Агамемнон в начале песни IX созывает собрание, как и в песни II. На сей раз он предлагает ахейцам, и уже не в качестве испытания, возвращаться домой. Сходство с событиями песни II поразительное. Обмен репликами, который следует в ответ на это предложение, весьма напоминает все то, что произошло, когда Ахилл во время ссоры пригрозил, что вернется домой во Фтию. Теперь Диомед почти теми же словами, что ранее Агамемнон, заявляет: пусть Агамемнон, да и все ахейцы возвращаются по домам, но он останется и будет сражаться, пока не падет Троя. Тут, как и в песни I, вмешивается Нестор и предлагает созвать совет. На совете он призывает Агамемнона искать примирения с Ахиллом, к которому в результате и отправляют послов.

Предложение Агамемнона вернуться домой вполне на месте в песни IX в отличие от песни II, где, хотя мы и можем проследить ход мыслей сказителя, оно все-таки неуместно. В обеих песнях употреблены одни и те же слова:

Зевс громовержец меня уловил в неизбежную гибель!
 Пагубный! Прежде обетом и знаменем сам предназначил
 Мне возвратиться рушителем Трои высокотвердынной;
 Ныне же злое прельщение он совершил и велит мне
 В Аргос бесславно бежать, погубившему столько народу!
 Так, без сомненья, богу, всемогущему Зевсу, угодно.
 Многих уже он разрушил градов высокие главы,
 И еще сокрушит: беспредельно могущество Зевса^с.
 Други, внимлите и, что повелю я вам, все повинуйтесь:
 Должно бежать; возвратимся в драгое отечество наше;
 Нам не разрушить Трои, с широкими стогнами града!¹⁶
 (IX, 18—28)

Схема Хриса, как уже отмечалось, показывает, что возвращение Брисеиды должно означать конец гнева. Афина обещала Ахиллу, когда остановила его руку, что он получит трехкратное возмещение за увод Брисеиды. Это обещание также должно было бы заставить нас поверить, что Ахилл согласится «оставить гнев» за возвращение девушки с богатыми дарами в придачу. Но слова Зевса, произнесенные незадолго до того, уже возвестили нам, что посольство обречено на неудачу, потому что прежде должен погибнуть Патрокл. Схема Хриса формально завершена, но с момента ухода Ахилла у нас действует уже другая схема (смерти и возвращения). Теперь мы впервые можем утверждать это с полной уверенностью. Сам Зевс сказал нам об этом. Злоба Ахилла была богоподобной (ср. Аполлона), богоподобными были и ее последствия (ср. чуму). Ахилл, уязвленный, понесший ущерб, получил воздаяние. Для схемы Хриса достаточно было возврата Брисеиды. Новая схема требует

^с В песни II между этим и следующим стихом вставлены еще 20 строк (см. II, 119—139).

человеческой жертвы, и Ахилл затягивает свою отлучку, как бы держа себя самого в плену; в этой роли он отвергает недостойный выкуп и тем самым делает гибель Патрокла неизбежной. Итак, в новой схеме мы видим пока что отлучку, которая становится причиной бедствий, и необходимость человеческой жертвы для возвращения героя. Ссора с Агамемноном перестает после посольства влиять на ход событий. Опустошение же в рядах ахейян после этого посольства чрезвычайно значимо, и оно должно продолжаться до гибели Патрокла. Теперь все держится на этом.

Но тут, в конце песни IX, действие «Илиады» останавливается, как будто испугавшись того, что затея с посольством обернулась не так, как предполагалось началом поэмы, и делает передышку перед тем, как пойти дальше. Песнь X — «Долония» — можно было бы пропустить, и никто бы этого не заметил, многие считают даже, что без нее «Илиада» бы только выиграла. Но в «Илиаде» эта песнь все-таки есть, и мы не располагаем никакими данными, которые давали бы нам право исключить ее, поскольку она ничему в поэме не противоречит. Не знаю, можно ли сегодня ответить на вопрос, почему «Долония» включена в «Илиаду», но мы можем показать, каковы ее взаимосвязи с остальными частями поэмы на уровне тематических структур. А это может навести нас на путь к решению проблемы. Песнь X начинается сценой, в которой все ахейцы спят у кораблей; не спит лишь Агамемнон, который тревожится за судьбу своих войск, и с этой его тревогой связывается сравнение с грозой и метелью¹⁷. Такое начало возвращает нас к началу предыдущей — девятой — песни, где оказывается, что ахейцы в панике, и смятение их также подчеркнуто сравнением с бурей¹⁸; и здесь Агамемнон тоже выделен из прочих — он не спит и ходит среди своих военачальников. Все это, в сущности, очень напоминает еще более раннюю сцену поэмы, а именно начало песни II, где все боги и люди спят — не спит только Зевс, который именно здесь решает послать Агамемнону губительный Сон в облике Нестора. Между начальными сценами всех трех песен существует известное сродство, которое еще усиливается тем обстоятельством, что каждая из этих песен порождает свои проблемы в композиционной структуре «Илиады».

В каждой из трех песен за начальной сценой следует созыв собрания, хотя осуществляется это каждый раз по-разному. В песни II Агамемнон приказывает глашатаям созвать войско, пока сам он держит совет с царями возле корабля Нестора. В песни IX он велит глашатаям созвать всех людей поименно и сам принимает в этом участие. На этот раз собрание происходит сразу, без предварительного совета царей. В песни X события развиваются гораздо медленнее, здесь описываются тревоги Агамемнона, затем — Менелая. Последний отыскивает брата, и они обсуждают, как поступить далее; после этого Агамемнон отправляется искать Нестора. Менелай тем временем поднимает Одиссея и Диомеда.

и вскоре мы видим, что совет царей уже собрался. Все это разновидности одной популярнейшей темы — темы собрания.

За событиями, описанными в песни VIII, могла бы, вероятно, последовать как песнь IX, так и песнь X. Из этого можно, видимо, заключить, что они в каком-то смысле дублируют друг друга или же что одна из них представляет собой постороннюю вставку. В сущности, песни IX и X взаимозаменяемы, во всяком случае, их вполне можно было бы поменять местами. Не исключено, что мы имеем здесь дело с совмещением двух версий одного сюжета: одной, в которой посольство к Ахиллу успешным и, таким образом, все повествование имело иной исход, другой — вообще без посольства, но с «Долонией», подводящей к эпизоду с Патроклом. Я склонен полагать, что смешение сюжета Ахилла, без замещения его Патроклом, с сюжетом, включающим Патрокла, вызвало новые несоответствия в структуре «Илиады». Но каков бы ни был окончательный ответ, мы несомненно придем к нему путем скрупулезного анализа повторений тематических структур.

* * *

История Патрокла, в сущности, начинается уже в песни XI, но в самом начале песни XII она прерывается и возобновляется — совсем ненадолго — лишь в середине песни XV и с начала песни XVI, после чего она более не прерывается.

Можно сказать, что некоторый след того, что за посольством следовало возвращение Ахилла, в поэме все-таки имеется, так как в песни XI Ахилл проявляет интерес к судьбе ахейцев и посылает Патрокла выяснить, как идет сражение. Появление Патрокла на поле битвы, сначала в качестве посланца, а потом, когда он вместо Ахилла непосредственно участвует в бою, — это как бы возвращение Ахилла «через доверенное лицо». По сути дела, миссия Патрокла — выведать ситуацию для Ахилла — странным образом напоминает миссию Диомеда и Одиссея в «Долонии».

Выход Патрокла на поле боя составляет параллель к появлению на поле боя Ахилла, чьим двойником и является Патрокл. Он выходит в доспехах Ахилла (но без Ахиллова копья) и с его конями. Это переодевание, конечно, скоро в поэме забывается, но оно есть, и оно срабатывает в момент победы Патрокла над Сарпедоном. Главк, обращаясь к Гектору, поначалу как будто вовсе не замечает этого обстоятельства¹⁹. Зевс лишает Сарпедона своей защиты, так же как Аполлон лишает защиты Гектора. Как Ахилла едва не губит река, так и Патрокл чуть не гибнет от руки Аполлона у троянской стены. Переодевание, узнавание, битва с противником (сверхъестественным), который почти что одерживает победу, связывают подвиги Патрокла и Ахилла. Только исход битвы для них различен, хотя гибель Патрокла в доспехах Ахилла и вместо него — это также и смерть самого Ахилла в лице заместителя. Оплакивание Патрокла всеми греками и отдельно

его другом Ахиллом, а также Брисеидой, равно как и игры при его погребении, — все это части одного комплекса. Они напоминают, и не случайно, обманный рассказ в южнославянских песнях о возвращении, где вернувшийся герой обманывает домашних, рассказывая о своей гибели и о том, что друг его похоронил; за этим известием следует оплакивание героя его женой, друзьями, сестрой и т.д. Сами игры при погребении находят параллель в свадебных состязаниях южнославянских народов. Смерть Патрокла — это ложная смерть героя, и за ней следует его подлинное возвращение.

Сопоставления ухода Ахилла с отлучкой Одиссея, бедствий, причиненных отсутствием первого, с опустошениями, производимыми женихами в доме второго, тем более — смерти Патрокла со смертью Антиклеи или роли Фетиды и Зевса с ролью Афины и Зевса в том и в другом сюжете едва ли были бы оправданы, если бы не характер возвращения Ахилла в бой²⁰. Возвращение Ахилла обставлено со всем подобающим величием. Если ранее он был «в облике» Патрокла, теперь он появляется перед троянцами в собственном облике, безоружный, но в ореоле, которым окружила его Афина:

И восстал Ахиллес, громовержцу любезный; Паллада
 Мощные плечи его облачила эгидом кистистым;
 Облак ему вкруг главы обвила золотой Тритогена
 И кругом того облака пламень зажгла светозарный...
 Так от главы Ахиллесовой блеск подымался до неба.
 Вышед за стену, он стал надо рвом; но с народом ахейским,
 Матери мудрой завет соблюдая, герой не мешался;
 Там он крикнул с раската; могучая вместе Паллада
 Крик издала; и троян обуял неописанный ужас...
 В ужас впали возницы, узрев огонь неугасный,
 Окрест главы благородной подобного богу Пелида
 Страшно пылавший, его возжигала Паллада богиня.
 Трижды с раската ужасно вскричал Ахиллес быстроногий;
 Трижды смешались войска троян и союзников славных.
 Тут средь смятенья, от собственных коней и копий, двенадцать
 Сильных погибло троянских мужей²¹.

(XVIII, 203—206, 214—218, 225—231).

Это место в поэме носит мистический и магический характер, и именно тут мы понимаем, что Ахилл не просто герой-смертный, но что он — фигура символическая. Представляется очень важным, что Ахилл не может надеть собственных доспехов и новые его доспехи еще не готовы, хотя, подозреваю, что для божественной «экономики» не составило бы труда изготовить их за это время, если бы Ахиллу подобало появиться в этот момент в новых доспехах.

Ей отвечивал вновь быстроногий Пелид знаменитый:
 «Как мне в сражение выйти? Доспех мой у них, у враждебных!
 Матерь же милая мне возбранила на бой ополчаться*»

* В английском переводе здесь «облачаться в доспехи», как буквально и в греческом

Прежде, поколе ее возвратившуюся здесь не увижу,
 Мне обещая принести от Гефеста доспех велелепный.
 Здесь же не ведаю, чьим мне облечься оружием крепким?
 Щит мне сподручен один — Теламонова сына Аякса;
 Но и сам он, я мню, подвизается между передних,
 Пикой врагов истребляя вокруг Менетидова тела.
 Вновь отвечала герою подобная ветрам Ирида:
 «Знаем мы все, что твоим овладели оружием славным,
 Но без орудий приблизься ко рву, покажись троянам»³.
 (XVIII, 187—198)

Он должен быть узнан и потому должен быть узнаваемым. Сходство с появлением прекрасного и преображенного Афиной Одиссея перед своим сыном Телемахом, по-моему, не натянутое²². В обоих возвращениях и узнаваниях есть нечто мистическое и потустороннее.

Ясеновое копье Ахилла, в свою очередь, находит соответствие в луке Одиссея. Примечательно, что Патрокл не берет с собой этого копья, так как только Ахилл в состоянии владеть им. Как и лук, оно досталось герою по наследству. Именно оно, а не доспехи, скованные Гефестом, представляют собой отличительный признак Ахилла.

Битва же Ахилла с рекой соответствует тому эпизоду, когда Одиссей перед высадкой в Феакии чуть не гибнет в море и спасает его лишь вмешательство Ино²³. Борьба, которая едва не заканчивается гибелью героя, постоянно встречается в песнях о возвращении, так что битва с рекой полностью оправдана в этом повествовании об Ахилле. Параллель этому встречается в некоторых южнославянских песнях, где уже перед самым домом, на последней горе герою приходится выдержать бой с последним часовым²⁴. Битва Беовульфа с матерью Гренделя принадлежит той же категории, что и бой с рекой, сюда же относится и бой Карла с Балиганом в «Песни о Роланде»²⁵. Превосходную параллель можно найти в борьбе Иакова с ангелом в 32-й главе Книги Бытия — т.е. в той части Писания, которая особенно богата скрытыми фольклорными значениями и повторениями эпизодов. В более древних традициях есть свидетельства того, что Иаков боролся не с ангелом, а с духом реки, которого необходимо было побороть для того, чтобы ее перейти²⁶.

С убийством Патрокла в этом героическом обществе начинается кровная месть, распря, и, согласно ее правилам, должен в свой черед погибнуть Гектор или же кто-то из его рода. Несколько осложняет ситуацию то обстоятельство, что Патрокл погиб по решению Зевса или судьбы. Войну развязали боги, им и принесен в жертву Патрокл. В смерти его виновен Аполлон, и один из людей Аполлона — Гектор — должен за это поплатиться.

оригинале. Однако вторичное значение употребляемого здесь глагола — «ополчаться, выходить (на бой)».

³ В английском переводе: «Но пойдй ко рву и покажись троянцам, как есть» (греч. αἴτωσ, букв. «просто так», «и без того»).

Это отнюдь не обычная распря. Параллель с комплексом возвращения оказалась плодотворной и способствовала пониманию некоторых поворотов событий в этой части «Илиады». Этого, однако, недостаточно. Ближайшую параллель Патроклу нужно искать в эпосе о Гильгамеше. Все более и более вероятным кажется то, что эпос древней Передней Азии был известен грекам во времена Гомера или же оказал влияние на греческий эпос более раннего периода. Гильгамеш и его друг Энкиду нарушили запреты богов. Боги решают, что должен погибнуть Энкиду, но не Гильгамеш^и. Когда Гильгамеш узнает об этом решении от Энкиду, которому было оно открыто в сновидении, он восклицает: «Зачем вместо брата меня оправдали?»²⁷. Здесь, как и в «Илиаде», воля богов определяет, что вместо героя должен погибнуть его друг. Гильгамеш, как и Ахилл, имеет отчасти божественную природу: «На две трети он бог, на одну — человек он»²⁸. За смертью Энкиду следует его оплакивание Гильгамешем. Пока что параллель между Ахиллом и Гильгамешем очевидна, однако на этом, кажется, сходство и кончается, так как Гильгамеш бежит в пустыню и, перейдя ее, переправляется на остров блаженных^к, чтобы увидеть Утнапишти и узнать у него секрет вечной жизни. Некоторое сходство по духу есть в лишь мирных завершениях обеих поэм: в примирении Гильгамеша с невозможностью выведать эту тайну и с потерей цветка, дающего вечную молодость, и в примирении Ахилла с Приамом.

Глава десятая

ЗАМЕТКИ О СРЕДНЕВЕКОВОМ ЭПОСЕ¹

По вполне понятным причинам устная теория, как ее теперь называют, лучше всего известна филологам-классикам, которые вслед за Милмэном Пэрри предпринимали попытки взглянуть на Гомера с этих позиций. Благодаря профессору Фрэнсису П. Магуну-младшему и его ученикам эта теория привлекла также внимание специалистов по древнеанглийской литературе, и в научных журналах ведется сейчас оживленная полемика относительно возможности ее применения в этой

^и «Пусть умрет Энкиду, но Гильгамеш умереть не должен» (пер. И.М. Дьяконова. Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973, с. 191, табл. VII, I, 9—10).

^к Слов «остров блаженных» (и просто «остров») нет ни в русском переводе «Гильгамеша», ни в английском, которым пользовался Лорд. Это греческое название острова, вернее, островов, где продолжается Золотой век, на них живут те, кто обрел блаженство после смерти или же бессмертие (в частности, по некоторым версиям, не отраженным у Гомера, — Ахилл). Лорд применяет это чисто греческое название, видимо, потому, что Утнапишти, к которому отправляется Гильгамеш, живет отдельно от людей, он единственный из смертных пережил Потоп, благодаря чему обрел бессмертие и стал «подобным богам». При этом путь к нему лежит через «воды смерти».

области². Совсем недавно эта теория была использована для анализа некоторых среднеанглийских рыцарских романов³. И здесь дискуссии обещают быть бурными и интересными и, возможно, также принесут свои плоды. Некоторые попытки применения этой теории к *chansons de geste* были предприняты профессором Жаном Ришнером из Нёшателя⁴; есть надежда, что его пример найдет последователей. Но, насколько я знаю, никакой другой средневековый эпос еще не рассматривался с точки зрения принципов сложения устной повествовательной поэзии. Здесь, как и в главах, посвященных поэмам Гомера, мы попытаемся лишь наметить некоторые направления исследований и выдвинуть кое-какие — боюсь, что зачастую лишь самые приблизительные, — гипотезы. Дальнейшие исследования должны стать предметом отдельной книги.

Формульный характер древнеанглийской поэмы «Беовульф» был продемонстрирован целым рядом работ, начиная с моего собственного анализа 1949 года (см. таблицу VIII), который был исправлен и дополнен в 1953 году Ф.П. Магуном⁵ и в окончательном виде подробно разработан Р. Кридом⁶. Формульность поэмы подтверждается исчерпывающим и тщательно подобранным материалом. Проведенного анализа и самого по себе достаточно для доказательства устного происхождения «Беовульфа». Теперь, кроме того, начато и исследование тематической структуры поэмы⁷.

Таблица VIII⁸

	Bēowulf mapelode, bearn Ecgþeowes:	
	_____	1
	_____ 2 _____	3
	«Gefenc nū, se mǣra maga Healfdenes,	
	_____	4
	_____ 5 _____	6
1475	snotra fengel, nū ic eom sīdes fūs ⁷ ,	
	_____ 8 _____ 9	
	goldwine gumena, hwæt wit geð spræcon ¹⁰ ,	
	_____ 11 _____ 12	
	gif ic æt þærfe þinre scolde	
	_____ 13	
	_____ 14 _____ 15	
	aldre linnan, þæt ðū mē ā wære ¹⁶	
	_____ 17 _____ 18	
	forðgewitenum on fæder stæle ¹⁹ .	
	_____ 20 _____ 21	
1480	Wes þū mundbora nūnum magoþegnum ²² ,	
	_____ 23 _____ 24	
	hondgesellum, gif mec hild nime ²⁵ ;	
	_____ 26 _____ 27	

	swylce þū ðā māðmas,	þē þū mē sealdest ²⁸ ,
	----- ²⁹ -----	----- ³⁰ -----
	Hrōðgar lēofa,	Higelāce onsend ³¹ .
	----- ³² -----	----- ³³ -----
	Mæg þonne on þæm golde ongitan	Gēata dryhten ³⁴
	----- ³⁵ -----	----- ³⁶ -----
1485	gesēon sunu Hræðles,	þonne hē on þæt sinc starað ³⁷
	----- ³⁸ -----	----- ³⁹ -----
	þæt ic gumcystum	gōdne funde
	----- ⁴⁰ -----	----- ⁴¹ -----
	----- ⁴¹ -----	----- ⁴² -----
	bēaga bryttan,	brēac þonne mōste ⁴³ .
	----- ⁴⁴ -----	----- ⁴⁵ -----

Правда, понятие темы, используемое профессором Магуном и другими англистами, несколько отлично от предложенного в настоящей книге, однако я думаю, что эти различия не касаются существа проблемы, но лишь подчеркивают разные ее аспекты. То, что они называют темами, я предпочел бы называть мотивами, сохранив термин «тема» для обозначения структурной единицы, имеющей собственное семантическое наполнение, но неразрывно связанной со своей формой, пусть даже постоянно меняющейся и многообразной. Нетрудно убедиться, что темы, даже понимаемые таким образом, в «Беовульфе» есть: таковы многочисленные собрания и речи на них, поездки и более масштабные, повторяющиеся и разнообразные по форме, сцены умерщвления чудовищ.

Например, прибытие Беовульфа к Хродгару (ст. 2236 и сл.) и возвращение героя в страну гаутов (ст. 19126 и сл.) представляют собой разновидности одной и той же темы, объединенные присутствием стража, хотя и различающиеся по разработке деталей. Одна и та же тема (собрание) встречается: а) в описании приема в Хеороте, когда Хродгар приветствует Беовульфа и между Беовульфом и Унфертом происходит перебранка, во время которой рассказывается история о событиях прошлого; затем в пиршественном зале звучит смех и появляется жена конунга (ст. 405 и сл.); б) в описании пира после битвы с Гренделем (ст. 1063 и сл.), где рассказывается древнее сказание о Финне и вслед за пением скопа^а появляется жена конунга.

С поэмой «Беовульф» связаны две крупные проблемы, в решении которых может помочь сравнительное исследование. Первая касается структуры поэмы, ее «единства»; вторая — это вопрос о том, может ли «Беовульф» быть текстом «переходного» типа. По поводу последнего можно повторить все то, что говорилось об этом в шестой главе. Анализ поэмы ясно указывает на ее устный характер. Корпус древнеанглийской поэзии так невелик, что наших знаний об этой традиции едва ли

^а Скоп — средневековый англосаксонский сказитель.

достаточно, чтобы утверждать, что «Беовульф» отступает от нее в своих формулах и темах. Логичнее считать, что текст, поддающийся такому анализу, — это продиктованное устное произведение, если только сама традиция не дает нам оснований отнести его к категории «переходных». Было бы слишком рискованно отнести к числу героических, вернее, традиционных героических поэм и произведения древнеанглийской религиозной поэзии, такие, например, как «Христос», «Бытие», «Андрей» и т.д. Нужно, однако, заметить, что рассказ о сне Кэдмона⁹ и песня скопа в «Беовульфе» (ср.: «преданье повел от начала, от миротворенья; пел он о том, как Создатель устроил сушу — равнину, омытую морем, о том, как Зиждитель упрочил солнце и месяц на небе, дабы светили всем земнородным, и как Он украсил зеленью земли, и как наделил Он жизнью тварей, что дышат и движутся»⁶)¹⁰, видимо, указывают на то, что христианские религиозные сюжеты могли войти в традицию. Или же, вернее было бы сказать, языческие мифы были вытеснены мифами иудео-христианскими или переосмыслены в духе последних.

Что же касается единства поэмы, т.е. вопроса, имеем ли мы дело с одной, двумя или тремя поэмами, то ввиду отсутствия письменных свидетельств в пользу последнего «Беовульфа», как мне представляется, нужно признать целостность произведения. Точнее, мы должны признать, что текст отражает одно исполнение поэмы одним сказителем, диктовавшим ее, без сомнения, не один день. Вполне возможно, что рассказ о битве Беовульфа с драконом иногда исполнялся и отдельно. Можно предположить, хотя, признаюсь, это не очень вероятно, что и поединок Беовульфа с матерью Гренделя под водой также исполнялся в виде самостоятельной песни. Однако из сказанного в пятой главе о том, «что такое песня», с очевидностью следует, что, если эти части и могли или даже исполнялись отдельно, это никак не противоречит тому, что «Беовульф» является целостным произведением.

Достаточно взглянуть на приведенный в Приложении III текст Пэри 6580, записанный от Мурата Чустовича из Гацко, чтобы увидеть, с какой легкостью сказитель, исходя из эпизодов, которыми в обычных условиях пение закончилось бы, может продолжить повествование о данном герое или событии. Иными словами, во время записи под диктовку сказитель вполне может вести дальше свой рассказ, скажем, о Беовульфе, о его третьей битве с чудовищем или о смерти героя, возможно добавляя при этом одну песню к другой. Как показывает югославский пример, существование письменной традиции для этого не обязательно. Мне, однако, кажется, что, когда сказитель вводит новый повествовательный материал, это происходит в силу ассоциативных

⁶ Русский перевод В. Тихомирова цитируется по изданию: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975. Этот отрывок перекликается с «Гимном Кэдмона», также основывающимся на начале библейской Книги Бытия, ср.: Древнеанглийская поэзия. М., 1982.

связей, часто более глубоких, чем связь между двумя спасениями из плена или двумя битвами с чудовищем. Я думаю поэтому, что эпизод битвы с драконом в «Беовульфе» имеет более глубокий смысл и теснее связан с героем и его предшествующими подвигами, чем это можно объяснить, исходя из биографических или хронологических тенденций.

Беовульф обладает чертами героев, с которыми связаны сюжетные схемы путешествий в иной мир, где он встречается с царем и царицей иного мира, побеждает их и возвращается оттуда с триумфом. Он является персонажем мифа о смерти и воскресении. Как мы видели, к той же категории героев принадлежат Ахилл и Одиссей. У Беовульфа, кроме того, есть сходство в ряде деталей с сюжетной схемой Ахилла и Патрокла. Есть основание полагать, что Эскхере выступает в роли Патрокла, т.е. близкого друга героя, который гибнет до встречи самого героя с врагом. Действительно, если смерть Эскхере не интерпретировать таким образом, ее вообще трудно понять, так как Беовульф явно присутствует при гибели Эскхере и не делает ничего, чтобы его спасти^в. В предыдущей главе мы говорили о том, что мифологические герои этого типа могут гибнуть «посредством замены», т.е. символически, когда вместо них гибнет кто-то другой, или претерпевают «почти смерть», т.е. едва избежав гибели. Это, видимо, относится и к Беовульфу, который, подобно Ахиллу, еще до эпизода с драконом дважды или даже трижды переживает смерть. Прежде всего само его путешествие в страну Хродгара — это поездка в иной мир; замена в смерти происходит, когда вместо него умирает Эскхере; затем он едва не гибнет в бою с матерью Гренделя, напоминающем бой Ахилла с рекой.

Традиция тем не менее повествует о смерти таких героев. В «Илиаде» нет рассказа о смерти Ахилла, но он содержится в одной из киклических поэм¹¹. То же относится и к смерти Одиссея, которая предсказана в «Одиссее», а происходит в «Телегонии» (причем иначе, чем было предсказано). Классический и наиболее изощренный пример гибели героя-спасителя, помимо христианского мифа, представлен в эпосе о Гильгамеше, созданном четыре тысячи лет тому назад в Шумере и Аккаде^г. Здесь мы встречаем самый ранний в эпосе пример замещения героя в смерти: вместо Гильгамеша гибнет Энкиду. Как и Ахилл, Гильгамеш пытается преодолеть ужас того, что он смертен, и примиряется с этой мыслью. Мы не знаем, какова именно его смерть, но знаем, что он умирает. Когда боги стали полубогами, в мифе о смерти и воскресении появляется умирающий и невоскресающий бог. Иными словами, когда смертный занял свое место в рассказе об умирающем

^в Видимо, здесь имеется в виду Хондскио, один из дружинников Беовульфа, так как в момент гибели Эскхере (дружинника Хродгара) Беовульф «спал... в дальних палатах».

^г В русской научной традиции страны аккадского языка обычно называют географически: Ассирия и Вавилония, но в переводах это название принято сохранять.

боге, традиция в конце концов неизбежно должна была отразить его смерть без воскресения.

Его смерть, однако, по самой своей ассоциации с богом и мифологическим значением должна была приобрести черты жертвоприношения, ритуала, торжественной церемонии. В мифах эта смерть во всех ее разновидностях возникла как искупительная жертва (наподобие библейского козла отпущения), как символ всех других смертей. Неудивительно, что тот же характер будет носить каждая конкретная смерть. Нет ничего нового в интерпретации битвы Беовульфа с драконом как битвы с самой смертью, побежденной принесением в жертву героя, выступающего на стороне жизни¹². Эту интерпретацию подтверждает эпическая мифология, породившая повествовательный материал поэмы «Беовульф». Но христианская традиция могла допустить только одно воскресение. Символически Беовульф в традиции, утратившей понимание символа, мог выжить и в битве с Гренделем и с его матерью, но в конечном счете он все же должен был умереть и больше не воскреснуть в этом мире. Эта смерть могла и должна была стать смертью, в которой герой сам становится своим заместителем.

Песнь о Роланде

Если, занимаясь «Беовульфом», мы имеем дело с одной-единственной рукописью, то, обратившись к «Песни о Роланде» или «Дигенису Акриту», мы встречаемся с более развитой рукописной традицией¹³. Формульная структура «Песни» подробно не исследовалась, хотя некоторые шаги в этом направлении были предприняты Ришнером¹⁴. Тем не менее анализ выбранного наугад отрывка показывает, насколько широко «Песнь» использует формулы. В качестве сравнительного материала при анализе десяти строк, приведенном в таблице IX, была использована только Оксфордская рукопись «Песни»¹⁵.

Таблица IX

Li quens Rollant par mi le champ chevalchet,	1	2
Tient Durendal, ki ben trenchet e taillet,	3	4
Des Sarrazins lur fait mult grant damage.	5	6
Ki lui veïst l'un geter mort su l'altre,	7	8
Li sanc tuz clers gesir par cele place!	9	10
Sanglant en ad e l'osberc e la brace,	11	12
Sun bon cheval le col e les espalles.	13	14
E Oliver de ferir ne se target,	15	16

Li .XII. per n'en deivent avoir blasme,
 17 _____ 18
 E li Franceis i fierent e si caplent^d
 19 ----- 20

Из таблицы следует, что «Песнь», вне всякого сомнения, формульна. Первая часть стиха явно более предрасположена к формулам, чем вторая. Это, безусловно, объясняется ассонансом в конце каждого стиха. Тем не менее по крайней мере половина всех стихов содержит формульные выражения и во второй части, и даже в большинстве прочих стихов имеются части формул.

На основании таблицы IX и примечаний к ней без труда можно получить систему формул, в которой видно, какую важную роль играют в начале стиха глаголы *tient* «держит (в руке)», *trait* «вынимает» или *prent* «берет» с последующим трехсложным существительным в функции дополнения, занимающим все полустигише до цезуры:

(trait)	}	{	Durendal
tient			Halteclere
(prent)			Tencendur
			ses chevels
			ses crignels
			sun espriet
			sun escut
			l'olifan

На основании такого анализа можно, видимо, сделать вывод, что «Песнь» в том виде, как она представлена в Оксфордской рукописи, является плодом устного творчества.

Рассматривая проблему взаимоотношений между несколькими рукописями одной и той же песни (например, «Песни о Роланде» или

^d Вот граф Роланд по равнине летает.
 С ним Дюрендаль, что рубит и ранит.
 Большой урон нанес поганой стае.
 Видали бы вы, как труп на труп он валит,
 Ясная кровь все место заливает.
 Кольчугу он и руки окровавил,
 А добрый конь — и загривок и рамо.
 И Оливьер разит, не унывая,
 И перов всех там слава ждет большая.
 Франки секут, бьют иль поражают.

Перевод Б.И. Ярхо, воспроизводящий метрику подлинника, цит. по изданию: Песнь о Роланде. По Оксфордскому тексту. Пер., вступ. ст. и примеч. Б.И. Ярхо, М.—Л., 1934. Существуют и другие переводы «Песни о Роланде», новейший — Ю.Б. Корнеева (Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос. М.—Л., 1964). Неоднократно перепечатывался в антологиях европейского эпоса. Библиографию работ см. в кн.: Волкова З.Н. Эпос Франции. М., 1984.

«Дигениса Акрита»), нелишне помнить, что мы имеем дело с устным творчеством, и знать, как записываются такие песни. На примере южнославянских песен мы видели, что вариативность, иногда небольшая, иногда весьма значительная, — это закономерное для устного творчества явление. Если между текстами разных рукописей имеется точное соотношение стихов и формул, мы можем быть уверены, что имеем дело с письменной традицией и копированием рукописей или с какими-то особыми обстоятельствами записи, когда фиксированный текст заучивался наизусть.

Таблица X¹⁶

Оксфордская рукопись

Li quens Rollant par mi le champ chevalchet,
Tient Durendal, ki ben trenchet e taillet,
Des Sarrazins lur fait mult grant damage.
Ki lui veïst l'un geter mort su l'autre,
Li sanc tuz clers gesir par cele place!
Sanglant en ad e l'osberc e la brace,
Sun bon cheval le col e les espalles.
E Oliver de ferir ne se target,
Li .XII. per n'en doivent avoir blasme,
E li Franceis i fierent e si caplent.
Moerent paien e alquanz en i pasment.
Dist l'arcevesque: «Ben ait nostre barnage!»
«Munjoie!» escriet ço est l'enseigne Carle.

IV Венецианский список

Li cont Rollant parmé la camp çivalçe,
Tent Durindarda, che ben trença et ben taile,
De qui de Spagna el fa si gran dalmaçe.
Chi l'un veest çeter mort sor l'autre,
Lo sang tut cler en saie for et desglaçe!
Sanglent n'est son umberg et son elme,
Son bon cival el col et l'espalle.
E Oliver del ferir no se tarde,
Li doç ber no de ma aver blasme.
Morunt païn alquant si s'en spasme.
Dist l'arcevesque: «Nostra çent se salve!
Or plaxesse a Deo, de tel n'aves asa Çarle!»

Таблица XI¹⁷

Оксфордская рукопись

Li quens Rollant par mi le champ chevalchet,
Tient Durendal, ki ben trenchet e taillet,
Des Sarrazins lur fait mult grant damage.
Ki lui veïst l'un geter mort su l'autre,
Li sanc tuz clers gesir par cele place!
Sanglant en ad e l'osberc e la brace,
Sun bon cheval le col e les espalles.
E Oliver de ferir ne se target,
Li .XII. per n'en doivent avoir blasme,
E li Franceis i fierent e si caplent.
Moerent paien e alquanz en i pasment.
Dist l'arcevesque: «Ben ait nostre barnage!»

Рукопись Шатору

Rollanz fu proz et de mult fier coraje:
Tint Durendart par mot ruste bataille;
De Saraçins a fait mot grant doumage;
Cel jor mostra si ben son vasalage.
Qi l'atendit ne fist mie qe saje:
La teste i pert, ne demande autre gaje;
Sanc e cervelle fait voler en l'erbaje,
Tot a son cors sanglant et son visage.
Et Oliver de ferir ne se targe;
Li .XII. per, qi sunt de haut parage,
Ferent et caplent desor la gent sauvage:
Murent paien a duel et a hontage.
Dist l'arcevesque: «Nostre gent est mot sage!
Bien se defendent a cest estrot passage.
Car pleüst Deu, qi fist oïsel volage,
Chi fust li rois cui avons fait damage!»

«Munjoie!» escriet, ço est l'enseigne Carle^e.

^e К табл. X и XI. Перевод трех последних строк из Оксфордской рукописи, отсутствующих в табл. IX:

Нехристи мрут иль без чувств падают.

Молвит Турпин: «Бароны наши храбры».

Кричит «Монджой!» То Карла клич ратный.

Таблица XII¹⁸

Рукопись Шатору

Rollanz fu proz et de mult fier coraje;
 Tint Durendart par mot ruste bataille;
 De Saraçins a fait mot grant doumage;
 Cel jor mostra si ben son vasalage.
 Qi l'atendit ne fist mie qe saje:
 La teste i pert, ne demande autre gaje;
 Sanc et cervelle fait voler en l'erbage,
 Tot a son cors sanglant et son visage.
 Et Oliver de ferir ne se targe;
 Li .XII. per, qi sunt de haut parage,

Ferent et caplent desor la gent sauvage:

Murent paien a duel et a hontage.
 Dist l'arcivesqe: «Nostre gent est

mot sage!

Bien se defendent a cest estrot passage.
 Car pleüst Deu, qi fist oysel volage,
 Chi fust li rois cui avons fait damage!»

Кембриджская рукопись

Roullant fut preux et de fier courage,
 Tint Durandal par son riche barnage,
 De Sarrasins y fait moult grant damage.
 Le jour y monstre si bien son vasselage,
 Cil qui l'atent y fait moult grant folage,
 La teste prent, il ne quiert aultre gage,
 Sang et cervele fait voler par l'erbage,

Et Oliver de ferir ne targe;
 Li .XII. pairs qui sont de haut parage,
 Ne ly Franceys ja n'y aront hontage!
 Dist l'arcevesque: «Nostre gent est

mult sage!

Fierent et chaplent sur celle gent sauvage:
 Meurent paiens a deul et a hontage.

Bien se desfendent a ceul estroit passage;
 Car pleüst Dieu, qui fist oysel sauvage,
 Que fust cy ly rois a qui avon

fait homage!»

Если пренебречь всеми прочими частями и элементами рукописей и судить лишь по одному отрывку, приведенному в таблице X, можно сделать вывод, что IV Венецианский список на франко-итальянском языке переписан либо непосредственно с Оксфордской рукописи, либо с копии с нее. В стихе 3 «des Sarrazins» Оксфордской рукописи соответствует «de qui de Spagna» Венецианской; стих 10 Оксфордской рукописи опущен вовсе; стиху 10 Венецианской рукописи соответствует стих 11 Оксфордской. Второе полустушие стиха 11 и весь стих 12 Венецианской рукописи не имеют соответствий в Оксфордской.

Несмотря на эти различия, может показаться, что данный отрывок был либо заучен и переложен на франко-итальянский язык, либо переписан с рукописи.

С другой стороны, сравнение текстов этой лессы (строфы) в рукописях Оксфордской и Шатору (таблица XI) обнаруживает, кажется, взаимоотношения, вполне возможные между двумя устными текстами одной и той же песни. Первый стих одной и другой рукописи сильно отличается; во втором в обоих случаях содержится обычная формула первого полустушия «tint Durandart»; стих 3 одинаков в обеих рукописях, но это — часто встречающийся стих; стихи с четвертого по восьмой в Шатору совершенно иные; стих 9 в Шатору совпадает с восьмым стихом Оксфордской рукописи; первое полустушие стиха 10 в рукописи Шатору соответствует первому полустушию стиха 9 Оксфордской рукописи, — правда, здесь содержится весьма распространенная формула

«Li .XII. per». Начало стиха 11 в рукописи Шатору совпадает со вторым полустишием стиха 10 Оксфордской рукописи, но оканчивается иначе; первые полустишия стихов 12 и 13 рукописи Шатору совпадают соответственно с началом стихов 11 и 12 Оксфордской. Остальные стихи этой лессы различны в двух рукописях. Можно также заметить, что слова архиепископа в Венецианском списке и Шатору частично совпадают. Конец приведенной строфы, а также ряд других мест обнаруживают влияние рукописи типа Шатору на IV Венецианский список, хотя в целом он ближе к Оксфордской рукописи. Такие взаимоотношения не выходят за пределы рукописной традиции.

В таблице XII тот же отрывок из рукописи Шатору сопоставлен с соответствующим отрывком из Кембриджской рукописи, и мы видим, что отношения между двумя рукописями, *судя по этому отрывку*, характерны для рукописных копий. Это очевидно, несмотря на то, что в конце отрывка перепутан порядок стихов и один стих, имеющийся в рукописи Шатору, в Кембриджской опущен, тогда как один из ее стихов отсутствует в Шатору.

Эти четыре рукописи без труда можно разделить на две группы. Наш анализ показывает, что группа, в которую входят рукописи Оксфордская и Венецианская (вернее, та часть Венецианской рукописи, которая следует Оксфордской, т.е. по крайней мере до стиха 3865), принадлежит к устной традиции. Рукописи Оксфордская и Шатору, видимо, соотносятся как две устные версии. Возможно, они и являются таковыми, хотя нужно отметить, что Оксфордский текст ассонантный, а текст Шатору — рифмованный. И хотя «автор» или переписчик рукописи Шатору не всегда последователен, он, видимо, изменил окончания стихов, которые выпадают из его системы рифм (на -age). Поэтому он исправляет стих 1, но оставляет нетронутым стих 2 (просчет, исправленный в Кембриджской рукописи), сохраняет стих 3, который содержит нужную рифму, и изменяет стихи 4—7, где ее нет, и т.д. Как ни странно, он изменяет и стих 12, несмотря на то, что этот стих оканчивается словом *banage*! Вслед за большинством исследователей мы должны признать, что отношения рукописей Оксфордской и Шатору характерны для письменной традиции: сознательное литературное изменение текста одной рукописи или группы рукописей, характеризующейся ассонансами, с целью получить рифмованный текст. Все же я хотел бы заметить, что проблема таких переделок в целом должна быть пересмотрена в свете устного творчества. Здесь мы ограничимся устным текстом Оксфордской рукописи, который лег в основу всех остальных.

* * *

Говоря выше о «Беовульфе», мы отмечали, что эпизод с драконом вполне может быть частью данной традиции и что певец, если и соединял отдельные песни в одно целое, делал это под влиянием подсознательных сил притяжения, действующих в устной традиции. Весьма существенно, что многие средневековые тексты делятся по крайней мере на две, а иногда и на три части. Так обстоит дело с «Беовульфом», «Песнью о Роланде», староиспанским «Сидом», «Песнью о Нибелунгах» и «Дигенисом Акритом». Литературоведение пыталось доказывать их единство на основании логических и художественных критериев, но никогда или почти никогда не пыталось увидеть в них традиционные единства, части которых внутренне связаны между собой за счет некоей мифологической обусловленности или в силу тематических ассоциаций.

Действия традиционных факторов (наряду с прочими) можно, как мне кажется, видеть на примере добавления эпизода с Балиганом в конце «Песни о Роланде». Действительно, на мифологическом уровне можно проследить параллели между «Беовульфом» и «Песнью». Возьмем в качестве отправной точки эпизод, когда Балиган почти одолел Карла Великого в единоборстве. Молитва дает Карлу силы, чтобы в последний отчаянный момент чудом поразить Балигана. Параллель здесь очевидна. Беовульф в подводном логове лежит на спине, а мать Гренделя сидит у него на груди и готовится растерзать его. Он спасается благодаря тому, что замечает лежащий рядом меч древних гигантов; им Беовульф убивает чудовище. В девятой главе мы уже указывали на параллели в «Илиаде» и «Одиссее»: Ахилл, почти побежденный рекой Скаандр и спасенный Гефестом, и тонущий Одиссей, которого спасает Ино. Все эти сцены происходят в ином мире, где герой сходится в поединке с владыкой смерти. Для того, чтобы миф был действенным, герой должен победить смерть и вернуться.

Несколько чрезвычайно важных деталей обнаруживается при рассмотрении параллелизма между Карлом (а также Роландом, который его представляет) и Беовульфом. Однако прежде всего мы должны допустить, что Роланд действительно замещает Карла, т.е. играет примерно ту же роль, что Патрокл в «Илиаде». Признав тождественность Роланда и Карла Великого, мы видим далее, что Роланд, как и Беовульф, ранит своего противника (Марсилию в «Песни», Гренделя в «Беовульфе»), причем в обоих случаях это делается, по существу, одинаково. Беовульф отрывает руку Гренделя, и чудовище бежит в свое логово. Роланд в единоборстве отрубает Марсилию руку, после чего тот спасается бегством и возвращается в Сарагосу. Оба ищут спасения у женщины: Грендель — у матери, Марсилией — у жены, и оба умирают от ран. Смерть того и другого непосредственно влечет за собой новые злодеяния: со стороны матери Гренделя и Балигана, сюзерена

Марсилия. Эти эпизоды в обеих песнях поразительно сходны по своей структуре. Каково бы ни было их мифологическое значение, в них сказывается сильное действие ассоциативных связей, благодаря которым в повествование вводится вторая схватка с врагом в том случае, если первая строилась по схеме: нанесение увечья, бегство и смерть вне поля битвы.

Эпизод с Балиганом столь же необходим для сюжета «Песни», как и эпизод с матерью Гренделя в «Беовульфе». Их, может быть, и можно истолковать просто как кровную месть, но, видимо, вернее было бы сказать, что некое мифологическое значение было вытеснено не менее убедительной социологической мотивировкой. При описании последней схватки с Балиганом Карл наделяется мифологическими чертами, поэтому мы не должны удивляться его сходству с Ахиллом. И это несмотря на огромную разницу в возрасте между Карлом, стариком с длинной ниспадающей седой бородой, и порывистым двадцатилетним Ахиллом. Хотя внимание слушателей в основном обращено на Роланда, подлинный герой песни — Карл Великий.

*Дигенис Акрит*¹⁹

Дигенис Акрит — видимо, реальное историческое лицо, жившее в VIII в. н.э. Эпос, повествующий о его происхождении, рождении, женитьбе, подвигах и смерти, сохранился в пяти греческих стихотворных рукописях, русской прозаической версии, которую А. Грегуар датирует XII веком, а также поздней греческой прозаической версии²⁰. Здесь я ограничусь главным образом рассмотрением пяти греческих стихотворных версий, изложенных политическим 15-сложным стихом*. Язык всех пяти версий в той или иной степени архаичен. Только одна из этих рукописей датирована, а именно самая поздняя — О (Оксфордская) — она относится к 1760 году. Применительно к остальным рукописям я следую датировкам Грегуара²¹: старейшая из них — Г (Гротта-Ферратская) — XIV века, остальные три: А (Афинская — бывш. Андросская), Т (Трапезундская) и Э (Эскуриальская) — XVI века. В рукописях Э и Т нет начала, рукопись Э в очень плохой сохранности, с рядом лакун. Текст в А и Т разделен на десять книг, в О, Г — на восемь. В версии Э деление на книги отсутствует. Сюжет, изложенный во всех этих рукописях, в основных чертах один и тот же, но в том, как он изложен, имеются значительные расхождения. Я не стану пытаться доказывать, что хоть одна из этих рукописей представляет собой устный текст. Все они прошли обработку людей образованных или по

* «Политический стих» — буквальная передача греческого названия πολιτικός, т.е. «гражданский», «светский» стих (в противоположность церковному), — пятнадцатисложник с цезурой после 8-го слога и довольно сложными правилами распределения ударений по полустишиям, распространенный в средне- и новогреческой письменной поэзии и фольклоре. Нужно оговорить, что вступление (29 стихов) к Гротта-Ферратской версии написано ямбическим триметром.

крайней мере обученных читать и писать. Но позволю себе предложить гипотезу, что одна из рукописей — а именно Э — очень близка к устному тексту, а остальные содержат достаточно устных особенностей, чтобы можно было заключить, что за всеми рукописями стоит некий устный текст и что, несмотря на их литературный, письменный и ученый характер, в них сохранились некоторые признаки устной техники.

Для нас уже теперь тривиально утверждение, что не бывает двух исполнений устного эпоса, тексты которых полностью бы совпадали. Подобные текстуальные расхождения не только представляют собой неотъемлемое свойство устного стиля, но, как уже говорилось выше, если два текста совпадают почти дословно, они не могут представлять собой устные версии повествования, один из этих текстов несомненно был либо заучен наизусть, либо непосредственно списан с другого, или оба они списаны с одного оригинала. Посмотрим, как выглядит один и тот же отрывок в пяти греческих стихотворных рукописях. Я воспроизвожу эти примеры по статье Крумбахера, опубликованной в мюнхенском академическом издании в 1904 году, где он сообщает об открытии Эскуриальской рукописи²².

Э 298—301

ἀνέγνωσαν τὰ γράμματα καὶ οὕτως ἐδηλώσαν·
καὶ ὡς ἤκουσεν τὰ γράμματα, ἐθλίβην ἡ ψυχὴ του,
ἐκαύθησαν τὰ σπλάγχνα του, ἐχάθην ἡ καρδιά του.
ἤκουσεν σιὰ τὴν μάνναν του...

Г 2.105—106

ὡς δὲ εἶδεν ὁ ἀμηρᾶς τὴν γραφὴν τῆς μητρός του,³
ἔσπλαχνίσθη κατὰ πολὺ ὡς υἱὸς τὴν μητέρα.

Т 235—236

καὶ ὡς ἤκουσε τὰ γράμματα, ἐθλίβη ἡ ψυχὴ του,
καὶ ἡ καρδιά του τιτρώσεται, ἠλέησε τὴν μητέρα.

О 655—658

τότε του δίνουν τὴν γραφὴν, ἀνοίγει καὶ διαβάζει
καὶ τότες ἀφ'τὴν πίκρα του βαρεῖα ἀναστενάζει,
γιατ' ἐπικράθηκεν πολλὰ τὸ πῶς του καταράται
ἡ μάνα...

А 685—686

καὶ ὡς ἤκουσε τὰ γράμματα, ἐθλίβη ἡ ψυχὴ του,
καὶ τὴν καρδίαν τιτρώσεται, ἠλέησε τὴν μητέρα.

Даже из этих кратких выдержек, приведенных Крумбахером, видно, что Трапезундская и Афинская рукописи совпадают почти дословно.

³ В русском переводе Гротта-Ферратской версии (см. примеч. 19):

Когда же увидел Эмир от матери посланье,
Сыновним состраданием он к матери проникся.

Можно с полным основанием заключить, что эти две рукописи представляют собой списки с одного оригинала; не думаю, что кто-нибудь стал бы это оспаривать. Следует также отметить, что Оксфордская версия далека от всех четырех остальных, но Афинская, Эскуриальская и Гротта-Ферратская кое в чем сходны между собой²³.

Лучшее представление об их сходстве мы получим, сравнив несколько более пространные отрывки из этих трех рукописей. Я выбрал для этого первые строки Эскуриальской рукописи (не имеющей начала) и соответствующие им фрагменты двух других версий.

Э 1—17

- “Κρότοι καὶ κτύποι καὶ ἀπειλαὶ μὴ σὲ καταπτοήσουν,
μὴ φοβηθῆς τὸν θάνατον παρὰ μητρὸς κατάραν·
μητρὸς κατάραν φύλαττε καὶ μὴ πληγὰς καὶ πόνους.
Μέλη καὶ μέλη ἂν σὲ ποιήσουσιν, βλέπε ἐντροπὴν μὴ ποιήσης
5 ἂν κατεβοῦμεν.
Τοὺς πέντε ἃς μᾶς φονεύσουσιν καὶ τότε ἃς τὴν ἐπάρουν·
μόνον προθύμως ἔξελθε εἰς τοῦ Ἄμηνρᾶ τὴν τόλμην·
τὰ δύο σου χέρια φύλαττε καὶ ὁ Θεὸς νὰ μᾶς βοηθήσῃ”.
Καὶ ὁ Ἄμηνρᾶς ἐκαβαλλίκευσεν, εἰς αὐτὸν ὑπαγαίνει
10 φαριν ἐκαβαλλίκευσεν φυτυλὸν καὶ ἀστεράτον·
ὀμπρὸς εἰς τὸ μετώπιν του χρυσὸν ἀστέραν εἶχεν,
τὰ τέσσαρά του ὀνύχια ἀργυροτζάπωτα ἦσαν,
καλλιγοκάρφια ὀλάργυρα ἦτον καλιγωμένον,
ἡ οὐρά του σμυρνωμένη μετὰ μαργαριτάριν.
15 Πρασινορρόδινος ἀετὸς εἰς τὴν σέλλαν ἐξ ὀπίσω
καὶ ἡσικιάζει τὰς κουτάλας του ἐκ τοῦ ἡλίου τὰς ἀκτίνας·
κοντάριν ἐμαλάκιζε βένητον χρυσομένον.

A 324—345

- “καὶ κρότοι, κτύποι, ἀπειλαὶ μὴν σὲ καταπτοήσουν,
325 μὴν φοβηθῆς τὸν θάνατον, παρὰ μητρὸς κατάραν.
Μητρὸς κατάραν φύλαγε, κομμάτια κατακόπτου.
καὶ ὅταν ἀποθάνετε ἐσεῖς οἱ πέντε ὅλοι
τότες ἃς τὴν πάρουσιν ἐκεῖνοι πάντες, ὅλοι
μόνον προθύμως ἔξελθε στοῦ Ἄμηνρᾶ τὴν τόλμαν,
330 μετὰ τὴν βοήθειαν τοῦ Θεοῦ, τοῦ μόνου δυναμένου,
ἔχω τὸ θάρρος εἰς αὐτὸν τὴν ἀδελφὴν νὰ πάρης.”
Αὐτὸς δ’ ἀκουσας τῆς μητρὸς τοὺς λόγους παραυτίκα
τὸν μαῦρον ἐπιλάλησε στὸν Ἄμηνρᾶν ἐπήγεν,
καὶ μετ’ αὐτὸν οἱ ἀσελφοὶ ἐφθάσασιν κατόπιν,
335 ἄλογα ἐκαβαλλίκεύσασιν ἀρματωμένα οὔτοι.
Καὶ ὡς εἶδεν ὁ Ἄμηνρᾶς τὸν νέον Κωνσταντῖνον,
τῆς κόρης τὸν ἀυτάδελφον, πού ῥχετον πρὸς ἐκεῖνον.
φαριν ἐκαβαλλίκευεν φυτυλὸν, ἀστεράτον,
ἔμπροσθεν εἰς τὸ μέτωπον χρυσὸν ἀστέρα εἶχε,
340 τα τέσσαρά του νύχια ἀργυροτζάποτ’ ἦσαν,
καλλιγοκάρφια ἀργυρᾶ ἦταν καλλιγωμένον,
πρασινορρόδινος ἀετὸς στὴν σέλλαν ἦτον πίσω,
ζωγραφισμένος ἦτονε μετὰ καθαρὸν χρυσάφι.
τὰ ἄρματα του λάμπασιν ἡλιακάς ἀκτίνας
345 καὶ τὸ κοντάρι, ἦστραπεν, σὸν Βενετιάς χρυσάφι.

Г. I, 134—164

- 135 “Μη ὄλως, λέγων, ἀδελφέ, φωναὶ καταποήσουν,
μικρόν τι δειλιάσωσι, πληγαὶ σε ἐκφοβήσουν·
κὰν γυμνὸν ἴδῃς τὸ σπαθίν, φυγεῖν οὕτω μὴ δώσης.
κὰν ἄλλο τι δεινότερον εἰς τροπὴν μὴ ἐκφύγῃς·
νεότητος μὴ φείσαι σὺ παρὰ μητρὸς καταράν.
ἦς εὐχαῖς στηριζόμενος τὸν ἐχθρὸν καταβάλεις·
οὐ γὰρ παρῶνεται Θεὸς δούλους ἡμᾶς γενέσθαι·
140 ἄπιθι, τέκνον, εὐθυμον, μὴ δειλιάσης ὄλως.”
Καί, στάντες πρὸς ἀνατολάς, Θεὸν ἐπεκαλοῦντο·
“Μὴ συγχωρήσης δέσποτα, δούλους ἡμᾶς γενέσθαι.”
Καί, ἀσπασάμενοι αὐτόν, προέπεμψαν εἰπόντες·
145 “Ἦ τῶν γονέων μας εὐχὴ γένηται βοηθός σου!”
Ὁ δὲ ἐφ’ ἵππου ἐπιβάς μαύρου, γενναιοτάτου,
σπαθίν διαζωσάμενος, λαμβάνει τὸ κοντάριν,
ἐβάσταξε καὶ τὸ ραβδιν εἰς τὸ ραβδοβαστάκιν·
τὸ δὲ σημεῖον τοῦ σταυροῦ φραζάμενος παντόθεν,
150 τὸν ἵππον ἐπελάλησεν, εἰς τὸν κάμπον ἐξῆλθε
ἔπαιξε πρῶτον τὸ σπαθίν, εἶθ’ οὕτως τὸ κοντάριν.
Καὶ τινες τῶν Σαρακηνῶν ὠνειδίζον τὸν νέον·
“ Ἴδε ποῖον ἐξέβαλον πρὸς τὸ μονομαχήσαι
τὸν τρόπαια ποιήσαντα μεγάλα εἰς Συρίαν!”
155 Εἰς δὲ τις τῶν Σαρακηνῶν Ἀκρίτης Διλεβίτης
γαληνὰ πρὸς τὸν Ἀμηράν τοιόνδε λόγον ἔφη·
“ Ὁρᾶς τὸ καταπτέρνισμα ἐπιδέξιον ὅπως,
σπαθίου τὴν ὑποδοχήν, γύρισμα κονταρίου;
Ταῦτα πάντα ἐμφαίνουσι πείραν τε καὶ ἀνδρείαν·
160 ὄρα λοιπὸν μὴ ἀμελῶς τὸ παιδίον προσκρούσῃς”·
Ἐξέβη καὶ ὁ Ἀμηρᾶς εἰς φάραν καβαλλάρης
θρασύτατος ὑπῆρχε γὰρ καὶ φοβερός τῇ θεᾷ,
τὰ ἄρματα ἀπέστιλβον ἠλιακάς ἀκτίνας·
κοντάριν ἐμαλάκιζε βένετον, χρυσωμένον.

Переводы^и

Э 1—17

- «Пусть не пугают тебя звон, удары и угрозы!
Не бойся смерти, бойся лишь проклятия матери!
Страхись проклятия матери, а не ран и боли!
Если тебя разорвут на части, смотри не посрамы нас,
5 Если мы выйдем!
Пусть убьют нас пятерых, и тогда пусть возьмут ее!
Только бодро иди навстречу отваге Эмира!
Оберегай свои руки, и да поможет нам Бог!»
И Эмир сел на коня и едет на него.
11 Сел он на своего пегого со звездой жеребца.
Во лбу у него была золотая звезда,
Копыта были украшены серебром,
А подкован он был гвоздями из чистого серебра,
Хвост был умащен и в жемчуге.
15 Зелено-розовый орел был за ним на седле
И укрывал его спину от лучей солнца.
Он играл копьём голубым с золотом.

^и Переведено Ю.А. Лопашевым.

А 324—345

- «Пусть не пугают тебя шум, удары, и угрозы!
 325 Не бойся смерти, [бойся] лишь проклятия матери!
 Страшись проклятия матери, иди и хоть в лепешку разбейся!
 А когда вы все пятеро погибнете,
 Пусть тогда все они заберут ее!
 Только бодро иди навстречу отваге Эмира,
 330 И с Божьей помощью — лишь Он всемогущ!
 Я полагаюсь на Него — ты сестру найдешь».
 Как услышал он слова матери, напрямик
 Погнал он вороного коня, пустился на Эмира,
 А вслед за ним подоспели его братья.
 335 Они тоже сели на коней, в полной сбруе и доспехах.
 И как увидел Эмир, что юный Константин,
 Родной брат девушки, едет на него,
 Сел он на своего пегого со звездой жеребца,
 Во лбу у него была золотая звезда.
 340 Копыта его были украшены серебром,
 Подкован был конь серебряными гвоздями,
 Зелено-розовый орел сидел за ним на седле,
 Расписанный чистым золотом.
 Доспехи его сияли в лучах солнца.
 345 Копье его сверкало, как венецианское золото.

Г I, 134—164

- Сказал в напутствие: «О брат, пусть крики не тревожат
 135 И не страшат тебя ничуть, удары не пугают.
 Завидев обнаженный меч, не обращайся в бегство,
 Не отступай, какая бы опасность ни грозила,
 Не бойся за себя — страшись лишь матери проклятья^к,
 И с помощью ее молитв врага ты одолеешь —
 140 Ведь не допустит наш Господь, чтоб стали мы рабами.
 Иди, дитя, прибодришься и не страшись нисколько».
 К востоку обратясь лицом, они воззвали к Богу:
 «Не потерпи, о Господи, чтобы мы рабами стали».
 И вслед за тем, обняв его, сказали напоследок:
 145 «Да будет помощью тебе родителей молитва!»
 Вот на породистого сел коня он вороного
 И опоясался мечом, копьем вооружился,
 Дубинку в сумку положил^л, и знаменем крестным
 Со всех сторон он оградил себя перед сраженьем,
 150 Затем коня погнал вперед и выехал на поле,
 Мечом сначала поиграл, потом копьем искусно,
 И начали над юношей смеяться сарацины:
 «Глядите, что за молодца поставили сражаться —
 Сражаться с тем, кто в Сирии победами прославлен!»
 155 Но был там дилебит один, акрит из сарацинов,
 И он при виде юноши сказал Эмиру тихо^м:

^к У Лорда (пер. Маврогордато): «Не бойся за свою молодость» (возможно и чтение: «Не бойся, что ты молод»).

^л У Лорда, как и в оригинале: «подвесил дубинку в чехле для дубинки» (слово того же корня, что и название дубинки).

^м Букв. (как и у Лорда): «сказал таковы слова» (ср. аналогичную форму в списке на с. 24, пример 1).

- «Гляди, с каким искусством он прищипоривает лошадь,
 Как обращается с мечом и как копьем играет,
 А все это свидетельство уменья и отваги;
 160 Смотри же, осторожен будь, как с юношей столкнешься».
 И выехал вперед Эмир, на скакуне гарцуя,
 Отваги преисполненный и страх внушая взором;
 Блестали в солнечных лучах доспехи боевые,
 И голубое с золотом копьё в руке держал он.

Трудно представить себе, чтобы эти три текста были копиями с одного оригинала. Не могут ли они, в таком случае, быть близкородственными устными версиями?

Текстуальные отличия между рукописями Э, А—Т и Г во многих местах похожи на текстуальные отличия устных версий устного произведения. Попробуем применить к этим текстам «Дигениса Акрита» в качестве «теста» критерий формульности.

Отрывок, приведенный в таблице XIII, взят из Афинской рукописи. Его анализ показывает, что на основании почти пяти тысяч строк этой версии в выбранном отрывке обнаруживается значительное число формул, хотя и не столь впечатляющее, как в «Беовульф» или «Песни о Роланде».

Таблица XIII

А 628—637²⁴

Ἦ μήτηρ δὲ¹ τοῦ Ἀμηρᾶ, ἡ τοῦ Ἀκρίτου μάμη²,
 ὡς εἰς ἀλήθειαν ἔμαθε³ τὰ κατ' αὐτῆς υἱοῦ τε⁴,
 ἀπὸ Συρίας ἔστειλεν⁵ τὰ γράμματα τοιαῦτα⁶,
 θρήνων μεστὰ ὑπάρχοντα⁷ ὄνειδισμῶν καὶ πόνων⁸,
 τῆς δὲ τοιαύτης τε γραφῆς⁹ ἦσαν οἱ στίχοι οὗτοι¹⁰.
 “Ἔ τέκνον μου, ποθεινότατο,¹¹ μητρὸς παρηγορία¹²,
 πῶς ἐχωρίσθης ἀπ' ἐμοῦ¹³ κ' ἐπήγες εἰς τὰ ξένα¹⁴,
 Ἐτύφλωσας τοὺς ὀφθαλμούς¹⁵, ἔσβεσας καὶ τὸ φῶς μου¹⁶,
 πῶς ἀπαρνήθης συγγενεῖς¹⁷, πίστιν καὶ τὴν πατρίδα¹⁸,
 καὶ ἐγενόμην ὄνειδος¹⁹ εἰς ὅλην τὴν Συρίαν;”²⁰.

Анализ частей Гротта-Ферратской версии также вскрывает тенденцию к формульности, но словарь здесь иной. В этой рукописи мы находим такие, например, формулы:

(1) ὦ τέκνον ποθεινότατον

ὦ τέκνον ποθεινότατον. πῶς μητρὸς ἐπελάθους . . . 2.53

*Ω τέκνον ποθεινότατον, ὦ ψυχὴ καὶ καρδία,	4.81
*Ω τέκνα ποθεινότατα, οἰκτεῖρατε μητέρα	1.70
(2) ὦ τέκνον μου γλυκύτατον	
*Ω τέκνον μου γλυκύτατον, οἰκτεῖρησον μητέρα:	2.89
*Ω τέκνον μου γλυκύτατον, φῶς τῶν ἐμῶν ὀμμάτων,	3.132
Ναί, τέκνον μου γλυκύτατον, ὁ πατήρ ἀπεκρίθη,	4.291
ὦ παιδίον γλυκύτατον, καβαλλάρην ἐμπρός μου.	2.290
*Ω ἀνερ μου γλυκύτατε, αὐθέντα καὶ προστάτα,	2.120
(3) ὁ Ἀμηρᾶς εἰς φάρανκαβαλλάρης	
Ἐξέβη καὶ ὁ Ἀμηρᾶς εἰς φάρανκαβαλλάρης	1.161
καὶ ὕστερον ὁ Ἀμηρᾶς εἰς φάρανκαβαλλάρης.	2.294
(4) εἰς τὸ καβαλλικεύειν	
τὸ δὲ παιδίον εὐθιον εἰς τὸ καβαλλικεύειν	4.242
διελάλησαν ἅπασιν εἰς τὸ καβαλλικεύσαι.	4.597
(5) ἐν τῷ ἰδίῳ ἴππῳ	
Ταῦτα εἰπὼν εἰσπῆδησεν ἐν τῷ ἰδίῳ ἴππῳ	4.663
καὶ ὑποδέχεται αὐτὴν ἐν τῷ ἰδίῳ ἴππῳ,	4.782
Ὡς γὰρ ταύτην ἀνήγαγον ἐν τῷ ἰδίῳ ἴππῳ,	5.237
ὡς πρὸς ἐμέ κατήρχετο σὺν τῷ ἰδίῳ ἴππῳ.	6.258
Ἦ δὲ εὐθύς ἐπέβηκεν ἐφ' ἴππῳ τῷ ἰδίῳ.	6.530

В целом, однако, в Гротта-Ферратской версии выявить формулы труднее, чем в Афинской. Если воспользоваться для этого таким приемом: выбрать какое-то часто употребляемое слово и перечислить все строки, в которых оно встречалось в рукописи, то в Гротта-Ферратской версии, видимо, обнаружится меньше повторов словосочетаний и, следовательно, большее разнообразие их построения, нежели в Афинской.

Но подлинно значимый критерий состоит не в том, что в рукописи не удастся найти формулы или повторяющиеся выражения, важно прежде всего, насколько часто встречаются они в каждом отрывке данного текста.

Таблица XIV²⁵

Καί, τὸ σπαθὶν δραζάμενος, κινᾷ πρὸς τὸ θηρίον·	1	2
ὅταν δὲ ἐπλησίασεν, ἀποπηδᾷ ὁ λέων.	3	4
καὶ χαρζανίσας τὴν οὐρὰν ἔδερε τὰς πλευράς του,	5	6
μεγάλα βρυχησάμενος εἰς τὸν νέον ἐξήλθε.	7	8
Τὸ δὲ παιδίον τὸ σπαθὶν εἰς ὕψος ἀνατείνας	9	10
κρούει τον κατὰ κεφαλῆς πλήρης εἰς τὴν μεσίαν.	11	12
καὶ διεσχίσθη ἡ κεφαλὴ ἄχρι τῶν ὠμῶν κάτω.	13	14

В таблице XIV приведен отрывок из Гротта-Ферратской версии, при его формульном анализе был использован сравнительный материал только из Гротта-Ферратской рукописи. Этот анализ можно сопоставить с предыдущей таблицей, составленной на основе Афинской рукописи. Достаточно взглянуть на приведенные отрывки и примечания к ним, чтобы убедиться в достоверности нашего ощущения; в рукописи присутствуют формулы, но далеко не в такой пропорции, какая свойственна подлинному устному произведению.

Эскуриальская версия, несмотря на ее краткость и плохую сохранность, обнаруживает целый ряд формул. Вот некоторые типичные формулы из этой рукописи:

(1) τοιοῦτον λόγον λέγει	
καὶ μετὰ τοῦ δακτύλου του τοιοῦτον λόγον λέγει·	54
Καὶ τότε ὁ Φιλοπαπποῦς τοιοῦτον λόγον λέγει.	677
Καὶ τότε καὶ ὁ στρατηγὸς τοιοῦτον λόγον λέγει·	987
ἀντάμα οἱ πέντε ἐστενάξασιν τοιοῦτον λόγον εἶπαν·	188
Καὶ τότε πάλιν ὁ Ἀμηρᾶς τοῦτον τὸν λόγον λέγει·	18
γλυκέα τὸν ἐφίλει καὶ τέτοιον λόγον λέγει·	534
(2) τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων	
Ἵ θαυμαστὸς βασιλείος, τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων,	622
Πότε νὰ δοῦν τὰ μάτια μου τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων	636
νὰ γομωστοῦν τὰ ὀμμάτιά μου τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων;	637
(3) φαρὶν ἐκαβαλλίκευσε	
φαρὶν ἐκαβαλλίκευσε φτυλὸν καὶ ἀστεράτον·	10
φαρὶν ἐκαβαλλίκευσε, πολλὰ ἦτον ὠραῖον.	1486
Γοργὸν ἐκαβαλλίκευσε ἄλλοι τριακόσιοι ἀγούροι,	944
γοργὸν ἐκαβαλλίκευσε θεῖος καὶ ὁ πατὴρ του	1031
(4) εὐθύς ἐκαβαλλίκευσε	
Εὐθύς ἐκαβαλλίκευσε εἰς τὸν κάμπον κατεβαίνου·	32
Καὶ εὐθύς ἐκαβαλλίκευσε εἰς τὸν οἶκον ἀποβγαίνου·	482
εὐθύς ἐκαβαλλίκευσε καὶ ἐπῆγε εἰς τὸ κοράσιον·	1578
χθὲς ἐκαβαλλίκευσαμεν ὁμάδι καὶ οἱ πέντε	425
(5) πηδᾶ, καβαλλικεύει	
Καὶ τότε ὁ νεώτερος πηδᾶ, καβαλλικεύει,	1009
Καὶ ὡς εἶδεν τοῦτο ὁ Κίνναμος πηδᾶ, καβαλλικεύει,	1274
Γοργὸν πάλιν σηκώνεται, πηδᾶ, καβαλλικεύει,	1281
Καὶ τότε καὶ ὁ Φιλοπαπποῦς πηδᾶ, καβαλλικεύει,	1357
Καὶ πάραυτα ὁ Ἀμηρᾶς πηδᾶ καβαλλικεύει,	566
καὶ μὲ τὸν λαόν του καὶ μὲ τοὺς ἀγούρους του πηδᾶ καβαλλικεύει	567
καὶ ὅσοι οὐδὲν τὸν ἐγνώριζαν, πηδοῦν καβαλλικεύου.	927
(6) πηδᾶ καὶ ἐκαβαλλίκευσε	
πηδᾶ καὶ ἐκαβαλλίκευσε καὶ ἐπῆρεν τὸ σπαθίν του	831
πηδᾶ κ' ἐκαβαλλίκευσε καὶ παίρνει καὶ κοντάρην	1555
Πηδᾶ καὶ ἐκαβαλλίκευσε τὴν θαυμαστὴν τὴν φάραν.	1440
(7) Καὶ αὐτὸς ἐκαβαλλίκευσε	
Καὶ αὐτὸς ἐκαβαλλίκευσε ὁ Διγενὴς Ἀκρίτας,	752
Καὶ αὐτὸς ἐκαβαλλίκευσε, εἰς αὐτὸν καταβαίνει	938

Καὶ ὁ λαὸς ἔκαβαλλίκευσεν μετὰ πολυχρονίων·	1060
Καὶ ὁ Ἄμηνῶς ἔκαβαλλίκευσεν, εἰς αὐτὸν ὑπαγαίνει·	9
Καὶ οἱ πέντε ἔκαβαλλίκευσαν, εἰς τον Ἄμηνῶν ὑπάγου·	58
Οἱ πέντε ἔκαβαλλίκευσαν καὶ ὑπὸν εἰς τὸ Χαλκοπέτρην.	332

(8) Γοργὸν ἐπῆρα τὸ ραβδῖν

Γοργὸν ἐπῆρα τὸ ραβδῖν καὶ προσπῆντησά τους.	1173
γοργὸν ἐπῆρεν τὸ ραβδῖν καὶ προσπῆντησέν τους·	974
γοργὸν ἐπῆρα τὸ σπαθῖν καὶ προσπῆντησά του·	1133

Среди этих формул можно выделить следующие системы, построенные на основе глагола со значением «вскакивать на коня» или «ехать на коне», в сочетании со словом, обозначающим породу коня, в функции прямого дополнения:

φάριν	} ἔκαβαλλίκευσεν (-σαν).
γοργόν	

в сочетании с наречием, предшествующим глаголу:

εὐθύς	} ἔκαβαλλίκευσαν (-σαμεν)
χθές	

или с подлежащим, предшествующим глаголу:

καὶ ὁ Ἄμηνῶς	} ἔκαβαλλίκευσεν (-σαν)
καὶ οἱ πέντε	
οἱ πέντε	
καὶ αὐτός	
καὶ ὁ λαός	

Для сравнения с проанализированными выше отрывками из Афинской и Гротта-Ферратской рукописей уместно привести сходный анализ образца из Эскуриальской рукописи (ст. 1274—1280). Он отражен в таблице XV. Нужно особо отметить, что в Афинской версии 4778 стихов, а в Гротта-Ферратской — 3709, а в Эскуриальской — только 1867. Анализ отрывка из каждой рукописи основан на сравнении с материалом, взятым только из этой же рукописи. Несмотря на ограниченный объем сравнительного материала, приводимые данные демонстрируют столь высокую частотность формул, что на этом основании, а также из-за нарушений метрической правильности стихов в самой рукописи я позволю себе предложить на рассмотрение специалистов предварительную гипотезу о том, что Эскуриальская рукопись, возможно, содержит устный текст, неумело записанный под диктовку. Сравнение метрически неправильных стихов этой рукописи с продиктованными текстами в Пэрри, Лорд, т. II (например, № 11) весьма показательно.

Таблица XV²⁶

Καὶ ὡς εἶδεν τοῦτο ὁ Κίinnaμος πηδᾶ. καβαλλικεύει
 1 _____ 2
 καὶ ἐπάνω μου ἐπιλάλησεν ἵνα ραβδέαν μου δώσῃ.
 3 _____ 4
 Καλὴν ραβδέαν ἔδωκα τὴν φάραν εἰς τὸ κεφάλιν.
 5 _____ 6
 καὶ μετὸν καβαλλάρην τῆς ἔπεσεν ἔμπροσθέν μου,
 7 _____ 8
 καὶ ἐγὼ πάλιν τὸν ἔλεγα, ἄς σηκωθῆ, μὴ κείται.
 9 _____ 10
 “ Ἐγείρου ἀπ’ αὐτοῦ. Κίinnaμε, κοιτόμενον οὐ κρῶ σου
 11 _____ 12
 ἄμε περισωρεύτητι, καὶ πάλιν ἂν θέλῃς ἔλα.”
 13 _____ 14

Обратившись далее к проверке на анжамбман, мы обнаруживаем, что необходимый анжамбман часто встречается в Оксфордской рукописи «Дигениса Акрита», датированной 1670 годом и написанной рифмованными двустушиями. Как рифма, так и анжамбманы говорят о «литературном» характере текста.

Ο 269—282

Ἦς εἶδαν οἱ Σαρακηνοὶ ὅτι ἴπως ἐνίκηθη
 ὁ Ἀμηράς καὶ εἰς τῆς γῆς τὸ χῶμα ἐτυλίχθη.
 τρέχουν καὶ τον ἀρπάζουσιν νὰ μὴν τον θανατώσῃ
 ὁ Κωνσταντῖνος κ’εἰς τῆς γῆς τὸ χῶμα τότε χώσῃ,
 καὶ καθὼς τον ἀρπαζασιν τοῦ λέσιν “ μὴ θελήσῃς
 275 πλεῖ’, ἀφένητ, μετὸν Κωνσταντῆ νὰ βγῆς νὰ πολεμήσῃς.
 μόνο ἀγάπην ἂν’ μπορῆς κάμε μ’αὐτὸν γιὰ νὰ ἴχῃς
 ἀνάπαψιν καὶ ἀφοβιὰ εἰς ὅποιον τόπο λάχῃς”.
 “Ὅμως ἴσαν ἐσυνέφερον ὁ Ἀμηράς’ φοβήθη
 μήπως καὶ ἀφ’ τὸν Κωνσταντῆ ἴπαγῆ μέσα ἴς τὰ βύθη
 τοῦ Ἄδου καὶ ἐτρόμαξεν καὶ γιὰ τοῦτο καθίζει
 280 εἰς τ’ ἄλλογο καὶ ἴγλήγορα ἴς τὸ στράτευμα γυρίζει
 καὶ φεύγοντας ἐγύρισεν πάλι καὶ φοβερίζει
 τὸν Κωνσταντῖνον, κ’ἤρχισεν μετὰ λόγια νὰ ὑβρίζῃ.

Перевод

Когда сарацины увидели, что побежден
 270 Эмир и покатился в пыли,
 Они берут и подхватывают его, чтобы не убил его
 Константин и не вогнал в землю;
 И когда они его подхватили, они говорят ему: «И не думай более, господин,
 выходить на битву с Константином,
 275 Только помирись с ним, если сможешь, чтобы жить
 В покое, а не в страхе, где бы тебе ни привелось быть».
 Когда Эмир пришел в себя, он испугался,
 Как бы Константин не отправил его в самую глубь
 Аида, и ужаснулся и потому садился
 280 На коня и быстро вернулся в свое войско.

И, убегая, обернулся и стал грозить
Константину и поносить его.

С другой стороны, в следующем примере из Афинской рукописи, которую Грегуар датировал XVI веком, встречается непериодический анжамбман такого же типа, какой мы видели выше в славянских текстах.

A 2030—2042

- 2030 Ὡς τὸν εἶδεν ὁ Διγενῆς τὴν κόρην τότε ἄλει
“Вλέπεις, καλή μου, Σαρακηνόν, ποῦ μάς καταδιώκει,
ἄρτι, κυρία, πρόσεξε πῶς θέλω νὰ τὸν κάω.”
Ἐσήκωσε τὴν λιγυρὴν στὴν γῆν τὴν ἀποθέτει,
2035 αὐτὸς ἐκαβαλλίκευσε ἐπῆρε τὸ κοντάρι,
καὶ πρὸς ἐκεῖνον ἔτρεξε καὶ προσυλήντησέν τον,
καὶ πρῶτον τὸν ἐλάλησε· “Σαρακηνέ μου δέχου.”
Καὶ τὸ κοντάρι ἐσυρε ὀμπρὸς στὴν κεφαλὴν του.
εὐθὺς ἀπεθανάτωσε κείνον καὶ τ’ ἄλογόν του,
καὶ πάλιν μεταστράφηκεν ὄπισθεν εἰς τὴν κόρην.
2040 Καὶ ἄλλοι τριακόσιοι ἀγούροι τὸν ἐφθάνουν
καβαλλαῖοι καὶ πεζοὶ ἤλθασι πρὸς ἐκεῖνον,
ἔκραζον δέ, ἐρώναζον καὶ ταραχὰς ἐποίουν.

Перевод

- 2030 Когда Дигенис увидел его, он говорит девушке:
«Дорогая, видишь сарацина, который нас преследует?
Посмотри теперь, госпожа, что я с ним сделаю».
Он приподнял стройную девушку [с седла] и поставил ее на землю.
А сам он сел на коня, взял копье.
2035 И он поскакал ему навстречу и встретил его.
И сначала он окликнул его: «Сарацин, принимай мой удар!»
И метнул копье ему в голову.
Тут же на месте убил его и его коня
И вернулся к девушке.
2040 И еще тридцать юношей появились,
Настигают его, пешие и верхом приблизились к нему
И кричат, вопят и шумят.

Таким образом, с точки зрения анжамбмана Афинская рукопись могла быть устной, но, в отличие от формульной структуры, одного этого признака недостаточно для того, чтобы мы могли назвать эту версию устной. Мы можем лишь констатировать, что перед нами не тот «литературный» стиль, что в Оксфордской рукописи или у Вергилия. Соответственно Оксфордская — это единственная из рукописей «Дигениса Акрита», в которой преобладает необходимый анжамбман. Все прочие характеризуются непериодическим, нанизывающим стилем устной поэзии. Тем не менее этот признак относится, как уже отмечалось, к числу показательных, но не решающих, поскольку он сохраняется и в письменной поэзии.

Различные способы соединения тем в списках «Дигениса Акрита» — еще одно подтверждение того, что так или иначе, но мы имеем здесь

дело с устной традицией. Может быть, наиболее характерным результатом смещения тем являются непоследовательности в повествовании. Две несовместимые темы по какой-то причине оказались рядом в одном произведении. Следующие примеры взяты из Гротта-Ферратской рукописи. В рассказе об Эмире братья ищут сестру среди груды тел убитых девушек и заключают, что сестра погибла. С жадной мести, наполняющей их сердца, возвращаются они в шатер Эмира. Но говорят всего лишь:

Эмир, сестру назад верни, а не вернешь — убей нас,
Ведь без нее никто из нас домой не воротится,
И смерть нам легче вынести, чем вынести утрату²⁷.

Только в устном произведении возможна такая непоследовательность. Я утверждаю, что письменный поэт никогда не совершил бы столь очевидной ошибки. Другой пример находим в эпизоде, где Эмир получает от своей матери письмо с просьбой вернуться в Сирию²⁸. Эмир отправляется к жене, которая соглашается поехать с ним. Но через несколько строк, после того как повествование было перебито темой сновидения братьев, певец забыл уже о согласии жены, так что Эмир отправляется в путь один, оставив жене кольцо. Это, несомненно, очень похоже на устное построение. Число примеров можно умножить, но и приведенных здесь достаточно, чтобы показать, что и в этом отношении, на уровне тематической структуры, наши рукописи «Дигениса Акрита» проявляют некоторые характерные свойства устной поэзии.

Что же в этом невероятного?! Грегуар, Энтвистл²⁹ и другие исследователи — все указывают на то, что «Дигенис Акрит» сложился на основе устных баллад. Если это действительно так, то стоит ли удивляться, что в этом эпосе обнаруживаются устные черты? Я полагаю, однако, что есть основания предпочесть иную точку зрения, а именно что эпос о Дигенисе Акрите с самого своего зарождения представлял собой одно целое устное произведение, а так называемые акритские баллады — вовсе не пережитки тех элементов, которые участвовали в его формировании; вполне возможно, что они всегда существовали наряду с эпосом.

Обычно «Дигенис Акрит» считают «сдвоенным романом», при этом предполагается, что повесть об Эмире, отце Дигениса, была самостоятельным рассказом, а повествование о Дигенисе самым естественным образом присоединилось к нему, образовав хронологическую последовательность, в которой подвиги и женитьба сына идут за подвигами и женитьбой отца. Я склонен предполагать, что эти две части эпоса связывает нечто большее. Разгадку, по-моему, можно найти в характере самого Дигениса Акрита. То, что он совершает подвиги еще в детстве, то, как он обучается охоте на диких зверей, борется с драконом, спасает девушек, сама его смерть — все это выделяет его как пример весьма специфического типа героя. Такая схема жизни и подвигів встречается во многих эпосах — от древнеавилонского

«Гильгамеша» (где некоторые из этих черт принадлежат герою Энкиду, а некоторые — самому Гильгамешу), до сербскохорватского эпоса о Змае — Огненном Вуке^н и русского эпоса о Всеславе^о 30.

В рождении такого героя всегда есть нечто необычное, объясняющее ту особую роль и миссию, которые ему предстоит осуществить в жизни. Почти во всех случаях это — отпрыск человека и бога или человека и животного. Гильгамеш, как мы видели, — на треть человек, а на две трети бог. Энкиду создан божеством. У Волха Всеславьевича мать — смертная женщина, а отец — змей. Только в сербскохорватском сюжете и отец, и мать героя — люди. Но даже и здесь, как в русском сюжете, рождение чудесного героя отмечено космическими катастрофами. На подобные катастрофы есть намек и в рассказе о создании Энкиду³¹. К этой же категории сюжетов относится легенда об Александре Македонском³². Рождение таких героев объясняет их свойства, ибо они — плод союза двух несоединимых стихий. Может быть, даже позволительно взять на себя смелость предположить, что имя Дигениса^п указывает не только на то обстоятельство, что мать его была христианкой, а отец — мусульманином. Но, как бы то ни было, рассказ о рождении и предках Дигениса составляет неотъемлемую часть этого эпоса. С этим хорошо согласуется и астрологический пролог в книге I Афинской рукописи, который подчеркивает роль девушки и ее судьбы. Бытование в устной традиции много сделало неясным, неотчетливым, значение связей утрачено, но сами связи сохранились в построении так называемого «двоенного романа».

Грегуар, опираясь на русскую версию, продемонстрировал значение в истории самого Дигениса эпизода с Филопаппом в связи с умыканием Евдокии³³. Энтвистл в последней из написанных им статей, посмертно опубликованной в «Oxford Slavonic Papers»³⁴, блестяще показал, что должна существовать связь между этим умыканием и смертью Дигениса. К сожалению, приходится отвергнуть вывод Энтвистла, одного из самых сведущих и проникательных исследователей баллад, о том, что «Дигенис» был составлен из отдельных баллад. Парадоксальным образом он сам же и дал материал, подкрепляющий противоположную точку зрения.

Если нельзя реконструировать первоначальный текст и если невозможно хоть с какой-то степенью достоверности реконструировать мириады тематических комплексов, свойственных произведению в прошлом, то возможно, по-моему, реконструировать основную форму, более или менее стабильный костяк сюжета. Как бы ни было текуче содержание песни, в ней всегда сохраняется эта стабильная основа

^н Букв.: Змае — Огненным Волке (сербскохорв.).

^о Имеются в виду былины о Волхе Всеславьевиче, в реконструкции Р.О. Якобсона — Волхе Всеславе, а также некоторые отголоски этого сюжета в древнерусской письменности.

^п Букв. «Двоеродный».

повествования или смысла, которая и отличает одну песню от другой. В случае «Дигениса Акрита» это древний миф о полубоге, всю жизнь свою живущем среди людей; он творит чудеса, он защищает и спасает, но в нем присутствует и человеческое смертное начало, которое неизбежно ведет его к гибели. Повествование о Дигенисе обязательно должно начинаться с рассказа о браке его отца и матери и так же неизбежно должно заканчиваться смертью героя. Я даже позволил бы себе предположить, что эпос так стойко сохранялся, даже когда его уже перестали понимать, именно благодаря величию мифа, лежащего в его основе.

С течением времени, однако, эпос о Дигенисе претерпел много перемен, неизбежных при многократном устном воссоздании. Не думаю, что нам следует видеть в них редакции первоначального текста или «remaniements»^Р, как это делает Грегуар. Как же, в таком случае, понимать процесс формирования тех нескольких рукописей, которыми мы располагаем? Мы вправе, я думаю, отважиться на предположение о том, что Эскуриальская рукопись восходит непосредственно к устной традиции и — противоположный случай — что Оксфордская рукопись представляет собой литературную переработку на основании какой-то предшествующей рукописи, предположительно вроде Гротта-Ферратской, также разделенной на восемь книг. Не вызывает сомнений, как мы уже отмечали выше, что за другими двумя рукописями, Гротта-Ферратской и Афинской, стоит устная форма повествования. Возможно, этот устный текст был записан и использовался как канонический текст певцами, подобными рапсодам (но не аэдам) древней Греции или «народным гуслирам» Югославии. Я думаю, что следующие предположения не будут идти вразрез с известными нам фактами: 1) Эскуриальская рукопись — это рапсодическая версия такого канонизированного текста, записанного либо самим рапсодам, либо от него; 2) Гротта-Ферратская и Афинская представляют собой версии рапсодов, уже пересказанные заново человеком, в чьем повествовательном репертуаре были модные тогда рыцарские романы, и он пытался изложить историю Дигениса как один из таких романов. Но ведь и эти романы могут восходить к устной традиции, так что скрещение романа и эпоса было совершенно естественным. Иными словами, мы наглядно видим на этом примере, что эпос и роман — это в действительности не отдельные самостоятельные жанры, а один и тот же жанр устной повествовательной поэзии. В век рыцарства и религиозности прежний греческий эпос самым естественным образом принимает новую окраску, а устный стиль вполне допускает изменения, умножение числа эпизодов и общее расширение текста.

Только когда эти версии уже существуют на бумаге, мы вправе говорить об ученом редакторе, разделившем повествование на книги —

^Р Переделки (франц.), в типографском деле означают перебор уже набранных литер.

будь их восемь или десять — и снабдившем каждую из этих книг введением, как в Афинской рукописи. Наши тексты подвергались ретушированию, чтобы больше походить на гомеровский эпос, каким он сохранился в александрийской рукописной традиции и в позднейших изданиях. Именно этому редактору обязаны своим появлением ссылки на Гомера в тексте поэмы и описание дворца Дигениса того же типа, что гомеровское описание щита Ахилла^с. Но даже эти краткие введения и «ученые» ссылки выполнены в стиле, почти неотличимом от всего остального текста, по аналогии со структурами и ритмами устной поэзии; ибо пережитки этого метода сложения стиха долго еще сохраняются после наступления письменной эпохи.

Г. Дж. Чэйтор дал захватывающее описание того, как средневековый человек медленно и кропотливо читал вслух рукописи, разбирая их буква за буквой и слово за словом³⁵. И когда человек писал на своем родном языке, его мыслительные процессы и самый способ сложения поэзии на новых языках с помощью тем и формул менялись очень медленно. Многие из внешних приемов устного стиля, как мы видели, сохранилось и в письменной поэзии; таким образом, для всякого непосвященного граница между ними оказалась стертой. Но не следует тем не менее принимать неоднозначные формы за переходные. Мы знаем, что автор (и я сознательно употребляю это слово) «переходной» формы текста уже пересек границу, отделяющую письменную поэзию от устной. О многих средневековых текстах мы, видимо, никогда не сможем с полной уверенностью сказать, являются ли они плодом устного или письменного творчества, но все же можно ответить на этот вопрос с высокой степенью вероятности, особенно если раз навсегда усвоить, что всякий из рассматриваемых текстов будет либо устным, либо письменным.

В заключение

И все же, после всего сказанного здесь об устном сложении как технике создания стиха и песни, более важным остается, видимо, термин «традиционный». *Устный* объясняет «как», *традиционный* же отвечает на вопрос «что?» — и даже «какого рода?» и «в силу чего?». Когда мы знаем, как построена песня, мы видим также, что кирпичи, из которых она сложена, не могут не быть очень древними. Ибо в самой природе традиции необходимо заложено стремление к стабильности, к самосохранению. Эта стойкость проистекает не из упрямства, не из абстрактного принципа абсолютного искусства, но из непоколебимого убеждения, что традиция сохраняет самые средства поддержания жизни и достижения счастья. Традиционный устный эпический певец не художник, он — провидец. Унаследованные им мыслительные

^с Речь идет о «генетическом описании», когда вместо облика предмета описывается способ его изготовления.

структуры появились, чтобы служить не искусству, а религии в самом первичном ее смысле. Все используемые им параллелизмы и антитезы, сравнения и метафоры, повторы и кажущаяся иногда преднамеренной игра словами, морфологией, фонологией не были изначально предназначены для того, чтобы служить приемами и условиями Парнаса, это были средства для усиления могущественного символа. Искусство присвоило себе формы устного повествования. Но именно из динамической основы мифа — чудотворного повествования — почерпнуло искусство свою силу и могущество. Однако оно пренебрегло их традиционным значением ради созерцания форм, как если бы это были чистые формы, и создания в процессе этого созерцания новых значений.

Нетрадиционный художник письменной культуры, чувствуя силу того традиционного материала, из которого произошло его искусство, но будучи уже не способен понимать его и уже не приемля традиционные методы, пытался компенсировать эту недостачу сложностями построения ради самой сложности. Старые схемы, таким образом, не только приобрели новое значение, в них появилась та специфическая усложненность, которая достижима только с помощью письма, и эта сложность стала культивироваться как самоцель. Когда мы находим в устной поэзии нечто, внешне напоминающее эти новые формы с их усложненностью, мы легко можем обмануться. Очарованные показными добродетелями искусства, мы рискуем не понять подлинного значения традиционного произведения. Это значение не извлечь с помощью усложненных построений, если они не основаны на элементах устной традиции, на все еще живых многообразных и изменчивых структурах и глубинах первобытного мифа.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Сопоставление текстов «Бечирагича Мехо» в исполнении двух разных сказителей

Пэри 12 468 и 12 471

Зачин. Мумин Влаховляк 1—16, Авдо Меджедович 1—30

1. *Сцена собрания; описание собравшихся*

Мумин (17—36)

У ворот Удбины тридцать воинов с Границы пьют вино. Во главе их сидит Мустай-бей из Лики с семью знаменосцами, по правую руку от него — Муйо из Кладуши с четырьмя знаменосцами, по левую — Дурутагич Ахмо с четырьмя знаменосцами. Среди них — дитя Халил, который подает им напитки.

Авдо

Восхваление Боснии во времена Сулеймана Великолепного (31—51). В каменной беседке в Кайнидже сидят и беседуют тридцать шесть знатных людей. Во главе их сидит Мустай-бей с семью знаменосцами, по правую руку от него — Хрня Муйо с четырьмя знаменосцами, по левую — Дурут Ахмет-ага с четырьмя знаменосцами. За каждым именем следует краткое описание. Рядом с Муйо сидят аян^а Кайниджи, затем Козлич Хурем, арап Мехмед-ага, диздар Кайниджи и Рамо из Гламоча. Среди них дитя Халил разносит напитки. Дается его описание. Аги отставляют чаши для вина и пьют ракию, потом начинают похвально; по очереди приводится их похвальба. Все аги богаты и веселы.

2. *Описание Бечирагича Мехо*

Мумин (37—47)

Бедный сирота Мехо сидит ниже всех у самой двери. На нем только холщовые штаны и рубаха, но подпоясан он богатым кушаком, за который заткнуты два красивых золотых пистолета. Никто из собравшихся не предлагает ему ни кофе, ни табаку. Он печально смотрит на них.

Авдо (138—171)

У самой двери сидит печальный юноша. На нем нет ни нагрудника, ни шлема с перьями, а только простые штаны да шелковая рубаха; поверх роскошного кушака надет пояс с двумя золотыми пистолетами. Дается их описание. Он сидит повесив голову и смотрит на собравшихся. С ним никто не разговаривает, никто не предлагает ему стакана вина. Сердце его — как роза, увядшая в руках мужлана.

^а Аян — средневековый турецкий термин, обозначающий всякого известного, именитого в провинциальном обществе человека, богатого или знатного.

3. Появление гонца

Мумин (48—76)

Аги выпили вдоволь вина, тут слышится скрип входной двери и входит гонец; он приветствует собравшихся и, когда ему отвечают на приветствие, спрашивает, действительно ли он в Удбине. Халил отвечает Латыннину⁶, что тот не ошибся. Затем латыннин спрашивает, здесь ли Мустай-бей, и Халил указывает на него. Гонец почтительно кланяется Мустай-бею и становится перед ним, чтобы держать речь.

Авдо (172—272)

Бен смотрят на равнину перед домом и видят облако пыли, из которого появляется всадник на черном коне, он несет на ветке письмо. Всадник оказывается латыннином. Бен со страхом гадают, что это может быть за гонец. Мустай-бей посылает двух своих знаменосцев, Деснича и Мемича, навстречу гонцу. Гонец подъезжает, приветствует их, они также отвечают ему приветствием; он спешивается, входит в беседку и здоровается со всеми агами и беями. Он спрашивает, действительно ли это Унджоровина и Кайниджа. Мустай-бей отвечает, что он не ошибся. Гонец, поняв, что Мустай-бей самый почитаемый человек среди собравшихся, спрашивает его имя и чин. Мустай-бей называет себя и перечисляет области, которыми он правит. Гонец почтительно кланяется Мустай-бею и становится перед ним, чтобы держать речь. (Авдо здесь внес некоторые изменения в ход действия — до сих пор, за исключением замены Удбины на Кайниджу, различия были чисто орнаментальными. Эти изменения в действии, однако, не существенны для сюжета. Просто у Авдо своя техника описания прибытия гонцов.)

4. Вручение письма

Мумин (77—130)

Гонец спрашивает, здесь ли Бечирагич Мехо. Письмо предназначено ему. Мустай-бей смотрит на Мехо, ему становится стыдно за того, и он отвечает венгру, что Мехо нет здесь, и предлагает отдать письмо для передачи Мехо. Гонец отказывается, говоря, что он скорее лишится головы, чем отдаст это письмо кому-нибудь, кроме Мехо, ибо дал такую клятву. Лучше он ответит письмо обратно. Тогда Мехо вступает в разговор и упрекает Мустай-бея за то, что тот его стыдит. Гонец подходит к Мехо и вручает ему письмо, а про себя при этом думает, что не повезло Анджелии, дочери янокского бана^в, с таким юнаком.

Авдо (273—422)

Гонец превозносит славу Мустай-бея, а затем воздаёт должное всем собравшимся агам и беям и, подчеркнув, что он здесь никого не знает, спрашивает, здесь ли Бечирагич Мехо. а если его нет, то где его дом. Мустай-бей, будучи человеком очень гордым, стыдится бедного юноши без семьи и без состояния. Он отвечает, что Мехо здесь нет, и предлагает дать ему письмо. Он передаст письмо Мехо и принесет от него ответ. Гонец говорит, что ему доверено это письмо и он скорее умрет, чем отдаст его кому-нибудь, кроме Мехо. Тогда Мехо подходит к Мустай-бею и укоряет его за то, что тот стыдит его: у Мустай-бея теперь есть и власть и богатство, но всему свое время; время строит башни, и время их разрушает. Мехо говорит, что и он некогда принадлежал к одной из самых знатных семей, но время и судьба лишили его всего. Латыннин смотрит на Мехо, тот ему не нравится, но он подходит к Мехо, думая про себя, как не повезло Ане, дочери янокского бана. Хуже ее избранника нет никого во всей Боснии. Ее руки добивались лучшие из знатных христиан, а она выбрала этого Мехо! Но письмо он отдаёт.

⁶ Так называют всех католиков.

^в Бан — наместник австрийского императора.

5. Вознаграждение гонца и его отъезд

Мумин (131—176)

Мехо очень смущен, потому что ему нечем одарить гонца. Наконец он вспоминает про свои пистолеты и отдает их латынянину. Тот думает про себя, что уже двенадцать лет он разносит письма самым благородным людям, но никто еще такого не сделал. Мехо отдал ему все, что имел. Гонец возвращает подарок, говоря, что эти пистолеты пристали такому герою, как Мехо. Анджелия пообещала ему хорошо заплатить, если он найдет Мехо и вручит ему письмо. С этими словами гонец уезжает.

Авдо (423—558)

Мехо берет письмо и, сломав печать, читает. Мустай-бей спрашивает, откуда это письмо. Мехо кладет письмо за пазуху и краснеет, так как у него нет денег даже на табак или брить, не говоря уж о том, чтобы одарить гонца, прибывшего издалека. Мехо в отчаянии, как будто небо свалилось на него среди всей этой знати (следует краткий перечень). Латыннин говорит, что проделал долгий путь, и просит подарить ему что-нибудь на обратную дорогу, чтобы подковать коня и выпить. После этих слов Мехо краснеет еще больше, со лба у него струится пот, он знает, что от Мустай-бея ему ждать нечего. Рука его тянется к кушаку, он вынимает свои золотые пистолеты и отдает их латынянину с благодарностью за то, что тот доставил письмо и был верен своему слову. Мехо добавляет, что если кто спросит про эти пистолеты, то ему нечего стыдиться. Мехо владел когда-то землей, и родом он из знатной семьи, но он был в плену в Германии, и теперь у него ничего не осталось, кроме Бога и хорошего здоровья. Пистолеты, говорит он, стоят тысячу дукатов. Гонец может продать их, чтобы выпить и подковать коня. Мехо говорит, что денег у него нет и что он здесь чужой и бездомный. Он ходит по беям и агам, прося прибежища, пока они не сжалятся и не примут его. После этой речи латыннин думает про себя, что вот уже двенадцать лет он разносит письма, самые разные, даже королям, даже императору Максимилиану в Вену, но и там он не получал такого подарка. Обычно он получает до десяти дукатов, чаще два дуката, чем четыре, а десять — настоящее событие. Мехо же отдал ему все, что имел. Не может он оставить такого героя без пистолетов. Он возвращает Мехо его пистолеты, говоря, что он его просто испытывал. Возлюбленная Мехо уже дала ему денег на дорогу и велела принести от Мехо ответ, если он еще жив. Она сказала, что по возвращении даст ему еще столько же. В ответ Мехо просит гонца передать Ане привет от него и объяснить, что на него обрушились большие несчастья, но все еще обернется к лучшему. Гонец выходит и садится на коня. Он прощается и уезжает после того, как Мехо желает ему счастливого пути.

6. Письмо, просьба Мехо, ответ Мустай-бей

Мумин (177—238)

Мехо вскрывает письмо и читает его. Анджа справляется о его здоровье и пишет, что никогда не забудет его. Некогда она сослужила ему великую службу. Теперь она отвергла многих женихов и не раз писала Мехо, но не получила ответа. Сейчас отец выдает ее замуж за Джуро из Радане. Она просит Мехо приехать в Янок, чтобы они могли еще раз увидеть друг друга и побыть вместе.

Мехо обращается к Мустай-бейю и просит у него одежду, доспехи и оружие для поездки в Янок. Он обещает, что непременно вернется и расплатится с ним.

Мустай-бей ругает Мехо (бей уже навеселе), говоря, что он трижды давал ему коней и одежду и назад их не получил. Мехо их кому-нибудь отдавал. Больше у него для Мехо нет ни лошадей, ни денег. Пусть Мехо не думает просить даже разрешения на отъезд.

Авдо (559—702)

Мехо читает письмо и сидит повесив голову. Мустай-бей спрашивает его, чем он так опечален, и Мехо отвечает, что письмо это от его суженой из Янока; она спасла ему жизнь, когда он был там в тюрьме. Она полюбила его и просила увести ее с собой в Краину, если ему удастся вернуться. У нее было много женихов: королей, банов, генералов и капитанов, но она ни за кого не вышла. Она единственная дочь и очень красива (дается ее описание, ст. 594—606). Она бы вскружила голову самому Мустай-бею. Мехо и сам удивлен, что она в него влюбилась. Теперь отец отдает ее замуж за Джуро из Радане, и сватов ждут в середине следующего месяца. Она пишет ему (здесь он читает отрывок из письма), что послужила ему великую службу, даже обучилась турецкому языку и узнала мусульманскую веру. Она уже просила взять ее с собой, но он уехал и, конечно, нашел дома других женщин, а ее забыл. Она же не забудет его, пока по ней не зажгут свечи. Мехо, пишет она, должен приехать к ней хотя бы попрощаться (конец письма). Затем, в той же речи, Мехо просит, чтобы Мустай-бей ради своего сына Бечира дал ему одежду. Он не просит вооружения, поскольку у него есть два добытых пистолета, а просит только оружие для верхового боя и коня, чтобы доехать до Янока и повидаться с Анджей.

Мустай-бей приходит в ярость и бранит Мехо. Нет у него для Мехо ни коней, ни одежды. Он уже трижды давал ему и то и другое. Мехо даже не садился на этих коней и не нагружал их поклажей, а кому-нибудь отдавал. Так было и с одеждой, и с оружием. Лучше Мехо забыть Анджу. Она отвергла королей, так неужели пойдет за Мехо? Он только всех их опозорит.

7. Ответ Мехо — вставной рассказ

Мумин (239—1262)

Мехо корит Мустай-бея за его поведение. Разве Мустай-бей забыл, как пришел фирман от султана, повелевающий ему схватить живым или мертвым Николаю Водогазовича из Янока, иначе поплатится головой? Тщетно Мустай-бей предлагал огромные владения тому воину, который вызовется это сделать, никто не вызвался. Тогда он поехал в Кайниджу; там аги заметили его горе и спросили его, в чем причина. Он рассказал им все и прибавил к обещанной награде руку дочери Златы и половину наследства своего сына Бечира. Опять никто не вызвался, и Мустай-бей уже готов был убить себя, когда Мехо остановил его руку и согласился отправиться, без всякой награды.

Подробно рассказывается о приготовлениях Мехо (360—423). Он едет в Янок, в корчму Елы, которая предупреждает его, что Никола со своими капитанами и сердарями^Г сидит здесь в корчме. Он входит и убивает всех, кроме Николы, которого берет в плен. Конь его перескакивает через стены Янока, уходит от погони, а от источника Рамо на Кунаре до башни Мустай-бея в Рибнике Мехо едет на плечах Николы.

Мустай-бей ищет, кто бы согласился отвезти связанного Николаю к визирю в Будим. Мехо вызывается это сделать. В Будиме его хорошо принимают, но ночью он идет в конюшню проведать своего коня, возвращаясь, открывает какую-то дверь и обнаруживает, что визирь и его приближенные угощают Николу, а также слышит, как они замыслиют уничтожить турок Краины. На Николе одежда Мехо и его оружие. Они нападают на Мехо и вяжут его. Визирь выдает его Николе, чтобы тот отвез его обратно в Янок. Никола едет у него на плечах. Вечером первого дня Мехо посажен в темницу в Осаке, вечером второго — в Грабиче и третьего — в Яноке.

Ночью Анджа, дочь янокского бана, приносит ему постель, одеяла, питье и еду. Так продолжается год, пока кто-то, проведая об этом, не доносит бану. Тот, не желая наказывать свое единственное дитя, пишет в Вену императору и спрашивает, что ему делать с Мехо. Император велит отправить Мехо в Вену, чтобы венская знать могла

^Г Сердарь — в Черногории начальник области, в Сербии — турецкий военный комендант города.

посмотреть, каких зверей ловят в горах. В ту же ночь Анджа рассказывает Мехо о письме (подробный рассказ), забирает постель и вновь надевает на него цепи. На следующий день Мехо уводят из тюрьмы, связывают и под конвоем отправляют в Вену, где вся знать собирается у ворот на берегу Дуная и на мосту через Дунай. Когда Мехо подходит к мосту, он подпрыгивает высоко в воздух и опускается на мост с такой силой, что весь мост дрожит; вся знать в испуге. Императрица стыдит императора, и тот отправляет Мехо к морю на галеры на четыре с лишним года.

Он доходит до того, что посылает императору прошение, чтобы его казнили, но император отправляет Мехо обратно в тюрьму в Янок, где Анджа снова приносит ему постель и еду и ухаживает за ним целый год. Это опять обнаруживается, и бан снова пишет в Вену, спрашивая распоряжений. На этот раз император приказывает казнить Мехо. Анджа рассказывает Мехо о грозной казни. Она прощается с ним, забирает постель, вновь надевает на него цепи и уходит. На следующее утро Мехо приводят во двор и четверо палачей пляшут вокруг него. В шесть часов они должны отрубить ему голову. Тому, кто первым это сделает, назначена награда. Как только бьет шесть, во дворе появляется неизвестный всадник, венгр. Ресницы закрывают ему глаза. Он объявляет, что он гонец из Вены, привез приказ императора не убивать Мехмеда. Он выхватывает саблю, убивает тех, кто был во дворе, освобождает Мехо и сажает его к себе на коня. Конь перескакивает через ворота, и они несутся горами и равнинами до самого дома. «Если ты этому не веришь, Мустай-бей, спроси моего дядю Дурутагича Ахмо».

Авдо (703—3895)

Рассказ Авдо в основном совпадает с приведенным выше, но в нем гораздо больше описаний. Авдо придает большое значение тому, что Мехо не переоделся перед поездкой в Янок, а поехал в одежде турецкого воина с Границы. Когда он приезжает в Будим, то визирь расспрашивает его именно об этой детали, вследствие чего Мехо повторяет весь рассказ о пленении им Николы Водогазовича. Прыжок Мехо, напугавший всех, включая императрицу, был на твердой земле, мост здесь не упоминается. Кто именно в последний момент спас Мехо от казни, в этой версии точно известно. После того как незнакомец сажает Мехо на своего коня, он называет себя: это сам Дурутагич Ахмо, дядя Мехмеда, переодетый в чужое платье. Изменены некоторые имена, в частности имя девушки, которую Авдо называет Аница и Ана, а не Анджелия и Анджа.

8. Предложение помощи

Мумин (1263—1320)

Мустай-бей оборачивается к Ахмо, который со слезами говорит Мехо: «Зачем просишь у Мустай-бея? Вот тебе нитка кораллов. Иди к своей тетушке в наш замок в Орловце, пусть она приготовит для тебя моего коня и мое оружие. Она даст тебе и денег. Я найду другого коня и поеду за тобой в Янок». Халил, услышав его, роняет свой стакан и предлагает Мехо часы, чтобы он пошел с ним к его сестре Хайкуне в Кладушу. Она даст ему Халилова коня (знаменитого чалого в яблоках), оружие, денег и одежду, которую он надевает только раз в год. Тогда сын Мустай-бея Бечир говорит, что он одолжит лошадь отца и отдаст ее Мехо и сам последует за ним в Янок. Мехо берет часы Халила и отправляется в Кладушу.

Авдо (3896—3977)

Мустай-бей сидит, повесив голову и не зная, что ему делать. Ахмет обращается к Мехо, говоря, что бесполезно просить Мустай-бея: «Беям нет дела до бедняков». Он предлагает ему шитый золотом платок, который Мехо должен отдать своей тетке, и она даст ему коня Ахмета. Ахмет найдет себе другого. Только на этот раз Мехо должен изменить облик и свой, и своего коня. Тетка даст ему денег и одежду. Он должен одеться как следует, чтобы Ане не было стыдно за то, что она отвергла столько женихов ради

какого-то бедного турка. Разрыдавшись, Мехо целует своему дяде руку. Тогда Халил обнимает Мехо и говорит, что лошади Хрничича (т.е. Халила) готовы для него, «отправляйся в Кладушу и обращайся с Хайкуной как с родной сестрой. Отдай ей этот платок и скажи, что тебя послал Халил. Она даст одежду и денег и снарядит тебя, как меня самого». Мехо обнимает Халила и отправляется в Кладушу.

(Следующие две темы в сопоставляемых версиях переставлены.)

9. Сборы в дорогу

Мумин (1321—1426)

Хайкуна, завидев приближающегося Мехо, выходит встречать его у ворот. Он отдает ей часы, и она спрашивает, зачем Халил прислал его. Он просит у нее коня, оружие, одежду и денег. Она ведет его в свою комнату, выносит одежды (следует их описание), и он одевается. Пока он одевается, она тем временем седлает коня и ведет Мехо во двор. Она дает ему денег; он садится на коня, они прощаются. Он едет через Удбину, и аги смотрят, как он проезжает.

Авдо (4030—4310)

Мехо тем временем приходит в Кладушу ко двору Хрницы^д и стучится в ворота. Хайкуна находится на женской половине дома, она вышивает у окна и поет. Услышав стук, она открывает окно и спрашивает, кто там, добавив, что ее братья уехали в корчму в Удбину. Мехо просит ее спуститься, называет себя и говорит, что Халил послал его к ней. Она спускается, и после обмена приветствиями Мехо рассказывает ей свою историю и просит коня и т.д. Она ведет его в комнату Халила, показывает его одежду и говорит, чтобы он взял, что пожелает, а сама идет седлать коня. Мехо переодевается в мундир венского знаменосца. Дается детальное описание. Во дворе его уже ждет Хайкуна с конем. Описывается сбруя. Жена Муйо пригостила еду на дорогу и кладет ее в седельные сумки. Хайкуна передает Мехо поводья, он садится в седло со специальной подставки. Обе женщины желают ему счастливого пути. После его отъезда они говорят одна другой: какой позор, что такому герою приходится одному ехать в Янок на верную смерть. Мехо проезжает через Удбину, и аги стоят у окна и смотрят на него.

10. Юный Бечир и Мустай-бей

Мумин (1427—1524)

Увидев все, что произошло, Бечир обращается к своему отцу Мустай-бею и говорит, как ему стыдно быть его сыном, что лучше бы ему совсем не родиться. Какой ему прок от отцовского богатства? Легко было отцу достичь подобных почестей, пока были такие герои, как Мехо. Бечир отказывается от наследства. Затем он просит разрешения взять коня и собрать воинов Границы, чтобы последовать за Мехо. Мустай-бей уже пьян. Он говорит Бечиру, чтобы тот делал, что хочет. Бечир идет к себе в башню и три дня стреляет из пушки, а Мустай-бей в это время продолжает пить. Воины Границы, услышав выстрелы, думают, что на них напал император, и все собираются в Грбаве. Когда они узнают, в чем дело, все выказывают готовность ехать с Бечиром.

Авдо (3978—4029)

После ухода Мехо Бечир говорит отцу, что ему стыдно за то, что сделали с таким героем, как Мехо. Лучше бы ему (Бечиру) на свет не родиться! Будь он на месте своего отца, он бы приказал седлать коней, созвал бы войско и отправился в Янок воевать. Девушку не отдадут без боя. Нельзя было отпускать героя одного. С ним погибнет и честь

^д Жена Хрни Муйо, отца Халила, упоминавшегося в теме 1.

всех турок. Мустай-бей отвечает сыну: раз он так волнуется, то может взять его коня и семерых его знаменосцев. Вот Лика, вот пушка. «Делай что хочешь, я мешать не буду».

11. Мехо и Ела в Яноке

Мумин (1525—1693)

Когда Мехо приезжает в Янок, равнина перед городом вся заставлена шатрами и столами с напитками — на ней никого нет. Никто не замечает Мехо и не заговаривает с ним, когда он въезжает в город и едет по главной улице в корчму Елы. Ела выходит ему навстречу (дается ее описание). Они здороваются. Она отводит его коня в стойло, а самого его ведет в укромную комнату. Там они садятся выпить. Она спрашивает, почему от него не было известий все эти годы. Он рассказывает о своих скитаниях и о том, почему он приехал в Янок. Он спрашивает про шатры и слышит в ответ, что они поставлены для сватов Анджи. (Здесь история рассказывается так, как будто Мехо приехал в Янок, ничего не зная о предстоящей свадьбе.) Ее должны выдать за Джуро из-за моря, и на свадьбе будут все семь королей. Они отправились на берег моря, чтобы встретить жениха и его свиту. Вскоре после этого сваты возвращаются в шатры, и приезжает еще много гостей из близлежащих городов. Вечером Мехо спрашивает Елу, не сможет ли она как-нибудь устроить ему свидание с Анджей.

Авдо (4311—4705)

Описывается путешествие Мехо в Янок, горы, которые он переезжает, его разговоры с конем и т.д. (4311—4392). Шатры на равнине перед Яноком не упоминаются, но когда Мехо едет по этой равнине, его никто не узнает, так как он переодет. Он въезжает в город, и пока он едет по улицам, лавочницы обсуждают его самого и его коня. Мехо притворяется, будто не слышит. Он подъезжает к корчме Елы. Ела перед домом играет на тамбуре, поет о Мехмеде и плачет. Он подходит к ней и спрашивает, почему она плачет. Он приехал, не обманул Ану. Ела обнимает его, велит слугам взять его коня и ведет Мехо в укромную комнату. Она спрашивает, почему он не приезжал раньше, и он рассказывает ей, как ему пришлось одолжить коня и пр. Она рассказывает ему о Джуро из Радане. Мехо спрашивает, знает ли Ана о его приезде. Нет, она все время плачет. Мехо принимается пить и выпивает много. Она спрашивает, взял ли он с собой кого-нибудь, и он отвечает, что все свершится по воле Божьей. Когда наступает вечер, Мехо просит Елу устроить ему свидание с Аной.

12. Мехо и Анджелия (Аница)

Мумин (1694—1888)

Ела надевает плащ, берет фонарь и идет по улицам к дому Анджи. Увидев, что у нее горит свет, Ела стучится. Анджа достает из сундуков свои платья и рыдает, говоря, что собирала их не для венгров, а для турок. Хоть бы Мехо появился, чтобы она могла попрощаться с ним! Она проклинает его за то, что он ее оставил, называет себя турчанкой^с; она вспоминает, какие Мехо давал обещания, когда был в тюрьме. Ела спрашивает, что она отдала бы за вести от Мехо. Анджа снимает с себя ожерелье и отдает Еле. Если Ела сможет устроить им свидание, она озолотит ей руки по локоть и отпустит ее на волю. Ела сообщает, что Мехо у нее в корчме. Анджа тотчас же надевает плащ и едет вместе с ней. В корчме они вместе с Мехо долго сидят, пьют и беседуют. Анджа рассказывает ему о своих женихах и как ее теперь насильно выдают замуж за Джуро. Она просит Мехо повидаться с ней еще раз наутро, когда она будет выезжать из дому в карете; он проводит ее до развилки дорог: ее путь будет вести к морю, его — в горы. Он отвечает,

^с Имеется в виду, что она приняла мусульманство.

что будет у ворот, когда она будет проезжать; она должна будет поднять занавеску в карете, чтобы они могли еще раз взглянуть друг на друга. Наконец она берет плащ и уходит из корчмы. Остаток ночи Мехо не спит, а пьет до рассвета.

Авдо (4706—5041)

Ела собирается и идет по улицам к дому Аницы. У дверей гарема она слышит, как плачет Аница, доставая свое приданое. Она горюет над ним: ведь когда она готовила эти дары, то думала, что будет одаривать героев Унджоровины, то есть турок, думала, что ей суджено выйти за Мехо. Она проклинает свои несчастные дни. Ела входит и начинает уговаривать Ану не уезжать в слезах. Ана снова оплакивает свою участь, когда Ела спрашивает, что бы Ана отдала за вести о Мехо. За один взгляд Мехо она отдала бы глаз — есть ли что-нибудь драгоценнее, чем глаза? Ела просит всего лишь дукат: Мехмед у нее в корчме. Турки не обманщики, они держат свое слово. Визири отобрали все его богатство. Все необходимое для этого путешествия ему одолжил Халил. Ела велит ей дожидаться ночи. С наступлением темноты Ана надевает плащ, берет фонарь и идет в корчму. Когда она сбрасывает плащ, красота ее освещает все вокруг (следует описание Аны). Влюбленные обнимаются и беседуют; она плачет, а он ее утешает. Мехо говорит, что не отдаст ее врагу без боя. Он спрашивает, в каком экипаже она поедет утром. Она отвечает, что поедет в карете, и описывает свиту, которая будет ее сопровождать. Она утверждает, что Мехо ничего не удастся сделать, ибо силы противника слишком велики. Она прикажет Плетикосе Радовану, которому поручена охрана вьючных лошадей с ее нарядами, согнать их с дороги, чтобы они не достались латынцам. Мехо должен стоять справа от ворот, и когда она будет проезжать, пусть крикнет ей, чтобы она подняла занавеску, тогда они смогут взглянуть друг на друга. Она умоляет его, чтобы после этого он выхватил саблю и отрубил ей голову. Она уходит из корчмы, а Мехо пьет до рассвета.

13. Мехо провожает Анджу до развилки

Мумин (1889—1985)

На рассвете глашатаи призывают сватов подготовиться к отъезду. Мехо седлает коня, садится в седло и хочет заплатить Еле. Та отказывается, но он все же одаривает ее деньгами и едет по базарной площади до городских ворот. Появляется карета. Поравнявшись с Мехо, Анджа поднимает занавеску. Она одета в траур и рыдает. Она говорит Мехо по-турецки, чтобы он взглянул на ее жениха. Мехо видит Джуро, на которого страшно смотреть. Мехо едет рядом с каретой, разговаривая с Анджей по-турецки. Они приезжают к развилке. Мехо в смятении и не знает, что делать.

Авдо (5042—5748)

Утром глашатаи созывают тех, кому надлежит встречать гостей, и они выезжают навстречу сватам из Радане. После ужина устраиваются празднества. Наступает полночь, и глашатаи объявляют, что пора готовиться к отъезду вместе с девушкой, которая поедет в карете. Мехо просит Елу оседлать ему коня. Ела оплакивает его судьбу, но не настаивает. Она седлает коня и уговаривает его не покидать хозяина.

(В этом месте, начиная со стиха 5187, который идет после паузы, Авдо переходит к туркам в Удбине.)

Тем временем в Удбине аги беседуют; они говорят Мустай-бею, что когда султан прислал его к ним, они хорошо его приняли и повиновались ему, но теперь он зашел слишком далеко: возмнил себя выше Бога. Коран учит, что высокородные должны смирять себя и помогать бедным. Плохо они сделали, что отпустили Мехо одного. Тале укоряет Муйо за бездействие и требует, чтобы он поднимал Кладушу, а сам он поднимет Орашац. Он поедет в Гламоч одолжить у Рамо коня для Халила, чтобы и тот мог отправиться с ними. Они могут оставить свои войска на горе Звезде, а сами поехать в Янок

посмотреть, что там происходит. Муйо выпивает последний стакан и, пошатываясь, уходит. Тале посылает своего знаменосца поднимать Удбину и другие города; Арнаутович убеждает Кунича Хасан-агу поднять свои войска, а Кунич отвечает, чтобы Арнаутович собрал остальных, и к ним присоединится войско Мустай-бея и молодого Бечира. В Кладуше Муйо отдает приказ собрать своих воинов, велит жене приготовить ему одежду, а сестре оседлать его серого коня. Так они собираются в условленное время на горе Звезде, чтобы помочь сироте Мехо.

(Здесь рассказ возвращается в Янок к Мехо, ст. 5541.)

Ела приводит Мехо коня, и он садится в седло. Мехо предлагает ей плату, она отказывается, но он одаривает ее. Аница призывает своего слугу Радована и отдает распоряжения насчет лошадей с приданым. Он должен перевести их через Звезду к турецкой границе. Если все пройдет благополучно, она щедро наградит его. Он обещает выполнить ее приказ. Он выезжает с вьючными лошадьми раньше сватов и посредине равнины сворачивает и отводит их в Кайниджу, как ему было велено.

Мехо едет к городским воротам. Подъезжает карета со свитой. Описание жениха. Ана видит Мехо и заговаривает с ним по-турецки. Она умоляет Мехо убить ее. Мехо не слушается, он едет с ней до развилки в полном смятении, не зная, что делать.

14. *Заключительная битва*

Мумин (1986—2294, конец)

Мехо поднимает голову и видит двух монахов на серых конях; они читают книги и беседуют. Один говорит, что из того, что он прочитал в книге, ему кажется, что сегодня при Яноке будет битва. Присмотревшись, Мехо узнает в одном монахе Тале, а в другом — Муйо Хрница*. Мехо издает громкий клич, выхватывает саблю и, набросившись на Джуро, разрубает его надвое. Он вытаскивает Анджу из кареты. Начинается битва. Появляется Боичич Алия с тремястами воинами, затем Осман Арнаутович тоже с тремя сотнями, Гоенович Ибро со ста двадцатью четырьмя воинами, Челич Осман-бей с двенадцатью сотнями, потом Джуло и Керим, знаменосцы Мустай-бея, за ними Бегович Бечир. Дядя Мехмеда Дурутагич Ахмо вместе с Бечиром отправляются на берег моря и захватывают корабли со сватами. В конце концов сваты обращаются в бегство, они бегут к берегу, а свита невесты — обратно в город. Часть турок преследует одну группу, часть — другую, а войско Ахмо ждет сватов на берегу. Когда все сваты уничтожены, войско Ахмо приходит на помощь войску у ворот Янока. Янок взят и разграблен. Взято триста шестьдесят пленных. Добыча поделена между турками, и особая доля добычи выделена для семей погибших или раненых.

Теперь войско становится свадебным поездом Бечирагича Мехо и Анджи, и все возвращаются в башню Мехо в Кайнидже. Хасан-паша Тиро встречает и принимает их в Кайнидже, как если бы Мехо был ему сыном.

«Я слышал эту песню в моей корчме в Таслидже от турка Хусо Чорави. С тех пор я больше такого пения не слыхивал. Вот он, и вот его песня. Если песня стоящая, то и я рад».

Авдо (5749—6313, конец)

Тут Мехо видит двух монахов, которые едут верхом и читают. Один говорит другому: «Угодно ли Богу то, что происходит сейчас в Яноке?» Другой отвечает, что совершается несправедливость. Вглядевшись, Мехо видит, что это Тале и Муйо. Мехо поет песенку о том, что когда у одной земли два хозяина, то тяжело приходится холопам; а плохо и то, когда в свадебном поезде у одной невесты два жениха. Сваты слышат эту песню, но не понимают. Мехо разрубает Джуро пополам, и начинается битва. Тале стреляет из ружья,

* Хрница — здесь вариант прозвища Хрня, встречающийся в эпосе (омонимичный слову Хрница — «жена Хрни»)

подавая туркам сигнал к атаке. Мехо подъезжает к карете, враги окружают его, но Тале и Муйо приходят ему на помощь.

На краю поля перед Яноком стоят молодой Бечир и Халил со знаменосцами, Мемичем и Десничем, и со своими войсками. Бечир уже послал Дурутагича Ахмо и Велагича Селима с их отрядами на берег, чтобы не дать сватам сесть на корабли. Зуко из Стены и Арнауту Осману с войсками Тале поручил, когда сваты выйдут из Янока, отрезать их от ворот и позаботиться о том, чтобы из города больше никто не вышел. Стреляют ружья следующих персонажей: Арнаута Османа, Боичича Алии, Танковича Османа, Кунича Хасан-аги, Зорича Шабана, Шарца Махмут-аги, Велагича, а также аянов из Врлики и Плочане. Войска перемешались. Описываются крики и ход битвы. Бьются три дня и три ночи. На четвертый день Тале покидает равнину и отправляется на берег посмотреть, как дела у Бечира с кораблями. Со своим отдохнувшим войском он уничтожает всех сватов, которые пытались найти спасение на берегу. Затем он навевывается к войскам Зуко из Стены, стоящим у Янока. Вокруг городских ворот лежит множество трупов, развевается турецкое знамя. Он возвращается на равнину, Мехо по-прежнему у кареты защищает Аницу. Турки строятся в ряды. С берега подходит Бечир с остатками своих войск. Тале пересекает равнину, чтобы встретить Муйо. С Муйо идут: Куртагич Нушин, Кунич Хасан-ага, Арнаут Осман, Влахинич Алия, Алемкадунич из Чекрка. Половина войска пала, и многие ранены. Тале поворачивает назад и посередине поля обнаруживает знаменосца Белая Ходжу и Шачира, с пленниками и добычей. Турки хоронят своих убитых, перевязывают раненых. Потом они открывают ворота Янока, и начинается разграбление города. После этого они пускаются в обратный путь.

На горе Звезде они встречают Радована с поклажей. Турки радуются за Мехо и за то, что ему достались такие богатства. Они останавливаются здесь на ночлег и на другой день едут дальше в Кайниджу. Хасан-паша Тиро, услышав об их приближении, готовится встретить их. На следующий день играют свадьбу Мехо и Аницы. Да будет у них много детей! На другой день устраивают скачки. Под конец сваты развеззаются.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Сопоставление четырех версий

Пэрри 6

Марко пьет вино со своей матерью, женой и сестрой (1—4).

Он говорит им, что они могут ждать солнце и луну, а его пусть больше не ждут. Мать спрашивает, куда он отправляется, он отвечает, что идет служить в войско султана на девять лет (5—15).

Прибыв в войско, Марко приветствует султана, который отбирает его саблю и коня. Марко должен прослужить девять лет, тогда он получит назад коня и саблю (16—24).

Марко получает письмо от матери с сообщением о том, что башня его захвачена Ниной, который потоптал ногами мать, а жену угнал в плен (25—30).

Марко едет к султану и просит отдать ему коня и саблю и отпустить с ним его побратима Али-агу с двенадцатью воинами, чтобы он мог напасть на Нину. Его просьба удовлетворена. Марко переодевается сам и переодевает свой отряд в монашеское облачение, но под рясами они прячут оружие (31—48).

Пэрри 804

Марко рано встал в своей каменной башне и пьет ракию. С ним его мать, жена и сестра Анджелия (1—7).

Он говорит матери, что много причинил горя и много совершил подвигов, а вчера пришло письмо от султана, призывающее его в султаново войско. Он должен взять своего коня и саблю и прослужить год и пятнадцать дней (8—20).

Он говорит ей, что, когда Нина из Коштуна прослышит, что Марко уехал, он придет в Прилеп, захватит его башню, похитит его сокровища и жену, а мать потопчет ногами. Если это случится, пусть она напишет ему письмо и отправит с соколом. Тогда султан пошлет его против Нины (21—38).

Марко снаряжается в путь, прощается с матерью и повторяет только что данные наставления. Он отправляется (39—51).

Марко едет в войско султана (52).

Нина, прослышав, что Марко уехал, приходит со своими братьями в Прилеп, сжигает башню Марко, топчет ногами его мать, угоняет его жену и сестру (53—63).

Сокол прилетает, отыскивает Марко и доставляет письмо (72—77).

Марко читает письмо и приходит в ярость. Он пишет султану прошение, в котором рассказывает обо всем. Он просит у делибаши Ибро разрешить ему подать прошение султану. Тот разрешает, султан читает прошение и велит Марко выбрать двенадцать воинов во главе с Ибро, взять своего коня и саблю и привезти ему голову Нины. Марко отбирает людей и коней (78—113).

«Марко и Нины» Петара Видича

Пэрри 805

Марко рано встал в своей башне в Прилепе и пьет ракию. С ним его мать, жена и сестра Анджелия (1—6).

Марко говорит, что накануне пришло письмо от султана, который призывает его служить в султанском войске девять лет (7—10).

Он говорит матери, что если Нина из Коштуна придет и захватит его башню, уведет его жену и сестру, а мать потопчет ногами, то пусть она напишет письмо и пошлет ему с соколом (11—22).

Нина с тремя братьями захватывают башню Марко, угоняют его жену и сестру и топчут ногами его мать (23—30).

Мать Марко пишет ему письмо о том, что произошло, и посылает с его соколом (31—46).

Сокол отыскивает Марко и доставляет письмо (47—51).

Марко читает и приходит в ярость. Он пишет султану, и тот возвращает ему коня и саблю и разрешает выбрать двенадцать воинов. Султан велит привезти ему голову Нины (52—71).

Пэрри 846

Марко рано встал в своей каменной башне. С ним его мать и жена (1—5).

Появляется гонец с письмом для Марко. Тот читает письмо и ничего не говорит. Мать спрашивает, откуда это письмо и почему оно его опечалило. Марко отвечает, что это письмо от султана, который призывает Марко в войско на девять лет и требует, чтобы он взял своего коня и саблю (6—30).

Если Нина из Коштуна прослышит, он придет в Прилеп, потопчет ногами мать Марко и уведет его жену и сестру Анджелию. Если так случится, мать должна послать ему письмо с его соколом, который сумеет разыскать его в султанском войске. Мать обещает это сделать (31—54).

Марко снаряжается в путь. Он говорит жене, что она может ждать солнце и луну, а его пусть больше не ждет. Он едет в Царьград (55—56).

Прибыв в войско, Марко приветствует султана, который отбирает его коня и саблю. Марко служит султану девять лет (66—77).

Нина и четверо его братьев, прослышав (на девятый год), что Марко в войске султана, отправляются в Прилеп. Они захватывают его башню, угоняют жену и сестру и топчут ногами его мать (78—96).

Мать Марко пишет ему письмо о том, что произошло, и посылает с его соколом (97—122).

Сокол отыскивает Марко и доставляет письмо (123—127)

Марко читает и приходит в ярость. Он показывает письмо султану, и тот возвращает ему коня и саблю и дает двенадцать воинов по его выбору, во главе с делибашой Ибро. Султан велит привезти ему голову Нины. Марко отбирает людей (128—154).

Пэрри 6

Они отправляются и едут, пока не оказываются близ Коштуна (49—51).

У ручья Злоглава они встречаются двенадцать женщин, стирающих одежду, среди них — жена Марко, она не узнает мужа, но узнает его коня и плачет. Она спрашивает монаха, откуда у него Шарац, и Марко отвечает, что Марко умер и отдал ему своего коня за то, чтобы он (монах) его похоронил. Монах со своими спутниками приехал к Нине, чтобы повенчать его с женой Марко. Он велит ей передать Нине, что будет у него вечером. Она передает и рассказывает Нине всю историю про Марко и монахов (52—88).

Марко и его спутники приезжают, Нина их встречает. Жена Марко подает им вино. Марко просит разрешения поплясать и получает его (89—103).

Марко пляшет, и башня сотрясается. Нина говорит, что и другим случалось здесь плясать, но башня никогда не содрогалась. Марко говорит, что другие плясали, не плясал Королевич Марко. Он взмахивает саблей и срубает голову Нине, потом убивает часть его слуг (104—119).

Марко поджигает башню. Братья Нины бегут, Марко их преследует. Он убивает Ясенку у Рудине, которое с тех пор зовется Ясена, убивает Щепана у Рудмана, который зовется с тех пор Щепанов Крест, а Радое у Равно, которое зовется с тех пор Радимиля (129—133).

Вассалы Нины встречают Марко и его

Пэрри 804

Они отправляются в путь. Марко торопит их и заставляет скакать, не желяя сил, в город Прилеп (114—120).

У ручья они садятся отдохнуть и выпить вина. Марко говорит своим спутникам, что взять Коштун будет нелегко, но тут есть церковь, и он попросит там для себя и для них монашеские рясы. Они едут в церковь, и Марко излагает свою просьбу. Монах отказывает. Марко убивает его и двенадцать его послушников и вместе со своими спутниками надевают их одежду. Оттуда они едут дальше в Коштун (121—179).

Когда они приезжают туда, Марко въезжает во двор. Жена Марко стоит у окна, она спрашивает, откуда у него конь ее господина. Он отвечает, что Марко умер девять лет назад и отдал ему своего коня за то, чтобы он (монах) его похоронил. Он слышал, что Нина увел жену и сестру Марко, и приехал к Нине, чтобы повенчать их. Его впускают (180—212).

Нина угощает их ракией, вином и мясом, он просит Марко выпить за упокой души Марко и во здравие Нины. Марко говорит, что он немного выпьет, а потом попляшет. Бракосочетание он совершит завтра в церкви. Нина отвечает, что он может петь, сколько ему угодно (213—228).

Марко пляшет и поет за упокой Марко и во здравие Нины. Нина спрашивает, откуда у него такая сила: весь Коштун сотрясается. Тогда Марко восклицает: «За упокой Нины и во здравие Марко!» Он взмахивает саблей и убивает Нину (229—247).

Братья Нины бегут, Марко и его спутники их преследуют. Они убивают Шапана у Шапанова Креста, Ясенку у Ясены, Радое у Радимили, а Мину на Пустом Майдане (*Мејдан Пусту*) (здесь в этой версии путаница). Они воздвигают памятник, а потом собирают отрубленные головы (248—273).

Пэрри 805

Они отправляются в путь (72—75).

На горе они останавливаются выпить вина. Марко говорит, что они пойдут в церковь и попросят облачения, так они и поступают. Монахи отказывают, и Марко их убивает; он и его спутники передеваются монахами. Они едут дальше в Коштун (76—110).

Они подъезжают к ручью близ Коштуна, где жена и сестра Марко стирают; жена узнает Шарца и спрашивает, откуда у монаха конь Марко. Тот отвечает, что Марко умер девять лет назад. Он слышал, что Нина собирается жениться, и для этого и приехал. Он посылает жену сказать об этом Нине. Марко велит своим воинам оставаться снаружи. Нина спрашивает, откуда у Марко этот конь, тот отвечает, что Марко отдал ему коня за то, чтобы он его похоронил. Марко идет в башню (111—155).

Нина угощает Марко вином, а Марко просит разрешения поплясать за упокой Марко и во здравие Нины. Разрешение дано (156—165).

Марко пляшет, Нина говорит, что он сотрясает башню. Марко просит разрешения спеть, Нина разрешает. Марко кричит: «За упокой Нины!», взмахивает саблей и отрубает Нине голову (166—177).

Три брата Нины бегут. Марко со своим отрядом преследуют их. Он убивает Щепана у Щепанова Креста, Ясенко у Ясены, а Радое у Радимили. В каждом из этих мест он воздвигает памятник. Он собирает головы врагов. Сам Марко потерял только одного человека (178—191).

Пэрри 846

Они отправляются в путь (155—159).

На горе они останавливаются выпить вина. Марко говорит, что они пойдут в церковь и попросят монашеские облачения. Монахи отказывают, и Марко убивает их; он и его спутники передеваются монахами. Они едут дальше в Коштун (160—194).

Они подъезжают к ручью близ Коштуна, где жена и сестра Марко стирают; жена узнает Шарца и спрашивает, откуда у монаха конь Марко. Марко отвечает, что Марко умер девять лет назад и отдал ему своего коня за то, чтобы он (монах) его похоронил. Он посылает жену сказать Нине, что монах приехал обвенчать их. Он оставляет своих воинов снаружи и въезжает во двор. Нина спрашивает, откуда у него этот конь. Марко рассказывает. Он говорит, кроме того, что приехал обвенчать его. Они входят в башню (195—241).

Нина угощает Марко вином и мясом, а Марко просит разрешения поплясать и спеть за упокой Марко и во здравие Нины. Разрешение дано (242—265).

Марко пляшет, весь Коштун сотрясается. Нина говорит, что, судя по его силе, это должен быть Марко. Марко пляшет и поет за упокой Нины и во здравие Марко. Сабля его взлетает, и он убивает Нину (257—271).

Братья Нины бегут, Марко со своим отрядом преследует их. Они убивают Щепана у Щепанова Креста, Ясенко у Ясены, а Радое у Радимили. В каждом из этих мест они воздвигают памятник (272—285).

Пэрри 6

двенадцать воинов в ущелье. Али-ага и все воины гибнут. Марко ставит им памятник. Затем он догоняет последнего брата и отрубает ему голову. Здесь тоже ставит памятник (134—149).

Марко возвращается и забирает свою жену в Прилеп (150—154).

Пэрри 804

Они возвращаются в Коштун. Марко и Ибро поджигают башню (274—279).

Пэрри 805

Марко со своей женой, сестрой и с отрядом возвращается в Прилеп (192—200).

В Прилепе Марко показывает своей матери голову Нины и говорит, что больше тот ее не потревожит. Марко ест и пьет (201—212).

Марко едет к султану. Он отдает ему головы и сообщает, что Ибро погиб. Султан награждает его и отправляет назад в Прилеп, передает привет его матери и обещает свою помощь, если Марко она когда-нибудь понадобится. Марко возвращается в Прилеп (213—234).

Пэрри 846

Они возвращаются в Коштун. Марко собирает головы в мешок, поджигает Коштун и возвращается в Прилеп. Они недосчитываются Ибро (286—317).

Они едут в башню Марко, едят, пьют и отдыхают (311—317).

Марко везет головы к султану, тот посылает его домой в Прилеп и обещает свою помощь, если она когда-нибудь Марко понадобится. Марко возвращается в Прилеп (318—324).

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Песни о возвращении^а

- A. Пэрри 6818, записано от Алибега Беговича в Биелом Поле
- B. Пэрри 12 417, записано от Шарича Дупляка в Биелом Поле
- C. Пэрри 6229, записано от Авдо Авдича в Гацко
- D. Пэрри 6580, от Мурата Чустовича в Гацко
- E. Пэрри 1905, записано от Фране Вуковича в Бихаче
- F. Пэрри 1939, записано от Мурата Жунича в Бихаче

- a. Пэрри 6812, записано от Хусейна Дупляка в Биелом Поле
- b. Пэрри 12 384, записано от Щечо Колича в Биелом Поле
- c. Пэрри 12 408, записано от Мустафы Челебича в Биелом Поле
- d. Пэрри 12 465, записано от Авдо Меджедовича в Биелом Поле
- e. Пэрри 1280a, записано от Яшара Крвавца в Гацко
- f. Пэрри 1920, от Мурата Жунича в Бихаче

Телеграфный стиль этого и следующего приложения избран не только ради экономии места, но и для того, чтобы ближе свести соответствующие друг другу части нескольких текстов и таким образом облегчить сопоставление соответствующих тем.

Вступительная тема I: Плечение героя

D

Место действия — Задар. В тюрьме кричат три узника: Алагич Алия, Зорбац Мустафага и Чьянович Мехо. Алагич рассказывает свою историю: отец умер, мать воспитывала его до двенадцати лет, и он стал четником^б. В шестнадцать лет он добыл себе коня и доспехи, в восемнадцать — султан послал ему в подарок саблю, в двадцать четыре — мать стала уговаривать его жениться на Злате, дочери бея Кумалича. Во время его свадьбы явился окровавленный юнак: валахи вторглись в Лику. Жена говорит, что он должен ехать. Его взял в плен капитан Матич, тому уже семь лет. Ему жаль Злату, оставшуюся нетронутой. Зобарц рассказывает свою историю: у него нет другой семьи, кроме отряда в тридцать четников, на них напал капитан Матич с войском, направлявшимся к Границе, взял его в плен и отдал бану Янока, это было семь лет назад. Жалеет семьи тридцати четников. Мехо рассказывает свою историю: отец умер, когда ему было четыре года, с пятнадцати лет он уходил в набеги и добывал деньги.

f

Песня начинается свадьбой Боснича Осман-бея из Гласинца. Сваты отправляются в Таслиджу за Златой. Девушка отказывается ехать верхом, ее приносят в золотых носилках с золотым яблоком на крыше. На обратном пути объявляются скачки от яблони до царского дома. У носилок едет юноша, девушка побуждает его принять участие в гонках. Он знаменосец Османа. Девушка разрешает ему участвовать в скачках. Знаменосец выигрывает. Приносит бею весть о приезде девушки. Посреди праздника является гонец от султана и вручает фирман. Султан воюет с четырьмя царями. Турки осажены в Хотине. Султан зовет бея командовать войском. Бей соглашается. Совершается свадебный обряд. Через некоторое время в брачном покое: бей выглядывает из окна и видит игры юношей, они состязаются в бросании камней и в прыжках; среди

^а Из песен этого типа в русском переводе есть песня, упоминавшаяся выше, — «Плен Янковича Стояна» (см. примеч. 29 к гл. 8).

^б Т.е. участником *чэты* — отряда разбойников или повстанцев.

них — знаменосец. Бей выходит, все разбегаются, кроме знаменосца, который спрашивает бея, куда он едет. Бей отвечает, что едет в войско султана, велит знаменосцу снаряжаться. Жалобы новобранной. Бей дает ей денег на семь лет жизни, велит ей ждать этот срок и даже восемь лет, а на девятый снова выходить замуж. Бей выезжает. Он отправляется в Сараево к визирю. Визирь собирает боснийское войско. Бей [у Лорда описка: бан] ведет армию на гору Покою, где встречает гонцов султана с известием, что султан с остальным войском идет к Хотину. Бей догоняет султана. Султан передает ему командование войском, бей одерживает победы одну за другой, но в конце концов из-за предательства пашей и визирей он попадает в руки московского царя, в чьей тюрьме он томится двенадцать лет. Все его войско, включая знаменосца, погибло в последней схватке, когда визирь отвел свои войска. Проходит восемнадцать лет со дня отъезда бея из дому, на девятнадцатый год у московского царя рождается сын, объявляется праздник, на который приглашен леховский царь, он спрашивает, по-прежнему ли Осман в тюрьме. Они навещают Османа. Леховский царь выкупает Османа у московского царя, везет его в Лехово, кормит и содержит в хороших условиях.

Вступительная тема II: пленение Радована

A

Место действия — Задар. Салют из пушек, но нет ни бесед, ни речей. Радована отправляют прямо в тюрьму. Тюремщик не упоминается. Описание тюрьмы. Радован ходит и напевает песню про тюрьму.

B

Крестьяне приходят к воротам замка, неся ветки терновника, перечисляют обиды: Радован умыкает девушек, убивает юношей. Король отсылает их, обещая помочь. Пишет письмо попу Миловану, крестному отцу Радована, чтобы тот выдал крестника. Милован пишет Радовану, приглашая его на крестины сына. Посылает письмо с гонцом, письмо вручено, гонец вознагражден. Радован читает письмо, хлопает себя по ляжке. Мать спрашивает, почему. Радован объясняет, мать уговаривает его поехать. Радован колеблется, ибо не доверяет попу, но в конце концов поддается на уговоры. Радован одевается, вооружается, седлает коня. Едет к попу на Границу. Радован и поп пьют. Наутро поп отыскивает особое вино, подсыпает туда снадобье. Радован засыпает, его связывают, кладут в повозку, везут в Янок. Пушки палят по случаю пленения Радована. Его бьют, пока он не приходит в себя. Он проклинает попа. Бесед нет. Радована везут прямо в тюрьму. Описание тюрьмы.

C

Место действия — Задар. Бан перечисляет свои обиды на Радована: убил брата, похитил сестру и выдал ее за цыгана. Радован говорит, что жил настоящей жизнью, угрожает, что придет Муйо и отомстит за него. Бан боится, но зовет тюремщика, отдает распоряжение, говорит, что сотрет кости Радована в порошок и выстрелит ими из пушки. Описание тюрьмы.

D

История Мехо прервана появлением тюремщика с новым пленником. Алагич спрашивает, кто он такой — это ускок^В Радован.

^В Ускоки — в XVI в. перебежчики, беглецы из Боснии и Герцеговины, занятых турками, в австрийские земли — Хорватию и Словению. Жили в особях поселениях или небольших крепостях, откуда совершали набеги на турецкую территорию. См.: Сербский эпос. Г. 2. М., 1960, с. 446—447; Сербский эпос. М.—Л., 1933, с. 50—51.

Е

Ускок Радован отправляется на поиски своего побратима, Шарца Мехмед-аги. Радован переодет. Заблудившись в тумане, выходит к ручью, принадлежащему Митровичу Или. Илия посылает солдат схватить его. После боя они приводят его к Или. Илия спрашивает, зачем он пришел. Радован рассказывает о Шарце, пропавшем уже двенадцать лет назад, о том, как он сам заблудился в тумане и попал в плен. Илия посылает его к капитану Гаврану, а тот посылает его в Задар. Бан бросает его в тюрьму.

F

Радован ведет коня к ручью у башни сердаря Смилянича. Сердарь посылает людей схватить его. Бой. Конь убит, Радован схвачен. Сердарь предлагает ему бросить Мустайбея и перейти на его сторону. Радован отказывается. Сердарь везет его к задарскому бану, бан предлагает те же условия. Радован отказывается, брошен в тюрьму.

Вступительная тема III: Беседа Радована с героем

A

На камне посередине тюрьмы — узник, заросший волосами. Они здороваются, узник спрашивает Радована, кто он такой. Узнавание. Узник — Арнаут Осман, он здесь уже одиннадцать лет. Другие узники не упоминаются. Осман спрашивает о Границе, домах, булюкбаше^Г, кафане и хане^Д. спрашивает, помнят ли его турки, спрашивает о своем доме, матери, жене. Радован в ответ рассказывает о Границе, домах, булюкбаше, кафане и хане. Турки его помнят, но уже семь лет, как прослышали о его смерти. Иначе Радован стал бы его разыскивать. Рассказывает о его доме, матери, коне, сабле, о том, что его жена через пятнадцать дней выходит за диздара. Осман начинает кричать и стучать ногами в дверь.

B

Радован видит на пне старика — узника. Они здороваются. Описание цепей. Новлянин Алия надеялся, что Радован вызволит его из тюрьмы. Алия спрашивает о своем доме, коне, собаках, тамбуре, матери, жене. Радован в ответ рассказывает о доме, коне, тамбуре, собаках, оружии, матери. Алия спрашивает о кафане и о том, помнят ли его турки. Радован рассказывает про кафану и говорит, что турки его помнят, но год назад прослышали о его смерти. Жена его скоро, через десять или двенадцать дней, снова выходит замуж — за Шарца Махмут-агу. Алия кричит дни и ночи напролет.

C

Радован видит в сухом углу юнака. Узнавание, это — Ограшчич Алия. Алия надеялся, что Радован его вызволит. Он провел здесь двенадцать лет, не видя ни солнца, ни луны, ни живой души. Другие узники не упоминаются. Алия спрашивает о Границе, корчме, о том, помнят ли его турки, матери, сестре, жене, сыне Хаджи. Радован в ответ рассказывает о корчме, о том, что турки его помнят, его башня — в развалинах, мать пошла по миру, сестра не замужем, жена выходит замуж за Халила, сын пасет коров.

D

Алагич Алия спрашивает Радована о Границе, корчме, агах, матери, жене. Радован отвечает: мать угнана в плен, башня разрушена, жена выходит замуж за Халила. Алия кричит.

^Г Булюкбаша — командир отряда, роты (*четы*).

^Д См. гл. 2, с. 26.

Е

Тридцать узников. Приветствия. Один из них сидит на камне, играет на шаргии^е и поет. Допев, подходит к Радовану и приветствует его. Сразу узнают друг друга. Шарац спрашивает, давно ли он из Лики. Радован отвечает: неделю. Рассказывает историю своего пленения, включая разговор с Илией. Шарац спрашивает о доме, коне, слуге Билавере, матери, жене, пушечках, тамбуре. Радован рассказывает о доме, коне, Билавере, матери, пушечках, тамбуре. Все в порядке, только мать плачет. Жена через неделю выходит за Халила. Радован советует обратному кричать три дня и четыре ночи.

F

Радован находит в тюрьме Шарца Мехмед-агу из Госпица и еще тридцать узников. Описание Шарца. Они сразу узнают друг друга. Радован говорит Шарцу, что был в Лике три дня назад. Шарац спрашивает об отце, матери, жене, сыновьях-близнецах. Ответ: мать умерла, отец, Осман-ага, ослеп, близнецы играют на коленях у деда. Жена намеревается выйти за Халила и оставить сыновей свекру.

Тема I: Крики в тюрьме

а

Узник кричит двенадцать лет. Не знает ни лета, ни зимы. Описание тюрьмы и узника. Баница идет к бану. Место действия — Задар. Она просит либо отпустить, либо казнить узника, иначе она бросит сыновей-близнецов в море, а сама сбежит домой, на Мальту. Бан идет в тюрьму и спрашивает узника, почему он кричит. Узник — Ковчич Мурат-бей. Он отвечает, что видел сон, что его жена снова вышла замуж, мать умерла, дом разрушен.

А

Бан слышит крики и шум, шлет тюремщиков узнать о причине. Осман отвечает, что причина в том, что его жена снова выходит замуж. Просит, чтобы бан отпустил его под залог клятвы убить диздара и привезти бану его голову. Тюремщики передают это бану. Османа приводят к бану, он спрашивает о причине криков. Осман отвечает (баницы в песне нет).

b

Тридцать узников кричат в Божуре. Один не кричит. Он говорит остальным, что они здесь недавно, а он — уже двенадцать лет. Он слышал, что его жена через пятнадцать дней выходит замуж вторично за Узуна Ахмед-агу из Цетине. Узун захватил Анджу, дочь калтукского бана, но девушка отказалась перейти в мусульманство. У себя дома, в Хавале, на родине узника, Узун устроил скачки, назначив Анджу наградой победителю. Божурский бан слышит эту историю, приходит в тюрьму, спрашивает узников, почему они кричат. Они жалуются на условия в тюрьме. Бан спрашивает одинокого узника об истории, которую только что услышал.

с

Место действия — Задар. Узник кричит три дня и четыре ночи. Крики беспокоят бана, баницу и их сыновей-близнецов. Баница посылает бана к тюремной решетке узнать, в чем дело. Бан идет. Узник — Ковчич Мурат-бей. Он недавно получил письмо. Рассказывает историю своей свадьбы — она была прервана в тот момент, когда он поднимал покрывало с лица невесты. Невеста послала его вместе с прочими в набег, в котором он попал в плен. Она угрожала, что если он не поедет, то она поедет сама. После пленения бея конь

^е Шаргия (*шаргија*, *шаркија*) — большая тамбура с двумя струнами.

вернулся домой. Письмо от матери с сообщением, что Шарац Махмут-ага насильно женится на его жене через пятнадцать дней. Она послала письмо своему брату, Алагичу Алию, чтобы тот помешал Шарцу, но брат боится визиря.

В

Крики Алии беспокоят королеву. На третье утро она идет к королю, жалуется, требует отпустить или убить его, иначе она бросит двух младенцев в море и убьет себя. Дети плачут. Король посылает тюремщика. Алию приводят во двор, дают ему вина. Король спрашивает о причине крика. Алия отвечает, что его жена вновь выходит замуж.

d

Узник кричит в Задре двенадцать дней и двенадцать ночей. Баница и ее дети-близнецы, сын и дочь, напуганы. Бан выговаривает ей за то, что она вышла из гарема, впервые за двенадцать лет их брака. Она объясняет причину, описывает тюрьму. Уже восемь лет, как бан взял в плен Кару-Омер-агу. Пусть освободит или убьет его. Пусть потребует, чтобы тот трижды поклялся клятвой турка в том, что отдаст выкуп, иначе она вернется в родительский дом и бросит детей. Бан говорит, что не отпустит, а казнит Омера. С тех пор как тот попал в тюрьму, бан не знает забот. Он зовет тюремщика Раде и с ним вместе идет в тюрьму. Описание Омера. Бан спрашивает, почему он кричит. Омер отвечает, что был женат всего три года, когда попал в плен к бану. Ему жаль жену и мать. Через год после пленения пришло письмо от матери о том, что у него родился сын. Еще через три года из другого письма он узнал имя сына: Кара Муйо. Из следующего письма он узнал, что сына послали в школу. Еще через четыре года было письмо о том, что он болен оспой. Следующее письмо сообщало, что у него была оспа, но он выздоровел; теперь он пишет матери из школы и спрашивает о своем отце. Через два года пришло письмо, что жена Омера хочет снова выйти замуж и бросить сына, но сватается к ней только Шарац Махмут-ага. Омер ответил матери, чтобы она написала ему, когда приедут сваты. Это письмо только что пришло.

е

Место действия — Янок. Узник кричит три дня и три ночи. Крики беспокоят баницу и двух ее сыновей. Она идет к бану. Требует отпустить его или убить, не то она вернется домой к генералу Евану. Бан велит тюремщику привести турок из тюрьмы. Алагич Алия и с ним Велогич Селим, они пробыли в тюрьме двенадцать лет. Описание узников. Бан спрашивает, почему они кричат. Алия не тревожится о Границе, о доме, о жене, о матери, ни о двух сыновьях, но ему надоела тюрьма. Бан говорит, что не может его помиловать, слишком много за ним преступлений: он убил двух братьев бана и его отца. Возьмет его кости и т.д. Селиму бан предлагает торговаться.

С

Алия кричит три дня и три ночи. Крики беспокоят баницу, пугают двух сыновей бана. На четвертое утро жена идет к бану. Снимает с головы покрывало, жалуется: убей его или отпусти за выкуп. Угрожает бросить в море двоих сыновей и броситься самой. Бан обещает. Отсылает жену в ее покои. Смотрит в окно. Тюремщик идет в тюрьму, освобождает Алию и ведет его через двор к бану. Бан спрашивает о причине криков. Алия отвечает, что причина — сама тюрьма.

D

Крики Алии беспокоят баницу Ериню, она идет к бану. Говорит, что дети плачут, и просит либо отпустить, либо убить узника. Иначе она бросит детей с башни, а сама бросится в море. Бан посылает тюремщика привести Алагича, спрашивает Алию, отчего тот кричит. Алия рассказывает, что творится дома.

Е

Крики раздражают бана, баницу, младенца. Бан посылает тюремщика узнать, в чем дело. Шарац хочет, чтобы тюремщик попросил для него разрешения увидеться с баном. Предлагает тюремщику коня и саблю, тот сообщает, что бан разрешает ему прийти. Описание Шарца. Он объясняет положение дел в своем доме.

F

Шарац кричит, зовет тюремщика, просит его отправиться к бану и просить освободить его под залог клятвы, чтобы он мог привести в порядок свои домашние дела. За это предлагает тюремщику своего коня. Тюремщик идет к бану и передает ему новости, которые сообщил Шарцу Радован. Просит об освобождении. Бан отказывает, но баница и тюремщик просят за Шарца. Бан приходит в тюрьму.

Тема II: Стороны торгуются об условиях освобождения

а

Узник просит освободить его за выкуп или убить. Бан требует коня, тысячу дукатов и саблю. Бей дает клятву, и его отпускают.

А

Бан спрашивает, чем поклянется Осман, что вернется в тюрьму и привезет голову диздара. Осман дает три клятвы турка и албанское «беса»*.

б

Бан говорит, что отпустит пленника и даст ему коня, если тот примет участие в скачке и приведет Анджу ему нетронутой. Пленник соглашается и получает свободу.

с

Бей просит бана отпустить его и обещает вернуться. Бан отказывает. Вмешивается баница, она требует, чтобы тот дал клятву турка. Бан снова отказывает, но ей удается настоять на своем. Бан приходит в тюрьму. Он требует, чтобы бей поклялся клятвой турка и отдал ему коня и саблю. Бей обещает, что привезет все это и сам вернется в тюрьму. Его отпускают.

В

Алия просит отпустить его, чтобы он мог убить жениха. Обещает голову жениха. Король отказывает. Королева заступается и просит Алию дать клятву, что он вернется в тюрьму. Алия трижды клянется клятвой турка.

d

Омер просит бана отпустить его под залог клятвы, что он принесет выкуп, или же убить. Бан не принимает выкупа, но отпускает его под залог клятвы вернуться в тюрьму. Омер клянется и получает свободу.

е

Бан требует дать клятву турка, а также коня и саблю. Селим обещает, что привезет все это и сам вернется в тюрьму. Получает свободу.

* Обещание, честное слово.

С

Бан требует тысячу дукатов, коня, седло, пистолеты, сестру Али и его сына, Тадию. Алия соглашается на все, кроме сестры. Бан требует вместо нее Тадию. Алия соглашается.

D

Бан торгуется. Требует жену (ошибка сказителя), тысячу дукатов, коня, саблю. Алия соглашается и получает свободу.

E

Бан отказывается отпустить узника, баница заступается. Бан отпустит Шарца, если тот вернется и привезет сто дукатов. Шарац соглашается.

f

Леховский царь объясняет Осману, что его самого под Косовом взял в плен отец Османа и обращался с ним так, как он сейчас с Османом. Отпускает Османа без выкупа, как его самого отпустил отец Османа. Спрашивает Османа, отправится ли он прямо в Боснию или же в Стамбул, предупреждая при этом, что в Стамбуле его убьют. Осман отвечает, что поедет сначала в Стамбул.

F

Шарац просит отпустить его. Бан не хочет выкупа, но Шарац обещает вернуться в тюрьму. Тридцать узников своей жизнью ручаются за его возвращение. Бан соглашается. Радован просит отпустить его, но отказывается изменить Мустай-бею. Бан говорит, что казнит его через неделю.

Тема III: Приготовление к путешествию домой

a

С Мурата снимают цепи, делают ему на груди татуировку в знак того, что он пленник. Бан дает ему денег, чтобы остричь волосы (о том, что волосы действительно стригутся, не говорится).

A

Бан зовет слуг, чтобы вымыть Османа, постричь ему волосы, принести новое платье, но Осман отказывается. Он закроет глаза и возьмет посох и суму для подаяния. Бан предлагает коня и доспехи, но Осман отказывается, так как его конь и доспехи — дома. Просит только паспорт, получает его и сто дукатов в придачу.

b

Пленника кормят и поят, дают недельный отдых, одежду, доспехи и коня (его собственного, двенадцать лет простоявшего в конюшне). При отъезде пленника бан спрашивает его имя. Это — Поро из Хавалы³.

c

Бея умывают, стригут волосы и ногти. Он надевает одежду нищего, берет посох.

³ В некоторых песнях именуется Порча из Авалы (Сербский эпос. № 54; Сербский эпос, т. 2, с. 53).

B

Король зовет слуг побрить Алию, остричь ему ногти и волосы, но Алиа отказывается. Просит паспорт, деньги, посох. Уходит.

d

Цепи сняты, но оставлено кольцо на шее. Потом бан, передумав, снимает и кольцо. Описание Омера. Бан спрашивает, хочет ли он умыться. Омеру безразлично, но баница настаивает. Они дают ему старое платье (ни плохое, ни хорошее). Омера ведут в корчму, кормят и поят. Дают ему денег. Он отправляется.

e

Бан дает Селиму денег. Алиа просит сказать матери, чтобы не ждала его. Алиа возвращается в тюрьму.

C

Бан приводит слуг умыть Алию, остричь ему волосы и ногти. Но Алиа отказывается, потому что так легче будет насобирать милостыню на выкуп. Он просит вместо этого посох и обещает вернуться через сорок дней.

D

Алию моют и стригут, кормят и поят. Он отдыхает, потом отправляется в путь.

E

Слуги умывают Шарца, бреют, подстригают ногти. Тюремщик надевает ему на шею кольцо. Бан дает денег. Шарца благодарит бана и баницу. Тюремщик дает ему посох.

f

Леховский царь дает ему денег, сажает на корабль, идущий в Стамбул.

F

Шарац берет посох.

Тема IV: Путь домой

a

Мурат идет в Удбину к башне Муйо.

A

Бан смотрит, как отправляется в путь Осман. Тот идет в корчму и пьет, потом идет равниной. На пути до корчмы на границе минует триста часовых. Хозяйка корчмы Ружа — его названная сестра, но она не узнает его. Он много выпивает. Ружа спрашивает, кто он, но он рассержен и не отвечает. Идет дальше по направлению к дому.

b

Поро отправляется в путь. На границе его конь пугается. Поро видит на ветке золотую птицу. Птица просит его завернуть ее в платок и спрятать за пояс, а потом отдать его жене, чтобы она могла спрятать у себя за поясом, когда будет ее свадьба с Узуном. Поро берет птицу, как ему сказано, и следует далее к дому.

с

Бей идет через горы (перечисленные) к Удбине. Сваты собрались на равнине.

В — тема отсутствует.

Омер идет день и ночь по горам (перечисленным). Видит родные башни и свой собственный, заново отстроенный дом.

е

Селим переходит горы и достигает границы. Видит вдали одну башню в хорошем состоянии и одну — в развалинах, на ней кукушка. Встречает пастуха и спрашивает, чьи это башни. Хорошая — Али, разрушенная — Селима. Причитающая кукушка — это мать Селима; овцы, которых он пасет, принадлежат Али. Рассказывает, что жена Али вышла замуж за Врсича Ибрагима. Селим спускается с гор.

С

У городских ворот Алия насбирал тысячу дукатов милостыни. Посреди равнины он отдыхает и жалеет, что у него нет коня. Идет всю ночь.

D

Алия переходит горы (перечисленные), с которых видит башню и коней. Спускается к Рибнику и к башне.

E

Идет по горам (перечисленным), отдыхает, наконец видит башню и подходит к ручью близ Удбины.

f

Осман-бей прибывает в Стамбул на рассвете. Слышит муэдзина и рыдает. Описание его удрученного состояния. Появляется старик, спрашивает, кто он такой. Осман отвечает и напоминает ему, что он (старик) привез ему много лет назад фирман султана. Старик советует Осману быть осторожным и ведет к себе домой. Ночью советует ему бежать и не показываться в Стамбуле, пока он не получит фирман, на котором будет половина золотой печати. Мехмед Эфенди (старик) попытается обелить его перед султаном. Осман отправляется в Боснию.

F

Осман переходит горы и доли и достигает Буховицы. Отдыхает и смотрит в сторону башни в Госпиче. Слышит барабаны и трубы сватов. Идет к башне, к шатру Муйо.

Тема V: От прибытия на родину до прибытия в родной дом

а

Муйо не узнает Мурата и выслушивает от него обманный рассказ о смерти Мурата. Мурат получает подарки. Приезжает сват, Муйо объясняет, чей он (жены Мурата и Шарца). Мурат отправляется в свою башню.

A — тема отсутствует

b — тема отсутствует

с

Шарац говорит, что и он и сваты подадут милостыню, если бей расскажет им про Мурата. Мурат рассказывает обманную историю о смерти Мурата. Получает дары во здравие жены, которую восхваляет Шарац.

В

В Кладуше Алия находит Муйо Халила, которые с тридцатью агами собрались в зеленой беседке. Обманный рассказ Алии о собственной смерти. Они одаривают его и сообщают о скорой свадьбе. Приезд сватов.

d — тема отсутствует

е

Селим расстилает плащ при дороге. Муйо, Халил и другие сваты, включая Тале, одаривают его. (Обманного рассказа нет.) Селим идет к башне Алии и рассказывает о нем его матери, сестре и двум сыновьям, обещает выволить его из тюрьмы. Они узнают Селима по голосу.

С

На следующий день Алия встречает Мустай-бея, Муйо и сватов своего сына Хаджо, возвращающихся из Кайниджи с невестой. Алия расстилает плащ и просит милостыню. Бей спрашивает, кто он такой. Алия отвечает: Бунич Муйо. Бей спрашивает про Алию, Алия отвечает, что он умер в тюрьме, и т.д. Бей подает ему милостыню и просит не говорить никому из сватов о смерти Алии ради свадьбы его сына, а то Хаджо отправится в Задар и потребует у бана ответа, почему тот убил его отца. Алия рассказывает то же самое Муйо и прочим сватам. Приближается сын, распевающий о своем отце, он спрашивает Алию, кто он такой. Алия отвечает: Бунич Муйо. Где Алия? Алия рассказывает о своей смерти. Сын подает ему милостыню и заявляет, что, как только доедет до места невесту, тут же отправится в Задар. Приезжают двенадцать дружек и спрашивают про Алию. Невеста тоже спрашивает и выслушивает в ответ обманный рассказ. Все подают милостыню. Последний — Тале. Алия короткой дорогой идет в Уздворье. Видит вновь отстроенную башню. Ворота во двор открываются.

D — тема отсутствует

Е

Вечер, Шарац останавливается, чтобы помолиться. Тридцать девушек приходят из Удбины по воду. Он прячется в траве. Набрав воды, девушки пляшут. Шарац подходит. Они спрашивают, кто он такой. Отвечает, что он сын Омер-аги из Мостара, отпущенный за выкуп, чтобы повидаться с умирающей матерью. Обманный рассказ про Шарца. Подарки. Девушки рассказывают о приближающейся свадьбе. Сваты уже прибыли. Девушки возвращаются в Удбину. Помолившись, Шарац возвращается в Удбину.

f

Когда Осман выходит к Таслидже, откуда двадцать лет назад привезли его жену, он встречает свадебный поезд и среди сватов — старика Усуфа Алай-бея — своего дядю. Обманный рассказ Османа: он Пармаксуз Ал-ага из Кладуши, много лет назад ушел с войском Османа; обманный рассказ о смерти Османа. Оказывается, что это свадьба Мехмед-бея, сына Османа, родившегося в его отсутствие. Усуф показывает юношу отцу. Знаменосец сватов — Селим, сын Османа-знаменосца. Осман просит разрешения поехать с ними, чтобы добыть себе одежду. Усуф велит племяннику дать Осману коня. Мехо протестует, говоря, что обещал не давать коня никому, кроме отца. Дядя настаивает. Осман просит пистолеты, чтобы стрелять, когда он принесет новости о прибытии сватов.

Конь узнает хозяина. Дядя поражен тем, как ведет себя конь. Осман спрашивает, жива ли его бабушка. Да, но ослепла от слез. Мать жива, все еще ждет Османа. Осман скачет к башне и стреляет из пистолетов.

F

Шарац отправляется к башне Муйо. Обманный рассказ: он сам — Бечирагич Мехо из Скралина, Шарац умер. Муйо вздыхает. Игры, состязания, скачки. Шарац состязается с Халилом и побеждает. Халил хочет биться с ним, но Муйо его останавливает.

Тема VI: Прибытие домой и узнавание

а

Шарац Махмут-ага выслушивает обманный рассказ о Мурате. Одаривает Мурата, сваты также одаривают его. Мурат отправляется к жене и подружкам, сообщает тот же обманный рассказ. Жена плачет. Одаривает его за упокой души Мурата. Мурат берет шаргию и поет. Он не удивляется, что задарский бан его отпустил, не удивляет его и Муйо. Один лишь Тале сказал, что пленник похож на Мурата. Не удивляет и мать, но его не узнала жена и никто из турок. Идет в комнату, где берет свое оружие, затем к коню, который его узнает. Садится в седло, перескакивает стену, кричит на Шарца. Шарац бежит, но Муйо убивает его и разгоняет сватов. Идет в башню к матери, которая оплакивает сына. Узнавание. Мать говорит, чтобы он не наказывал жену, и умирает. Мурат гонит прочь подружек, хоронит мать.

А

Осман стучится у ворот и говорит матери, что у него есть вести об Османе. Мать его не узнает. Обманный рассказ о смерти и погребении Османа. Мать во имя сына дает милостыню. Осман подзывает к дверям жену. Тот же рассказ. Дает милостыню во здравие дыздара, а не Османа. Осман идет в корчму. Пьет. Корчмарь спрашивает его, кто он такой, и говорит, что был у него сосед Осман, который так пил. Осман ведет корчмаря на верхний этаж и показывает ему паспорт. Прибытие сватов. Осман, пьяный в корчме, видит их. Празднества в доме Османа. Осман приходит, пьет, танцует на одной ноге, подпираясь посохом. Дыздар бросает ему деньги. Он поет, гости поражены, какой голос у старого нищего. Идет в конюшню, конь узнает его. Идет в башню, в одной комнате плачет мать, в другой находится жена с подружками, в третьей пьет дыздар. Осман берет саблю, на обратном пути говорит матери, что сегодня вечером Осман вернется. Убивает дыздара, открывается жене и ее подружкам. Ведет жену в конюшню и привязывает ее там. Идет к матери и открывает ей правду. На следующее утро с башни объявляет сватам о своем прибытии, бранит их, они уезжают.

б

Поро встречает сватов. Зовет мать выйти в розовый сад. Обманный рассказ о смерти Поро: он послал Поро сопровождать невесту. Просит тамбуру. Мать ведет его в комнату сына, которую не открывали все это время. Мать не желает слушать его пение, уходит. Жена слышит (песня не приводится), узнает его и идет в его комнату. Они обнимаются. Поро говорит ей, что нужно делать с птицей. Он будет ее сопровождать. Берет коня и присоединяется к сватам, участвует в скачках за Анджу, выигрывает ее, отводит ее к своей матери. Сваты уезжают с невестой и Поро. В Цетине невесту уводят в брачный покой. Узун слышит птицу и думает, что Мейруша беременна. Зовет судью, чтобы объявить брак недействительным, — пусть берет ребенка, ходит от дома к дому, ища себе мужа. Поро слышит это через окно. Она просит у Узуна его коня, тот сначала отказывает, но потом дает. Поро входит и просит руки Мейры, а заодно требует коня. Судья женит их. Мейра достает птицу, показывает ее Узуну и объявляет, что Поро вернулся. Узун кончает

с собой. Поро везет жену домой и говорит матери, что он ее сын. Мать обнимает его и умирает. Похороны.

с

Мурат входит в башню и поднимается по лестнице. Мать, обращаясь к жене, восклицает, что башня так не содрогалась с тех пор, как Мурат попал в плен. Жена рыдает. Мурат стучится и просит впустить его, чтобы просить милостыню. Жена спрашивает разрешения у матери, та разрешает. Обманный рассказ о смерти. Мать дает Мурату плащ Мурата, за упокой своего сына. Жена дает денег. Идут в брачный покой, где он провел всего одну ночь. Берет тамбуру, поет. (Песня не приводится.) Конь слышит его, собаки тоже; узнают хозяина. Жена бежит к нему, мать тоже. Обнимаются. Мурат одевается, берет доспехи, оружие и коня, отправляется к шатру Шарца. Шарца бежит. Мурат догоняет его и убивает. Появляется Тале, а также Алагич Алия, дядя Мурата. Аги усаживаются и пьют.

в

Алия идет к башне. Встречает двух часовых. Обманный рассказ. Они рыдают. Идет к слепой матери, повторяет обманный рассказ; одаривание. Расспрашивает мать о коне Али, его собаках, сабле, тамбуре, пистолетах, плаще. Мать объясняет, что жена оставляет ей треть имущества, всю одежду и оружие, но забирает коня. Алия идет в покой жены, рассказывает то же самое, жена и подружки одаривают его во здравие нового жениха. Алия идет к коню и собакам, которые его узнают, затем — к сватам и Шарцу, которые одаривают его во здравие Шарца. Алия возвращается к матери, получает саблю, тамбуру Али. У ворот со двора поет, что не удивляется матери, но удивляется жене. Идет в конюшню, садится на коня, нападает на Шарца и убивает его, прогоняет подружек и убивает жену. Открывает себя матери, она умирает.

d

У ворот Омер просит милостыню. Мать не узнает его, говорит, что дома никого нет, кроме нее и девятилетнего ребенка. А кто он такой? Омер не называет имени, но говорит, что провел в тюрьме десять лет. Мать впускает его. Обманный рассказ: называет себя ускоком Малишаном из Ады, был в тюрьме вместе с Омером и читал все ее письма. Омер умер, а он сам собирает милостыню на выкуп за себя. Мать дает ему поесть и говорит о предстоящей через неделю свадьбе. Он идет к коню. Узнавание. Жена слышит разговор с конем. Он рад, что конь его не забыл, потому что жена забыла. Она причитает. Омер убивает ее. Мать приходит и бранит его за то, что он сделал. Он говорит ей, кто он. Узнавание. Мать теряет сознание. Омер приводит ее в чувство. Велит ей ничего не говорить его сыну. Переодевается и отправляется в Предворац к Махмуду. Друзья Шарца издали видят Омера и говорят, что он похож на Омера. Шарца узнает его и его коня. Пытается закрыть ворота, но друзья не дают ему. Омер от ворот вызывает его на поединок. Убивает Шарца и возвращается в Удбину.

е

Селим идет к своей башне. Идет к коню и слуге Ибрахиму, застаёт его в слезах. Ибро узнает его по голосу, конь узнает его. Селим просит Ибро никому не рассказывать. Идет к матери, она одаривает его за упокой Селима. Находит сестру, которая вышивает и плачет. Жена — в окружении подружек. Одаривание за упокой Селима. Возвращается к матери, ужинает, спит. В полночь берет тамбуру и поет. Удивляется Врсичу, который уводит его жену. Мать слышит, узнает его, просит не наказывать жену. Селим предлагает отдать Врсичу сестру. Это и осуществляется на следующее утро. Селима бреют, стригут ему волосы и ногти.

с

Во дворе водят три хоровода. Жена выходит из башни, встречает узника, спрашивает его

имя. Обманная история о смерти и погребении Алии. Жена подает милостыню, говорит о свадьбе сына, плачет. У нее нет защитника. Алия соглашается быть ее защитником; пока она седлает его коня, он идет к цирюльнику, который его узнает. Алия просит его не рассказывать об этом. Цирюльник дает ему одежду. Идет к коню, который узнает хозяина. Едет навстречу сватам. Состязание. Алия скачет назад к башне, обгоняет Муйю. Алия идет в сад к фонтану и прячется в розовом цветнике. Сваты приезжают, празднества. Сын ведет невесту в брачный покой. Алия сидит на стуле у фонтана и пьет из чаши своего сына. Девушка-рабыня Кумрия приходит к фонтану. Говорит, что если бы Хаджо его увидел, то убил бы, потому что никому не позволено сидеть на этом стуле, кроме него. Алия спрашивает, как бы она узнала Алию. У него есть родинка на правой руке, она узнала бы, когда стала бы мыть и одевать его. Алия показывает родинку и просит отпереть его комнату, и, пока он возьмет тамбуру и споет, она должна сказать сыну, жене и сватам о его возвращении. Он поет: его не удивляет сын, удивляет жена. Жена, Мустай-бей, Муйю и сын идут к нему в комнату. «Что же ты нам не сказал?»

D

Состязание в бросании камней. Алия участвует и выигрывает. Состязание в прыжках. Алия побеждает. В башне идет к матери, та рассказывает о скорой свадьбе. Алия берет тамбуру и поет. Жена бежит к матери, которая слушает и плачет. Жена спрашивает Алию, кто он такой и откуда пришел. Обманный рассказ о смерти. Алия пришел собирать себе на выкуп. Дар от матери, дар от жены во здравие Халила. Идет к сватам. Одаривание. Алия в башне берет тамбуру и поет. Жена плачет, идет к матери, клянется, что это Алия. Смотрит на него и узнает. Просит закатать рукав, видит родинку и вскрикивает. Приходит мать, обнимает сына. Халил, услышав эти вести, вскакивает на коня и спасается бегством.

E

Во дворе Шарац находит сватов. Идет в конюшню, там слуга Билавер с конем. Шарац просит разрешения притронуться к коню. Слуга его предостерегает. Шарац обнимает коня. Конь ласково покусывает его за шею. Слуга узнает хозяина. Шарац предостерегает его, чтобы он не рассказывал об этом. Идет в башню, где собрались аги, садится с ними. Обманный рассказ, одаривание. Идет к матери. Обманный рассказ про Шарца, подарок. Идет в свою комнату и берет пистолеты. Идет к жене. Обманный рассказ про Шарца. Жена плачет, одаривает его. Шарац снова относит пистолеты в комнату, идет к агам, пьет. Муйю спрашивает, не хочет ли он принять участие в состязаниях, чтобы выиграть денег на выкуп. Скачка наперегонки с Халилом. Шарац побеждает. Халил пытается биться с ним, его останавливает Муйю. Шарац идет в свою комнату за тамбурой и поет: не удивляется коню, удивляется матери. Мать входит в комнату, обнимает его и падает без чувств. Приходит жена, с ней аги. Они обнимаются.

f

Жена видит его и идет к матери: во дворе кто-то похожий на Османа. Мать бранит ее. Приезжают сваты. Осман идет в комнату, берет шаргию, поет: не удивляется ни жене, ни сыну, ни матери — только дяде. Жена слышит его. Идет к матери, та слушает, и они обе вместе с дядей и сыном идут к Осману. Умывают его. Женят сына, двойная радость. Наутро Осман варит кофе и будит молодых.

F

Шарац идет в конюшню к коню. Конюх Милован его узнает. Шарац велит ему не рассказывать об этом. Посылает Мило за пистолетами, чтобы убить жену. Шарац идет к жене, обманный рассказ. Жена плачет. Шарац спрашивает, почему она покидает башню. Она говорит, что ее отдает замуж отец. Одаривает его за упокой Шарца, не во здравие Халила. Он кричит на подружек, чтобы они убирались прочь, и объявляет, кто он такой. Они идут к Муйю.

Тема VII: Возвращение во вражеский плен

а

Мурат собирается в путь, седлает коня и едет в Задар. Бан выезжает ему навстречу. Мурат вызывает его на поединок, если он недоволен тем, как Мурат сдержал клятву. Бан хохочет, они обнимаются.

А

Осман умывается, одевается и берет голову диздара. Отдает жену своей матери, которая ее убивает. Осман садится на коня, отправляется в путь. На границе останавливается и пьет с Ружей, хозяйкой корчмы, которая на этот раз его узнает. Дозорные посылают в Задар весть, что он едет. Осман приезжает и вручает бану голову диздара.

b

Через неделю Поро возвращается во вражескую страну. Везет девушку в Божур.

с

Мурат седлает коня, берет саблю и возвращается в Задар. Ана, дочь бана, смотрит на его приезд. Мурат отдает коня и саблю бану, его бросают в тюрьму.

В

На третье утро Алия вооружается, берет коня, деньги, копье и голову Шарца, едет прямо в Янок. Во дворе он спешивается и зовет короля, кричит, что привез голову и деньги. Стража видит Алию и коня.

d

Омер ставит коня в стойло, снова вешает саблю и доспехи на колышек. Надевает далматинское платье. Берет посох и говорит матери, что возвращается к бану. Просит ее воспитать его сына, Муйо, так, чтобы он отомстил за отца. Не говорить ему правду о матери, а сказать, что она сошла с ума. Мать падает без чувств. Он уезжает, едет в Задар.

е

Селим снаряжается, седлает коня. Обещает матери Алие, что вызволит его из тюрьмы. Едет в Янок. Бан видит, как он подъезжает. Неделю его хорошо принимают. На девятый день бан предлагает Селиму поучить его сына Миряна ездить верхом. Селим соглашается и сбегает, похитив сына бана. Обмен письмами: Селим требует Алию, коня, одежду и оружие бея Якирлича, а также полный сапог денег.

С

Алия рассказывает сыну, на каких условиях он получил свободу. Сын отвечает, что вернется вместе с отцом и сам уладит счета с баном. На следующее утро сваты уезжают. Отец и сын едут в Задар.

D

Алия берет деньги, коня и саблю. Путешествие (путь описывается) в Янок. Перепрыгивает через ров, презрев подъемный мост. Вручает выкуп.

Е

Муйо отсылает сватов домой, но сам остается. Шарац и Муйо, изменив свой облик, возвращаются в Задар. Муйо идет в корчму, получив от Шарца наставления, что ему делать. Шарац идет к бану.

f

Из Стамбула приходят несколько писем с приглашением Осману приехать к султану, но только на седьмом письме имеется половина золотой печати. Осман едет в Стамбул с беом Любовичем и беом Ристочичем.

F

Муйо мирится с Шарцем, заверив его, что на самом деле не добивался его жены, а хотел выяснить, где он. Велит Халилу увести сватов назад в Кладушу. Муйо и Шарац едут к Мустай-бею и объясняют ему положение, в котором оказался Раде. Мустай-бей обещает помощь. Шарац едет в Задар и возвращается в тюрьму. Мустай-бей собирает войско. Тале берет отборный отряд с Джуличем и Врсичем в качестве знаменосцев. Едут в приморские земли. Вперед посылают на разведку Челебича Хасана, переодетым. Хасан видит движущуюся к монастырю процессию, везущую девушек и деньги, видит в ней связанного Раде и — в разных местах процессии — переодетых турок. У монастыря он видит еще много переодетых турок. Раде узнает коня, на котором едет Хасан, и спрашивает, откуда у него этот конь. Тот отвечает, что убил Хасана и забрал его коня. Раде рыдает. Турки освобождают Раде, начинается битва. Девушки бегут в церковь, бана запирают в церкви. Великая битва. Турки передают бана Мустай-бею и возвращаются в горы.

Тема VIII: Окончательный расчет

a

Они садятся на траву. Бан возвращает саблю и коня, но оставляет себе деньги.

A

Бан предлагает освободить Османа, если он пообещает больше не нападать на Задар. Осман соглашается, при условии, что бан освободит Радована. Все уговаривают бана, и он в конце концов соглашается. Радована приводят, но он отказывается стать пастухом. Осман предлагает ему землю и башню, но тот отказывается. Радована возвращают в тюрьму. Баница приходит к нему в полночь и уговаривает его, дает ему денег и просит, чтобы он не обрекал Османа на новое заключение в тюрьме. В конце концов ей удается его убедить. На следующий день они договариваются. Бан пишет Мустай-бею, чтобы он приехал на границу получить Османа и Радована.

b

Поро отказывается отдать девушку, пока бан не отпустит тридцать узников и не даст им одежду, оружие, коней и денег.

c

Ана идет в тюрьму к Мурату и предлагает освободить его, если он возьмет ее с собой в Удбину и женится на ней. Он отвечает, что у него есть жена, но Ана говорит, что будет ее служанкой. Она открывает двери тюрьмы, ведет его в свою комнату, одевает и поит его. Они садятся на коней, но Мурат возвращается, убивает бана и берет с собой его голову. Когда они выезжают, он кричит и поднимает тревогу. За ними гонятся, но они спасаются и приезжают в Удбину. Торжества в Удбине. Жена Мурата хорошо принимает Ану. Она принимает турецкую веру и выходит за Мурата.

B

Король предлагает отпустить Алию и вернуть ему оружие и коня, если Алия поклянется не нападать больше на Янок. Алия отказывается оставить Радована в тюрьме. Уже собирается вернуться в тюрьму, когда король говорит, что отпустит их обоих, если Алия поручится за Радована. Алия соглашается, они получают свободу и возвращаются домой.

d

Бан почти уже отчаялся дожидаться возвращения Омера, как вдруг тот появляется. Омер не желает сказать, что произошло на самом деле, а притворяется, что слух о новом браке его жены был шуткой. Они пьют. Омера заковывают в цепи и возвращают в тюрьму.

Через три года, когда Муйо исполнилось шестнадцать лет и он достиг брачного возраста, Омеру снится дым, окутывающий Удбину и его башню. Молния ударяет в стены, и из этих стен сын выезжает верхом на равнину. Омер кричит. Баница идет к бану. Бан идет к Омеру, тот рассказывает ему свой сон и просит отпустить его. Бан отказывает, говорит, что сон означает свадьбу Муйо. Бан возвращается к себе. Четыре дня и четыре ночи Омер поет. Бан и баница поражены. Бан и два генерала видят облако пыли на равнине, из него появляется раненый юноша на коне. Это Ёво из Козара, раненный в битве с турками. Ёво докладывает, что войско турок возглавляет юноша со следами оспы, который посылает привет бану и передает, что он сейчас не может приехать в Задар, потому что должен вот-вот жениться на сестре капитана из Градаша, но примерно через неделю приедет, чтобы выкупить своего отца. Его зовут Кара Муйо-меньшой. Ёво умирает. Бан посылает в тюрьму сказать Омеру, что баница просит освободить его. Омер просит передать бану, что ему хорошо в тюрьме, теперь ему снятся хорошие сны. Бан посылает к нему баницу, ей удается его уговорить. Ему дают прекрасные одежды, оружие, коня. Посылают его на свадьбу сына. Омер становится побратимом баницы. Он соглашается удерживать сына от нападения на Задар. Омер едет домой.

e

Бан приказывает умыть и одеть Алию и отправляется на встречу с турками на границе. После обмена пленными Тале нападает на венгров, Алия берет в плен бана, его отдают Мустай-бею и казнят. Все разъезжаются по домам.

c

Алия отдает бану деньги, сына, коня. Бан возвращает деньги и отпускает Алию домой, но оставляет у себя сына и коня. Сын говорит отцу по-турецки, что будет дома раньше его. Хаджо (сын) по-турецки говорит коню, чтобы тот никому не давал до себя дотронуться. Коня просит у бана в подарок его сын Таджия, но сам не может к нему приблизиться. Бан просит Хаджо научить его сына ездить верхом. Он это делает и сбегает вместе с сыном бана. Баница не дает солдатам стрелять по убегающим. Хаджо попадает домой раньше отца. Обмен письмами. Хаджо отпускает Таджию в обмен на Радована и на тот выкуп, какой назначит Радован. Радован требует денег для Алии на восстановление дома, освобождения тридцати узников с золотыми одеждami, оружием, конями и т.п. Баница заставляет бана согласиться, когда Радован говорит, что велит послать Таджию к татарам. Хаджо одевает Таджию в турецкое платье, дает ему коня. Обмен совершается.

D

Бан все возвращает ему. Предлагает построить ему башню, если он отправится в Кладушу и привезет ему голову Халила. Алия соглашается. Неделью отдыхает. Просит отпустить тридцать узников. Согласие. Им дают оружие, доспехи и коней. Все возвращаются в башню Алии в Рибнике. Вся Граница слышит об этом и собирается в Рибнике, в том числе Мустай-бей, диздар, Диздаревич Мехо, Муйо, Халил, маленький Омер, Тале и др. Неделью идет веселье.

E

Наутро Муйо берет золотое яблоко, встречает няньку с сыном бана, Марко. Похищает ребенка и бежит. Преследование, но солдаты из-за ребенка не могут стрелять. Бан

посылает письмо Муйо. Муйо требует в обмен тридцать узников и коней. Бан зовет двенадцать цирюльников, чтобы привести узников в приличный вид, одевает пленных в новое платье, дает им коней. Посылает их к Границе, где посланцы бана получают ребенка. Все возвращаются по домам.

f

Осман подает султану письмо о предателях. Султан хочет одарить его. Осман просит только разрешения убить в Стамбуле всех, кого захочет. За три месяца убивает триста человек. Султан наделяет его правом принимать решения на войне. Осман возвращается домой.

F

Обмен пленными. Бан возвращается в Задар, Шарац — к туркам. Тридцать узников освобождают с лошадьми, ружьями, одеждой. Все отправляются по домам.

Тема IX: Дополнительное развитие сюжета

a

На обратном пути Мурат встречает Осман-бея с сестрой Тодора, которую он захватил и везет к бану (несколько строк текста испорчено). Мурат предлагает отдать коня за девушку, чтобы вернуть ее отцу. Осман говорит, что раз его копье не поразило Мурата, то за тысячу дукатов он отдаст ему девушку, чтобы отвезти ее в Задар. Мурат возвращается в Задар с девушкой. Стража, завидев его, хватает и приводит к бану. Мурат объясняет, что произошло, девушка подтверждает это и рассказывает, как ее похитили, когда она доила овец. Бан возвращает Мурату тысячу дукатов, заплаченных за девушку. Они прощаются. Мурат возвращается домой к жене. Годом позже Мурат гибнет в неизвестном месте в горах, а жена рождает сына Ибрахима.

D

Мустай-бей говорит своему сыну Узеиру, что уже семь лет прошло с тех пор, как попали в плен Златия и Бечир-бей, теперь они в Аршане. Он поднимает Границу, чтобы выволочить их из плена. Воины Границы собираются у его башни. Мустай-бей просит диздара сосчитать войско, они отправляются через горы (описание). У Вишницы Мустай-бей ищет гонца, чтобы попросить янокского бана снабдить их продовольствием. Отправляется Диздаревич Мехо. Он приветствует часовых по-итальянски. Говорит бану, что, если он не даст провизии, они будут штурмовать город. Их просьба удовлетворена. Получив пищу, турки штурмуют город. Берут в плен бана, открывают тюрьму, освобождают тридцать узников вместе с Кавраичем Алией, который провел здесь семь лет. Мехо находит Дудевич Елу и забирает ее. Это она, Ана и Кружкович Мара открыли ворота. Битва. Панджа Мехмед-ага приводит детей к Мустай-бею, который поселился во дворце в Яноке. Турки собираются после битвы у Вишницы. Тале взял в плен янокского бана и отдает его Мустай-бею. Муйо взял в плен Смилянича, а Мехо — Мрконича. Мустай-бей говорит, что отпустит бана за выкуп, требует два бочонка драгоценностей, коней, саблю и плащ. Ищет добровольца, чтобы отправиться в Янок и привезти все это. Вызывается Халил. Баница узнает Халила, так как он семь лет служит у бана. Отдает ему выкуп. Он видит Ану, предлагает ей уехать с ним. Она соглашается, они привозят выкуп и провизию. Бана отпускают. Войско возвращается в башню Кавраича Али в Рибнике.

ПРИЛОЖЕНИЕ IV

Песни о вызволении и возвращении

А. Пэрри 1921 и 1940^a, записано от Мурата Жунича в Бихаче [1940 = т. XIV, с. 263—306]

В. Пэрри 6431, от Муйо Велича в Бихаче

С. Пэрри 897, от Хайдара Хабула в Гацко

Д. Пэрри 923, от Сүлё Туновича в Гацко

Е. Пэрри 275а, от Хайдара Джозо из Баре

Тема I: Крики в тюрьме

А

Место действия — Задар. Узник Заим Алай-бек из Гласинца кричит. Утром он подходил к окну и спрашивал солнце, светит ли оно на Гласинац, на его мать, жену, или дом его разрушен, мать умерла, а жена вернулась в свою семью? Его слышит бан и идет в тюрьму. Заим не встает при его появлении. На вопрос «почему» отвечает, что ему не позволяет его вера. Он провел здесь уже семь лет. Просит или отпустить его за выкуп, или убить.

В

Место действия — Задар. Тридцать узников кричат, особенно Бунич Муйо. Диздаревич Мехо велит ему замолчать. Он сам в тюрьме уже двенадцать лет и ни разу не заплакал. Муйо говорит: заплакал бы, будь у него дома жена и сын. Мехо отвечает, что у него есть дом, мать, восьмилетняя сестра, холопы, конь. Сестра его уже на выданье, но все равно он не заплачет. Бан слышит этот разговор, идет в тюрьму. Все узники встают при его появлении, кроме Мехо. Бан спрашивает узников, отчего они кричат. Они отвечают, что тоскуют по дому, и просят их отпустить. Мехо ничего не говорит.

С

Место действия — Янок. Два узника: Буничевич Муйо и Диздаревич Мехо. Муйо рассказывает Диздаревичу, как ходил в набеги на Границе, захватил дочь янокского бана. (Пробел в записи.) Бан спрашивает Мехо, почему тот не встает при его появлении. Мехо описывает тюрьму, он здесь уже три года. Бан говорит, что казнит его. Мехо отвечает, что ему не о чем жалеть.

Д

(Начало отсутствует.) Бунича Али-бея и Джулича Нухана приводят пред очи бана. Бан спрашивает Бунича, отчего тот кричит. Бунич здесь уже двенадцать лет. Просит или отпустить, или убить его.

Е

Два узника в Пожуне, Алиич Алия и Велагич Ибрахим. Говорят о том, как попали в плен, о чем больше всего жалеют. Алия рассказывает, как он только привез домой жену, когда его сестра объявила, что на них напали. Алия пошел в бой вместе с защитниками дома, попал в плен, но конь его вернулся домой. Он в тюрьме уже семь лет. Больше всего ему жаль молодой жены. Кричит три дня. Его крики досаждают жене и двум сыновьям бана. Баница идет к бану и жалуется: если он не отпустит пленника или не казнит его, она

^a См. сходные песни «Королевич Марко и Вуча генерал» (Сербский эпос. Т. 1. М., 1960, с. 177—186; Сербский эпос. Ред., исслед. и коммент. Н. Кравцова. М.—Л., 1933, № 26), «Женитьба Джоры Черноевича» (Сербский эпос. Т. 2. М., 1960, с. 144—148).

вернется в родной дом, бросив детей. Бан идет в тюрьму. Алия просит отпустить или убить его. Бан отказывается, спрашивает, в чем дело; Алия в ответ описывает тюрьму.

Тема II: Стороны торгуются об условиях

A

Бан говорит, что Заим пытался захватить его дочь Ружу и попал при этом в плен, но он отпустит его за сто дукатов, коня, платье, которое Заиму подарил султан, реликвию — золотой покров и птицу, которые он подарил султану. Заим согласен на все это, кроме покрова и птицы, которые находятся у султана. Бан отказывается отпустить его. Заим предупреждает бана, чтобы тот приглядывал за Ружей. Бан говорит, что соберет его кости и бросит их в море.

B

Бан говорит, что отпустит всех узников, кроме Мехо. Через неделю он сожжет его заживо, завернет его пепел в бумагу и pošлет Мустай-бею.

C

Бан спрашивает Муйо, даст ли он тысячу дукатов. Муйо соглашается и получает свободу.

D

Бан требует тысячу дукатов, лучшую одежду Али-бея, саблю, подаренную ему султаном, коня и сестру. Бунич готов отдать все, кроме сестры. Бан бросает его в еще более глубокую темницу, а Джулича отпускает без выкупа.

E

Бан требует пятьдесят холопов, быков, семена, ткацкие фабрики, мельницы, тысячу дукатов, коня со сбруей и жену. Алия отказывается отдать жену. Бан обещает казнить его, взять кости и т.д.

Тема III: Послание домой

A

Заим пишет письмо. Бумагу находит у себя в кармане. Пишет мизинцем, смоченным кровью. Он пишет матери, чтобы она продала все имущество, а жене — чтобы взяла коня и снова выходила замуж.

B

Мехо просит Муйо отправиться к нему домой и сказать его матери, чтобы она продала их имущество, включая коня, сестре — чтобы она вышла замуж за могучего героя, который бы отомстил за ее брата ровно на девятый год. Затем поехать к Козличич Нуре (его невесте) и сказать, чтобы она выходила замуж за другого. Сказать матери, чтобы она пошла к Мустай-бею и пристыдила его за то, что он не вызволил Мехо. Мазул Али-бей тоже там будет, пусть пристыдит и его. Когда Мазул двенадцать лет был в тюрьме на Мальте, Мустай-бей послал людей разыскивать его. Они не вернулись. Мать Мазула пришла к Мехо просить его отыскать ее сына. Он отправился на берег моря, искал целый год, поехал в Чорфез и спросил у капитана корабля о Мазуле. Капитан сказал, что Мазул на Мальте. Мехо получил у матери Мазула деньги на проезд. Пока она добывала деньги, он поехал навестить свою мать и сестру. Через неделю отправился в Врлику. Мать Мазула вручила ему деньги, он отправился к капитану, и тот отвез его на Мальту. Мехо встретил женщину с трехлетним сыном и дал мальчику золотое яблоко. Мать пригласила его в их

корчму в башне короля Мальты. Это была королева. Мехо был переодет генералом. Пришли король, королева, ребенок. Мальчик бросился к Мехо. Королева попросила Мехо подстричь волосы ребенку. Мехо сказал, что он сын короля Чорфеза, семь лет служит австрийскому императору. Приехал искать себе жену. Они ответили, что в церкви много девушек, они помогут найти ему жену. Наутро они пошли в церковь. Он провел на Мальте месяц, ища повсюду Мазула. Снова встретил капитана, и тот сказал, что король со своим войском на месяц выйдет в море. Ему нужно похитить ребенка, а капитан возьмет их на корабль. Мехо похитил ребенка, написал королю, предлагая обмен пленными, обмен произошел (рассказан во всех подробностях). Когда Мазул-бей уехал от мальтийского короля, он рассказал о том, что убил двух королевских братьев. Мать Мазула возместила Мехо потраченные им деньги и одарила.

С

Мехо просит Муйо передать его побратиму Танковичу Осману, чтобы тот больше не ждал его. Потом пойти к его матери и сказать ей о казни. Сказать сестре, чтобы выходила замуж. Потом поехать в Лику и пристыдить Мустай-бея за то, что он не вызволил Мехо, Муйо и Халила.

D

Бунич просит Джулича передать от него вести. Сказать матери, чтобы не ждала сына, а продала имущество. Жене — чтобы выходила замуж снова и взяла себе его коня. Сестре — чтобы выходила замуж за могучего героя.

E

Алия заклинает бана жизнью двух его сыновей позволить ему послать домой письмо. Алия диктует, бан записывает. Алия сообщает матери, где именно он находится в тюрьме и о назначенной казни. Советует ей разделить его вещи между друзьями (дается перечень), продать коня, деньги отдать молодой жене и отослать ее в родной дом, построить в его память мечеть-медресе.

Тема IV: Путешествие посланца

A

Заим находит посланца, который подходит к решетке тюрьмы и соглашается взять письмо. Мать Заима наградит его. Гонец отправляется к себе домой, надевает дорожное платье и идет в Глашинац в башню Заима.

B

После рассказа Мехо Муйо выходит из тюрьмы, бан дает ему денег и пропуск. С посохом в руке он идет на гору Велибит к башне Танковича Османа.

C

Муйо идет к цирюльнику, бреется и стрижет ногти. Затем в корчму, ест и пьет. Прощается с друзьями и идет через горы.

D

Джулич отправляется в путь. Доехав до места, возвышающегося над Буничем, он смотрит сверху на город и узнает башню Бунича. Направляется к ней.

E

Алия находит гонца, который отправляется в его башню.

Тема V: Прибытие послания

А

Послание вручено матери и жене Заима. Жена надевает мужскую одежду, седлает коня, едет в Стамбул. Останавливается в хане и говорит владельцу, что она — Осман-паша из Травника, ищет медресе султана Сулеймана, где живет ее побратим Мехмед-бей из Боснии. Корчмарь Омер идет в медресе, находит Мехо. Жена спрашивает, как ей увидеть султана. Они составляют прошение. Через некоторое время Мехо и учитель, Эфенди Талиб, ведут ее к султану с наставлениями, как вести себя на аудиенции. Она открывает султану, кто она, рассказывает всю историю, дает ему письмо Заима. Султан велит ей возвращаться домой, говоря, что сам отыщет Заима. Приказывает Ахмед-паше поднять войско, идти в Боснию к Мустай-бею и живым или мертвым привести янокского бана, иначе он сам лишится головы (в Пэрри 1940 послание Заима приводится полностью).

В

Муйо передает все сказанное ему Танковичу Осману, матери Мехо, его сестре и невесте, а также Мустай-бею, Муйо и Мазулали-бею. Говорит женщинам, что он и другие юнаки вызволят Мехо. Снова пересказывает Мазулу многое из длинной истории, приведенной ранее. Все соглашаются собрать войска и выступить в Задар. Собирают войска, Мустай-бей готовится их возглавить.

С

Муйо передает все сказанное ему Танковичу Осману, матери и сестре Мехо и, наконец, Мустай-бею, Муйо и Халилу, которые решают отправиться на казнь Мехо. Мустай-бей собирает воинов Границы. Они ждут, пока войска соберутся, за это время к ним присоединяется Ибро, брат Муйо. Последним приезжает Тале. У Буничевича Муйо нет коня. Мустай-бей посылает Джулича привести ему коня. Сестра Мехо обещает выйти за него, если он посадит Мехо на коня.

D

Во дворе Джулич видит женщину, которая чистит коня. Он стучится. Женщина идет в дом за ружьем, но открывает, когда слышит, что это Джулич. Он пересказывает ей то, что велел сказать Алия. Жена отказывается снова выходить замуж, она будет ухаживать за матерью. Приезжает Мустай-бей. Джулич срамит жену за то, что она взяла его в любовники, но узнает, что на самом деле Мустай-бей сватается к сестре Али. Джулич идет к бею и устраивает этот брак. Приезжают сваты и отводят невесту к бею, в брачном покое девушка напоминает Мустай-бею про обещание вызволить брата, прежде чем он вступит в супружеские права. Он в ту же ночь уезжает. Приезжает в Задар, где его узнают, хватают и бросают в тюрьму. Когда весть об этом доходит до сестры Али, она приказывает седлать коня Али. Переодевается мужчиной и отправляется в Задар.

Е

Жена, получив письмо, читает его матери и посылает слугу Хусо в корчму передать письмо Мустай-бею, тот говорит, что не может спасти Алию: Пожун слишком мощная крепость. Хусо сообщает об этом жене. Тогда она посылает Хусо с письмом к своему отцу. Тот отказывается помочь и даже шлет проклятья и угрозы. Хусо сообщает об этом. Она велит ему изменить облик коня. Переодевается сама, прощается с матерью, садится на коня, отправляется в путь. Мустай-бей и прочие аги смотрят на это. Она и конь пугаются на горе Ядике. Описание путешествия. На первой заставе у нее требуют паспорт. Она отвечает, что она из Вены, сын сестры пожунского бана, послан, чтобы присутствовать при казни. Стражник дает ей пропуск для остальных двадцати девяти застав. Она приезжает к городским воротам.

Тема VI: Вызволение

А

Жена едет в Гласинац, но по дороге решает не останавливаться. Едет дальше в Цетине к башне Махмут-аги. Махмут видит ее, посылает позвать ее в башню. Спрашивает, не бей Любович ли перед ним. Она не хочет лгать и отвечает, что она сестра бея Любовича и жена Заима. Рассказывает свою историю. Он пытается отговорить ее, убеждая, что султан разгневется и что он сам пошлет своих людей вызволить Заима. Она настаивает и просит у него гяурское платье, в котором она сможет появиться в Задре. Переодевается и садится на коня. Махмут объясняет ей дорогу. У ворот Задра она видит плачущего юношу, который клянет бана и поминает имя Мустай-бея. Он объясняет, что зовут его Войводич Никола, он служит у бана. Бан выдает дочь Ружу за Мате из Чорфеза, Никола хотел поплясать на свадьбе, которая сейчас идет, но бан его выгнал. Он хочет бежать к Мустай-бею и пожаловаться ему. Жена говорит, что, если он ответит ее к бану, она заступится за него. Она притворяется, что приехала из Вены, и говорит бану, что доложит императору о его проделках. Бан просит ее участвовать в танцах, велит дочери отвести ее в свою комнату. Ружа так и делает. Она сообщает отцу, что жена велела ему помириться с Николой. Ружа объясняет жене, что ее выдают замуж за немилую старика, а она влюблена в пленника Заима. Бан обнаружил, что она навещала его в тюрьме, и отобрал у нее ключи. Жена говорит Руже, чтобы она велела отцу вывести Заима, накормить и напоить его, потому что император не велел так обращаться с пленными. Она ответит Заима в Вену. Ночью Ружа пытается выкупить Заима у его жены и добиться, чтобы она увезла из Задра их обоих. Ружа приводит Заима. Он не узнает жену и недоумевает. Жена идет к бану, застает его спящим, убивает и прячет его голову под доломан, чтобы не увидела дочь. Когда она возвращается, Ружа и Заим уже сбежали, но она догоняет их во дворе. Наутро баница находит мужа без головы и зовет сына. Погони нет. Когда Заим и женщины пересекают равнину, их нагоняет Никола. На горе они встречают сыновей Махмут-аги, а затем и все войско из Стамбула под предводительством Мустай-бея. Мустай-бей спрашивает Заима, кто его освободил, но он не знает кто. Жена объясняет, кто она, и отдает саблю Заиму. Голову она отдает паше. Все возвращаются по домам. Заим вновь женится на своей жене, а также на Руже, принявшей мусульманство. Заим дает Николе землю и строит ему башню. Султан хвалит и одаривает всех. (В Пэрри 1940 [XIV, с. 263—306] рассказано более подробно. Бан хочет выдать дочь не за Мате, а за капитана Петара.)

В

В Рудине Малькович Стипан, Мазул и другие, включая ускока Радована, вызываются отправиться переодетыми в Задр. Радован предлагает сказать часовому у ворот, что они прибыли из Вены, узнать, не нужна ли бану помощь против турок. На пути слышат гром задарских пушек. Спрашивают старика, стерегущего овец, почему стреляют пушки. Он говорит, что назначена казнь и на ней будет много солдат. У ворот уловка Радована удается. Бан принимает их с радостью. На следующий день узников приводят на казнь. Мехо узнает переодетых друзей. Согласно книгам священника, вместе с Мехо должны быть казнены еще двое, остальных двадцать восемь узников должны отпустить. Мехо рассказывает бану о своих подвигах против христианских гарнизонов. Бан бьет его, и завязывается бой, начинается его Малькович Стипан, который убивает бана. Пока идет бой во дворе, входит Мустай-бей и пытается его остановить, но тут войска, находившиеся вне города, нападают на его войска. Происходит большая битва. Турки побеждают. Они возвращаются в Задр за узниками, снабжают их одеждой, оружием, конями, захваченными в Задре, и дают им денег. Все возвращаются по домам.

С

Войска выступают. Когда они приближаются к цели, несколько юнаков вызываются освободить Мехо, в их числе: Буничевич Муйо, Ибро, Халил, Джулич и другие. Когда

Мехо появляется возле церкви, он поет про Халила. Буничевич Муйо с братом появляются перед баном в ту минуту, когда Мехо рыдает и объясняет бану, что услышал ржание своего коня. Бан убивает коня под Ибро и спрашивает Муйо, привез ли он выкуп, Муйо отвечает, что не привез, подъезжает и освобождает Мехо. Начинается бой. Турки отбивают Мехо и берут в плен бана.

D

Сестра останавливается на улице в корчме Павы. Дочь бана видит, как она идет по улице, влюбляется в нее и посылает за ней. Пава ведет ее в замок. Сестра объявляет, кто она такая, просит помощи. Девушка советует ей украсть у бана сына, она сама и отдаст его ей. Так они и поступают. Баница, хватившись ребенка, бранит бана. Тот посылает за Алией, велит ему написать сестре и спросить, что она хочет в обмен на ребенка. Она требует Алию. Бан приводит Алию из тюрьмы, дает ему умыться и поест. Алия требует денег, одежду, Мустай-бея, Ану и золотой стол. Алия возвращается с добычей. Ребенка приносят на границу и возвращают бану.

E

Жена идет в корчму, слышит пушку. Корчмарь говорит ей о предстоящей казни. Он предлагает, чтобы Ана, дочь бана, нашла гостью жену в хороводе девушек. Жена идет во двор смотреть на хоровод. Когда Ана видит ее, она убегает в дом и велит рабыне Кумрии привести ее к себе. В конце концов жена открывает Ане, кто она такая и зачем она здесь. Ана обещает помочь ей, если она возьмет ее с собой в Турцию. Она влюблена в Ибро из Рудина. Жена соглашается. Ана объясняет ей, что нужно дожидаться, когда процессия пойдет в церковь, разрезать пути Алии, посадить его на коня, и скакать к карете Аны, где для нее будет приготовлена одежда. Алия тогда спасет их обоих. Идет процессия, дается описание пленника. Он узнает коня, но не всадника. Перед казнью Алия поет о грядущей битве. Жена освобождает его от пут, сажает на коня, скачет к карете. Турки под предводительством Тале и Мустай-бея атакуют. Описание Тале. Турки побеждают. Все возвращаются по домам.

ПРИЛОЖЕНИЕ V

Пример передачи песни от отца к сыну

Еще один пример передачи песни от отца к сыну встретился нам там же в Колашине, в Черногории; как и в случае, рассмотренном в главе 5, тексты были записаны через много лет после того, как процесс обучения и усвоения завершился. Отец в этом случае — Мирко Данилович, 60-ти лет ко времени записи (к 1935 году), неграмотный; сын — Раде Данилович, 28 лет, грамотный. Песню «Митрович Стоян и визирь из Травника» Мирко, по его словам, перенял от своего отца (текст Мирко—Пэрри 6796, Раде—Пэрри 6777). На этот раз песня у сына длиннее, чем у отца (500 и 342 стиха соответственно). Мы располагаем и третьей версией этой песни, записанной примерно в тех же местах, т.е. в Черногории, в Колашине или его окрестностях; эту версию (Пэрри 6717) мы можем привлечь в качестве своего рода контрольного материала. Ее спел Станко Пижурица, 65-ти лет, неграмотный, — лучший из встретившихся нам черногорских сказителей. Его песня значительно длиннее обеих песен Даниловичей — в ней 757 строк.

Первая тема — это своеобразная тема собрания, в которой, однако, только два персонажа с речами. Тридцать повстанцев^a пьют вино. Наливает вино молодой Стоян Митрович; когда он наливает своему отцу, он наполняет стакан только наполовину и выливает его на зеленую траву. Отец спрашивает, за что он его обидел, и сын отвечает, что сразу после свадьбы или на следующий день отец увел его из дому к повстанцам. Тому уже двенадцать лет, и сейчас Стоян тоскует по жене и по своей семье и мечтает повидать их. Отец говорит, что он может отправиться к ним через несколько дней, в Пасхальное Воскресенье. (Мирко, ст. 1—35, говорит только об оставленной Стояном жене, а других членов семьи не упоминает, Раде, ст. 1—43, и Станко, ст. 34—129, — оба называют кроме жены мать, двух братьев и двух сестер.)

Версия Станко значительно длиннее из-за более подробной разработки эпизодов: отец спрашивает сына, не за то ли он сердится, что ему недостает денег, коня или какого-то другого снаряжения, а сын отвечает, что сердит вовсе не за то и не за другое, ибо все это легко поправимо, а за то сердит, что ... и т.д. Это напоминает аналогичную тему в «Смаилагиче Мехо». Станко значительно удлинняет и ответ сына за счет новых деталей: сын говорит, что жена за это время, может быть, снова вышла замуж, что если бы он встретил на улице мать, то не узнал бы ее, а если бы встретил в горах братьев, то мог бы убить их обоих или, встретив сестер, мог бы похитить их и продать в Турцию. Этот текст и сам по себе весьма интересен, но для нашего анализа он важен тем, что страхует нас от возможной здесь ошибки и не позволяет утверждать, что упоминание в этом месте прочих членов семьи Стояна придумано самим Раде. Либо данный текст Мирко, в разработке этой темы, нетипичен для него самого, либо Раде усвоил эти детали из какого-то другого источника.

Вторая тема содержит приготовления Стояна к путешествию в Сараево и наставления его отца, что он должен и чего не должен делать. Мирко описывает эти приготовления кратко (ст. 44—59): Стоян надевает роскошные доспехи, отец дает ему огромный болгарский плащ, но даже он оказывается мал Стояну, он седлает коня на турецкий манер. У Раде описание несколько длиннее (ст. 49—78), но содержит те же основные моменты. Добавлено несколько деталей: Стоян перед тем, как одеться, умывается, отец по-турецки скручивает ему кушак; на вид Стоян вылитый софийский болгарин. В этой части темы сборов в дорогу наглядно видно, что Раде учился у Мирко: тексты их весьма сходны. Наш контрольный текст начинает эту тему с седлания коня (137—150) и далее переходит к очень пространному описанию того, как одевается и вооружается Стоян (ст. 152—221).

Стоян, переодетый теперь болгаринном, должен получить наставления отца, касающиеся ряда узнаваний и запретов. В тексте Мирко Стоян должен, приехав в Сараево,

^a Речь идет (в отличие от большинства разбираемых Лордом песен, происходящих из мусульманской среды) об участниках антитурецких восстаний.

скрутить свой кушак на турецкий манер, ехать верхом, как ездят турки. Перед церковью он должен спешиться и по-гречески приказать коню, чтобы он никому не давал до себя дотронуться. У церковных дверей он найдет свою мать, оплакивающую сына, он должен дать ей пятьдесят дукатов и сказать, чтобы она купила себе накидку и рубаху. В церкви у алтаря он увидит двух попов — это будут его братья, им он должен дать двадцать дукатов. Возле церкви он увидит хоровод (*коло*) молодых, среди них самой красивой будет его жена. Ей он даст, что сам пожелает. Стояну отправляется в путь, распевая песни, а отец его возвращается назад, оплакивая его (ст. 61—102). Как мы теперь видим, мать и братья присутствуют и в песне Мирко, хотя сестер в ней так и нет.

Текст Раде (ст. 82—145) кое-что добавляет к версии Мирко, а также несколько изменяет порядок событий. Стояну нужно сначала войти в церковь, где он увидит братьев и даст им по тридцать дукатов, затем, при выходе из церкви, он встретит у дверей мать, а перед церковью увидит хоровод девушек, в котором будут его сестры, им он даст по двадцать дукатов. После этого увидит он хоровод, в котором найдет свою жену. Во время каждой из этих встреч, предостерегает его отец, он не должен ни на кого обращать внимания и не должен ни с кем разговаривать, иначе «его ужалит змея» и турки его узнают. Последнее предостережение отца: не пить из бочонка, который он найдет по дороге. В остальном версия Раде сходна с версией отца, с той лишь разницей, что Раде подчеркивает запреты, тогда как отца больше интересует то, что Стояну *надлежит* делать.

Текст Станко (ст. 226—300) в этой части ненамного длиннее, чем у Раде. Стоян ничего не говорит о разговоре с конем, по-гречески или на любом другом языке. После службы следует остаться в церкви и подарить братьям денег; сколько именно, здесь не уточняется. Затем последует встреча с матерью за дверями церкви, потом с сестрами — не в хороводе, а в толпе людей, гуляющих перед церковью. Сестер он узнает, потому что они похожи на него. По другую сторону от церкви он найдет свою жену, тоже на прогулке. Она выделяется своей красотой, а кроме того, как и в остальных версиях, ее отличают надетые на ней три ожерелья. Отец предостерегает Стояна, чтобы он никому из них не показывался так, чтобы его можно было бы узнать, не то «его ужалит змея». После этих встреч и одариваний Стоян должен пойти в корчму напротив церкви и пить там вино и ракию, а после этого сесть на коня и вернуться в горы. Эти последние наставления, конечно, заметно отличаются от версии Раде.

Стоян едет в Сараево, встречается с членами семьи и в конце концов нарушает запрет на питье. Можно также считать, что он нарушает и запрет на разговоры с родными, если в рассматриваемых текстах подразумевается, что такой запрет должен иметь место (из текстов это не вполне ясно). У Мирко Стоян забывает (или, во всяком случае, Мирко забывает нам об этом рассказать) дать своему коню наставления по-гречески, как ему было велено. (Раде здесь более пунктуален). Стоян дает матери денег и говорит ей, что недавно видел Стояна и что он эти деньги ей посылает. Она просит его задержаться, потому что он так похож на Стояна, но он входит в церковь. Там он дает деньги братьям, и они, увидев его, роняют свои книги и раздражаются рыданиями. Когда дьякон спрашивает их, в чем дело, братья отвечают, что увидели раны Господни и потому плачут. Стоян находит хоровод и хватается за одно из ожерелий своей жены. Она кричит, что если бы он знал, чья она жена, то не посмел бы и взглянуть на нее. Он спрашивает, кто ее муж, она отвечает и добавляет, что он исчез двенадцать лет назад. Стоян говорит, что муж ее давно умер, и предлагает себя взамен. Она заявляет, что мертвый Стоян ей милее живого незнакомца. В ответ на это Стоян дарит ей деньги, она пристально смотрит на него и, разрыдавшись, закрывает лицо платком. Затем Стоян находит вино и выпивает его. Тема в тексте Мирко заканчивается на стихе 193.

Раде, как и в предыдущих темах, значительно расширяет рассказ отца; точнее было бы сказать, что текст, записанный от Раде, более детально разработан, чем текст, записанный от его отца. У сына-то Стоян говорит с конем по-гречески! Порядок встреч у него несколько иной, как это было уже и в наставлениях, полученных Стояном. Сначала Стоян встречает братьев, которым он дает денег, сказав, что это подарок от Стояна, с которым он недавно виделся. Объяснений, почему братья роняют книги и плачут, требуют турки.

а не дьякон. Нетрудно видеть, что в песне Раде описываемые поступки мотивированы более отчетливо, чем у Мирко. После эпизода с братьями следует встреча с матерью, трактовка этой встречи весьма сходна с версией Мирко. Затем Раде рассказывает о встрече с сестрами, которые у Мирко отсутствуют. Стоян одаривает их, говоря, что это подарок от Стояна, они плачут, но скрывают слезы за платками. При встрече с женой Стоян разрывает все три ее ожерелья, так что бусины рассыпаются по земле. В остальном текст Раде и здесь очень близок к отцовскому, то же относится и к заключительному эпизоду с питьем вина.

Теперь, я полагаю, уже совершенно очевидно, что перед нами сюжет возвращения, по своей основной структуре до странности похожий на «Одиссею». Повествование Раде, видимо, просто лучше рассказано, чем версия Мирко; может быть, в то время, когда Раде учился у отца этой песне, старик пел ее с большей полнотой. И тем не менее нелишним будет сверить его изложение сюжета с нашим контрольным текстом — версией Станко. В его трактовке эта серия встреч занимает меньше места, чем у Раде, хотя последовательность у него та же. Деньги для братьев Стоян высыпает прямо на святой алтарь и говорит, что они присланы Стояном, потом поворачивается и уходит, никаких рыданий и уроненных книг здесь нет. Встреча с матерью очень похожа на остальные версии. Что же касается сестер, то, хотя в наставлениях ни слова не было сказано о хороводе, находит их Стоян именно в хороводе; он дает им деньги и говорит, что это от Стояна. Сестры плачут, он уходит. Еще сильнее отличается сцена встречи с женой. Стоян находит ее опять-таки в хороводе, который в наставлениях не упоминался, и она, в описании Станко, носит три ожерелья, однако Стоян за эти ожерелья не хватается, как это происходит в двух других текстах. В песне Станко Стоян входит в хоровод и наступает жене на ногу, она отталкивает его, говоря, что, если бы он знал, кто она такая, он бы не то что на ногу наступить — и взглянуть бы на нее не посмел. Он дает ей сто дукатов и говорит, что Стоян шлет ей эти деньги и свой привет. Этим все и ограничивается. Стоян затем идет в корчму, пьет, дает корчмарю деньги и говорит, что их прислал Стоян, чтобы угостить всех людей на ярмарке.

В той части песни, где рассказано о пленении Стояна, на сцене появляется балканская Брунхильда. Мирко и Раде именуют ее «могучая девица» (*деветка ђевојка*), Станко же уточняет, что она «девица-арапка» (*Харанка ђевојка*). Все три текста повествуют о том, как Стоян случайно увидел молодецкие игры турок, принял участие в бросании камней и в прыжках и всех превзошел. Разозлившись, турки выпускают против него «могучую девицу», она состязается со Стояном и побеждает. Тогда он сбрасывает скрывающий его облик болгарский плащ и предстает перед ними горским повстанцем, сияющим в золоте. Без этой помехи, скрывавшей его движения, он бросает камень и прыгает дальше своей соперницы-амазонки.

Тут в действие вводится еще два персонажа, оба они узнают Стояна, но первому турки не верят, и только когда второй тоже его опознает, тогда наконец они хватают Стояна, а поскольку сами не могут решить, что с ним делать, то в конце концов выдают его травникскому визирю. Мирко и Раде согласны в том, кто эти персонажи. Один из них — кузнец Ёво (*кујуница Јово*), другой персонаж — женщина, именуемая *була бумбулова* «соловьиная женщина»⁶. Кузнец говорит, что узнает Стояна, потому что на нем нагрудник, украденный из его кузницы. Женщина говорит, что узнает его, потому что на нем золотая рубаха, украденная из ее лавки. Мирко и Раде расходятся только в очередности появления этих персонажей: у Мирко первой появляется женщина, у Раде — кузнец.

Версия Станко, наш контрольный текст, удваивает число мужских персонажей этой сцены узнавания, а в каком-то смысле удваивает и число женских. «Девица-арапка», побежденная Стояном в состязаниях, говорит, что, с тех пор как двенадцать лет назад Стоян ушел к повстанцам, никто не мог ее одолеть и сдается ей, что Стоян вернулся. Тут появляется молодой Ибрахим (профессия его не указана) и узнает Стояна по зеленому кафтану, снятому им с Ибрахима. Турки не обращают на это внимания. Тогда приходит

⁶ Була обозначает вообще замужнюю женщину, но прежде всего турчанку.

Бунгурова (так!) и узнает его по шелковой рубаше, которую он когда-то снял с нее. Ей не верят, но наконец кузнец Рамо узнает Стояна по золотому нагруднику, который Стоян снял с него; на нагруднике есть имя Рамо.

Эта тема, в конце которой Стоян хватают и связывают, заканчивается у Мирко на стихе 249, у Раде на стихе 374, у Станко на стихе 553. При рассмотрении того, что произошло с песней в процессе передачи от Мирко к Раде, весьма существенно, что единственное изменение заключается в порядке появления двух названных персонажей. Мы видели уже немало примеров изменения порядка событий при передаче песни. Это, видимо, вообще характерно для процесса передачи.

Последняя крупная тема песни повествует о том, как Стоян спасается от казни, к которой приговорил его травникский визирь. Во всех трех текстах визирь спрашивает его, что он сделал, и Стоян отвечает, что он угнал отца и мать визира и продал их в рабство и что он похитил жену визира, жил с нею три года, а потом вернул визирю за выкуп. Визирь приговаривает его к смерти, но Стоян обманом заставляет палачей развязать ему руки, тогда он силой прокладывает себе путь на свободу и возвращается в горы. У Раде рассказ об этом несколько длиннее, чем у его отца (у Раде ст. 375—500, у Мирко ст. 250—342), и отличается от рассказа Мирко следующими деталями: Мирко утверждает, что Стоян продал мать визира за тридцать ружейных запалов, Раде — за тридцать кисетов табаку. В обеих песнях Стояну помогает вмешательство жены визира, но у Мирко она приказывает развязать ему руки, чтобы можно было до казни снять с него золотую рубашку, тогда как у Раде она велит вывести его во двор, чтобы не осквернить замок его кровью. Во дворе уже сам Стоян советует палачам снять с него рубашу, прежде чем его убьют, чтобы кровь не испортила золота. В обоих случаях палачи развязывают ему руки. В версии Мирко Стоян убивает трех палачей, а потом и самого визира и нескольких его приближенных. В версии Раде он убивает двух палачей, стражники пытаются его схватить, но он их убивает. В обеих версиях он убегает на гору Романию, где находит всю свою семью, оплакивающую его. У Мирко их плач при его появлении превращается в пение. У Раде Стоян появляется, распевая песню про сокола, который сломал себе крылья, но потом вновь их обрел: «Радуйся же, гора Романия, вот твой сизый сокол, твой сокол Димитрович Стоян!» Эта вставная песня представляет собой связующее звено с другими повествованиями о возвращениях, особенно с песней о плене Янковича Стояна, так как именно благодаря тому, что герой поет песню о птице, происходит узнавание долго отсутствовавшего, но вернувшегося героя^В.

Контрольный текст здесь, как и прежде, значительно длиннее песен обоих Даниловичей (ст. 554—757). В нем имеются и некоторые отличия от этих текстов, и такие детали, в которых Станко ближе к Раде, чем к Мирко. Когда сараевские турки обсуждают, что им делать со Стояном, появляется некий Зуко, знаменосец, и сообщает, что травникский визирь ищет Стояна и предлагает за него награду. И сараевцы действительно продают героя визирю. В рассказе Стояна, обращенном к визирю (здесь этот рассказ значительно длиннее, чем в остальных текстах), порядок таков: мать, отец и затем жена визира, а не отец, мать, жена, как в других текстах. Оказывается, что начальные строки обращения Стояна к визирю, как своего рода рефрен, одинаковы во всех текстах: *Доријане, травнички везире, / Доријане и од доријана!* («[Ты] гнедой коннице, травникский визирь, гнедой коннице и сын гнедой конища»).

В первом своем набеге Стоян убил триста человек, забрал много денег и тридцать пленных, среди них — мать визира, которую он увел в горы, откормил, как свинью, а потом продал купцам за тридцать кисетов нарезанного табаку, которые выкурили его тридцать повстанцев. Второй набег во всем был подобен первому, только на этот раз Стоян захватил и откормил отца визира, его он продал за тридцать пар сандалий, которые носили его тридцать повстанцев. В третьем набеге он убил пятьсот человек, взял сто

^В Об этой песне см. примеч. 29 к гл. 8, указанный Лордом эпизод см.: Сербский эпос. Т. 2. М., 1960, с. 255; Сербский эпос. Ред., исслед. и коммент. Н. Кравцова. М.—Л., 1933, ст. 565; Эпос сербского народа. М., 1963, с. 176.

дукатов и шестьдесят пленных, среди них — жену визиря, которую он держал у себя шесть месяцев, а потом отослал назад.

У Станко жена визиря не вмешивается и не помогает Стояну — его выводят на улицу трое палачей, чтобы там убить. Стоян сам уговаривает их снять с него золотую одежду, прежде чем его убьют. Они развязывают ему руки, он убивает их и возвращается к визирию и его жене. Завидев его, визирь тут же прощает ему все преступления, предлагает деньги и даже собственную жену, но Стоян отрубает ему голову, убивает двух его сыновей, разграбив при этом весь замок. О жене визиря больше ничего не сказано. Вернувшись в горы, Стоян рассказывает свою историю отцу и повстанцам. О его семье ничего не говорится.

ПРИЛОЖЕНИЕ VI

Песня о Милмэне Пэрри

*Посвећено професору универзитета
Милману Парри*

Боже мили, на свему ти фала!
Што ћу певат' истина је права.
У хиљаду деветој стотини
И тридесет и трећој години,
5 Полетијо соко тица сива
Од лијепе земље Америке.
Он прелеће земље и градове,

Док он дође до морске обале.
Ту га чека од челика лађа,
10 Па у лађу соко улетијо,
И јуначка одморијо крила.
Лађа му се зове Сатурнија,

И брза је као горска вила.
То не бијо соко тица сива,
15 Већ професор Милман
Парри славни!
Наша ће га причат' историја,
И спомињат у многа времена.
То је човјек добрих особина,
А кити га мудрост и врлина,
20 Добра срца а погледа блага.

А наша му историја драга.
Пјесме наше он је заволијо,
И због њих се амо упутијо,
У јуначку нашу отаџбину.
25 Пут га води преко океана
Брод га носи Сатурнија славна
Направљена од челика љута.
Не може јој ништа спречит' пута,

Већ по мору разгони валове,
30 Као соко тице голубове.
Океан је хитро прелетијо,
До Јадранског мора долетијо.
Мало пође, нашем Сплиту дође,

И ту се је мало одморијо.
35 Па отале даље полазијо,
Дубровнику здраво долазијо.

Сатурнија ту се оставила,
И своја је сидра утврдила.
Милман Парри с пристаништа пође,
40 Па у хотел ИмпериаЛ дође.
Ту је сјео па се одморијо,

*Посвящается профессору университета
Милмэну Пэрри*

Боже милый, за все тебе спасибо!
То, о чем спою, — истинная правда.
В тысяча и девятьсотом
Тридцать и третьем году
5 Полетел сокол, птица серая,
От прекрасной страны от Америки.
Он пролетел над странами
и городами,
И достиг он берега морского.
Тут его ждал корабль из стали,
10 На корабль тут сокол спустился,
Дал отдых молодецким крыльям.
А корабль зовется «Сатурния»,

И быстр он, как горная вила.
То был не сокол, птица серая,
15 А профессор Милмэн
Пэрри славный.
Наша история поведает о нем
И будет помнить его долгие века.
Это человек достойный,
Красят его мудрость и добродетель,
20 С добрым сердцем и ласковым
взором.
Дорога ему наша история.
Песни наши полюбил он,
Ради них он сюда устремился,
В героическую нашу отчизну.
25 Путь его ведет через океан,
Везет его славная «Сатурния»,
Что построена из стали прочной.
Ничто не может остановить ее
на пути,
А гонит она волны по морю,
30 Как сокол голубей.
Океан стремглав перелетел,
До Адриатического моря долетел.
Немного двинулся, достиг нашего
Сплита,
И тут он немного отдохнул.
35 И оттуда двинулся дальше,
Благополучно добрался до
Дубровника.
Здесь «Сатурния» и стала
И свой якорь закрепила.
Милмэн Пэрри с пристани выходит
40 И в отель «ИмпериаЛ» заходит.
Тут он садится и отдыхает,

- И ладна се вина напојио,
И ту нађе себи пратиоца,
Херцеговца бистрога младића,
- 45 По имену Ника Вујновића.
Сјутри данак јесу полазили
По јуначкој нашеј домовини,
Да гусларе наше испитају,
Јер га српске гусле занимају.
- 50 Про Хрватске јесу полазили
И њезине љепоте видели.
Ту му пјесме пјеваше гуслари,
Што чинише витезови стари.
- 55 Из Хрватске тад се упутио
Кроз лијепу нашу Славонију,
Док он дође у земљу Србију,
И Београд нашу престолницу,
Од увијек нашу перјаницу,
И ту купи пјесме од јунака,
- 60 Што чинише јаде од Турака.
- Кад ту много пјесама купио,
Отоле се здраво упутио
Кроз јуначку нашу Шумадију,
Што прослави српску историју,
- 65 И у Босну професор дошао,
И ту много пјесама скупио.
Од све Босне у најлепшем граду,
- Гиздаване шехер Сарајеву,
Професор се бјеше оставио,
70 И дивно се јунак одморио.
Как је дивну Босну оставио,
Упути се у Херцеговину,
У јуначку нашу покрајину.
До Мостара града долазио,
75 И ту се је мало одморио.
Одмори се у хотел Вилсону.
Онда рече пратиоцу свому:
- «Ту је лепо, ту ћемо сједити,
И ладна се вина напојити».
- 80 Ту је један данак преданио,
А сјутри дан рано урањио,
И Мостара града оставио,
Јер до Стоца 'оће путовати,
И некоје пјесме написати.
- 85 У Стоцу су данак преданили,
- Холодног вина напиося
И тут нашел себе провожатого,
Молодого и сметливого
герцеговинца,
- 45 Нико Вуйновича именем.
Назавтра двинулись они в дорогу
По геройской нашей родине,
Чтобы гусларов наших послушать,
Потому что его интересуют
сербские гусли.
- 50 Через Хорватию они прошли
И ее красоты видели.
Тут ему песни пели гуслары
[Про то], что творили прежние
вitezи.
- 55 Через нашу прекрасную Славонию^а,
Как пришел он в землю Сербию,
В Белград, в нашу столицу,
Извечную нашу гордость,
И тут собирает песни о юнаках,
60 От которых туркам был свет
не мил.
- Как здесь он много песен собрал,
Оттуда благополучно пустился
Через нашу геройскую Шумадию,
Которая прославила сербскую
историю,
- 65 И в Боснию профессор пришел
И здесь много песен записал.
Во всей Боснии красивейшем
городе,
- В нарядном прославленном Сараеве
Профессор остановился,
70 И прекрасно здесь герой отдохнул.
Покинув прекрасную Боснию,
Направился он в Герцеговину,
В наш геройский край.
До Мостара города добрался
75 И здесь немного отдохнул.
Отдохнул он в отеле «Вильсон».
Тогда он и говорит своему
провожатому:
- «Здесь прекрасно, здесь мы
останемся
И холодного вина напьемся».
- 80 Тут он один денек провел,
А назавтра рано встал
И покинул город Мостар,
Потому что хочет ехать в Столац
И кое-какие песни записать.
- 85 В Столце денек они провели

^а Славония — область Хорватии.

- И доста су пјесама скупили.
Па отале Милман Парри пође,
Па у дивно Невесиње дође.
Када дође Невесињу равну,
- 90 Које има историју славу,
Од јуначких својих синова,
А нашије' славних праћедова,
Ту прегледа варош Невесиње,
И ту га је очарало миље.
- 95 Ту прегледа дивне околине,
Гледа поље а гледа планине.
Ту највише састави пјесама
Од гуслара Вој'чић Милована.
Ту је бијо три бијела дана.
- 100 Кад четврти данак освануо,
Уранијо Милман професоре,
Прије дана и бијеле зоре.
На ноге је лагане скочијо,
Невесиње града оставијо,
- 105 Гацку равну право одлазијо,
Јер ту много имаде пјесама
И и доста српскије' гуслара.
Ту је сјео, па се одморијо
И пјесама доста накупијо.
- 110 Онда Гацко града оставијо,
У Билећу тад се упутијо.
Ту он сједе неколико дана,
И саслуша приче од јунака.
Как професор из Билеће пође,
- 115 Право здраво у Требиње дође,
И требињске љепоте видијо,
И Требиње оставијо града.
Дубровнику упути се сада.
Возом пође, у Дубровник дође.
- 120 Дивног града на мору разгледа,
И његове старине прегледа.
Занима га, мило му видјети,
Јер ће ову земљу оставити.
Кад је наше крајеве видијо,
- 125 Љепоти се њи'ној зачудијо,
Он се диви, и врло му жао,
Што још даље не остаде амо.
Кад из града Дубровника пође,
Он на дивно пристаниште дође,
- И много песен собрали.
И вот оттуда Милмэн Пэрри
отправился
И в дивное Невесине прибыл.
Как пришел он в широкое
Невесине,
- 90 Что имеет славную историю
Благодаря своим геройским сынам,
А нашим славным прадедам,
Осмотрел он город Невесине,
И тут его охватил восторг.
- 95 Тут осмотрел он дивную
окрестность,
Смотрит на равнину, смотрит на
горы.
Тут он больше всего собрал песен
От гуслера Милована Воичича.
Здесь пробыл он три белых дня.
- 100 Как рассвело на четвертый денек,
Рано встал Милмэн профессор,
Прежде дня и белой зари.
Встал он на быстрые ноги,
Невесине град покинул,
- 105 Прямо в широкое Гацко держал
путь,
Потому что здесь много песен
И много сербских гуслеров.
Тут он остался и отдохнул
И песен собрал немало.
- 110 А потом оставил город Гацко
И тогда в Билечу направился.
Тут он пробыл несколько дней
И выслушал рассказы о юнаках.
Как профессор из Билеча вышел,
- 115 Прямо и благополучно в Требине
пришел,
И требинские красоты видел,
И покинул город Требине.
Теперь он держит путь на
Дубровник.
- Поездом поехал, в Дубровник
приехал.
- 120 Дивный град на море он осмотрел
И его древности оглядел.
Интересно ему, мило ему видеть
[это],
Потому что эту землю он покинет.
Когда он края наши увидел,
Красоте их он подивился,
Дивится, и очень ему жаль,
Что не может еще дальше побить
тут.
- 125 Как из града Дубровника он вышел,
Он на прекрасную пристань
пришел.

- 130 Ђе пристају лађе и ђемије,
Које носе про мора делије.
Кад ту дође Милман професоре,

Дивно наше прегледава море,
Јадран плави наша слава стара,
- 135 Ђе наш морнар дивни санак сања.
Нашег мора разгледа красоте,
Ријетке (су) оваке лепоте.
Онда нашу земљу оставијо,
И путоват' даље наумијоо
- 140 Кад професор путовати хтједе,
Он у лађу Сатурнију сједе.
Сатурнија полеће про мора,
Као соко про зелених гора.
Професора тамо чека дика,
- 145 Домовина дична Америка.
Збогом пошо Милман професоре!
Здраво сиње пребродијо море,

И у своју дошо домовину!
Поштен бијо и ко те родијо!

Спјевао
Милован Војичић
Невесиње, дне 20 септембра
1933 год.

- 130 Где пристают ладьи и корабли,
Которые носят по морям храбрецов.
Как пришел сюда профессор
Милмэн,
Оглядел он наше дивное море,
Голубой Ядран⁶, нашу старинную
славу,
- 135 Где наш моряк видит дивный сон.
Он любит красотою нашего моря,
Редки (бывают) такие красоты.
Тогда оставил он нашу страну
И задумал путешествовать дальше.
- 140 Когда профессор собрался в путь,
Он на корабль «Сатурнию» сел.
«Сатурния» полетела через моря,
Как сокол через зеленые леса.
Профессора там ждет его гордость,
- 145 Родина гордая Америка.
Добрый путь, профессор Милмэн!
Благополучно тебе переплыть сине
море
И вернуться на родину!
Честь тому, кто тебя родил!

Спел
Милован Воичич
в Невесине, сентјабря 20-го дня
1933 г.

⁶ Адриатическое море.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава первая

Введение

¹ В 1935 году, вернувшись из Югославии, Пэрри начал книгу под названием «Сказитель». В ней должны были излагаться результаты его исследований проблем устной формы. Он умер, успев написать всего несколько страниц. Они опубликованы в моей статье: Homer, Parry, and Huso. — *American Journal of Archaeology*. 1948, vol. 52 (Jan.—March), с. 34—44.

² Собрание Милмэна Пэрри хранится сейчас в библиотеке Гарвардского университета. Это собрание включает более 3500 двенадцатидюймовых алюминиевых пластинок для фонографа с записями, сделанными в различных частях Югославии в 1934—1935 годах. В собрании имеются как эпические, так и лирические песни, а также записи бесед со сказителями об их жизни и их искусстве. Всего в нем более 12 500 текстов, часть из них записана на фонограф, остальные — под диктовку. Более подробно собрание Пэрри описано в статье: Homer, Parry, and Huso. — *American Journal of Archaeology*. 1948, vol. 52 (Jan.—March), с. 34—44, в книге: *Bartók B., Lord A.B. Serbocroatian Folk Songs*. N.Y., 1954, и во вступлении к первому тому «Сербскохорватских героических песен» (*Serbocroatian Heroic Songs*) Милмэна Пэрри и Альберта Б. Лорда (Cambridge, Mass. — Belgrade, 1954), который является первым томом в серии публикаций переводов текстов из собрания Пэрри. Том II, содержащий сербскохорватские тексты, переводы которых напечатаны в т. I, также опубликован (Cambridge—Belgrade, 1953). Тома III и IV этой серии, которая предположительно будет состоять из двенадцати томов, находятся в процессе подготовки (о томах, опубликованных со времени выхода книги Лорда, см. примеч. на с. 25—26).

³ *Parry M. L'Epithète traditionnelle dans Homère*. P., 1928.

⁴ См.: *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*. — *Harvard Studies in Classical Philology*. 1930, vol. 41, с. 73—74; II: *The Homeric Language as the Language of Oral Poetry*. — Там же. 1932, vol. 43, с. 1—50.

⁵ См. примеч. 1.

⁶ *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, с. 80.

⁷ На протяжении всей книги я подчеркиваю творческую, или динамическую, роль индивидуального сказителя в противоположность принятому кое-где мнению, что устный поэт только передает песню и что какая бы то ни было оригинальность для него недоступна. Возможно, что «творчество», «оригинальность» — это слишком сильно сказано, что эти слова могут вызвать недоразумение. По-моему, все данные самих текстов, полученные при работе с собранием Пэрри или представленные в работах других ученых, проделанных на материале многочисленных текстов и вариантов, свидетельствуют о том, что в момент исполнения певец или рассказчик создает нечто неповторимое. В какой степени неповторимое — это зависит от обстоятельств и от конкретного исполнителя, при условии, конечно, что речь прежде всего идет о подлинном устном поэте, а не об исполнителе заученного текста. Неверно было бы, однако, ставить знак равенства между творческим процессом и функциями устного поэта и поэта письменного, что я и пытаюсь показать ниже. Несколько иная точка зрения представлена в чрезвычайно важной работе

П.Г. Богатырева и Р.О. Якобсона, опубликованной в 1929 году (*Bogatyrev P., Jakobson R. Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. — Donum Natalicium Schrijnen. Nijmegen — Utrecht, 1929, с. 900—913* [перепечатано в: *Jakobson R. Selected Writings. Vol. 4. The Hague, 1966, с. 1—15*; русск. пер.: *Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 369—385*]). Они очень интересным образом на теоретическом уровне прилагают к фольклору сосюрговскую дихотомию «язык—речь». Не лишена, вероятно, ценности и гипотеза, что в исполнении устного эпоса мы имеем дело с какой-то третьей формой, не языком и не речью, как утверждает применительно к мифам К. Леви-Строс (см. его статью: *The Structural Study of Myth. — Journal of American Folklore. 1955, vol. 68, с. 430* [перепечатано: *Lévy-Strauss C. Structural Anthropology. L., 1963*; русск. пер.: *Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983, с. 186*]). Или же, вслед за Леви-Стросом, мы можем задаться вопросом, не есть ли это нечто, являющееся в различных своих проявлениях одновременно и языком и речью, что, таким образом, создает третью форму коммуникации или отношений, свойственную устной словесности.

⁸ См.: *Jousse M. Etudes de psychologie linguistique. Le style orale rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs. P., 1925.*

⁹ Из сказанного здесь и далее с очевидностью следует, что священные тексты, которые должны сохраняться дословно, если бы такое было возможно, не могли быть устными ни в каком смысле, кроме самого буквального. Упомянув ведийские гимны, Богатырев и Якобсон пишут (с. 912 [русск. пер. с 383]): «Там, где роль коллектива состоит только в сохранении поднятого до неприкосновенного канона поэтического произведения, творческой цензуры нет, нет импровизации, нет больше коллективного творчества».

¹⁰ Или, может быть, в некоторых случаях из-за того, что все письменное принадлежало церковной, а не народной среде; см. на русском материале комментарий Якобсона к английскому переводу «Народных русских сказок» А.Н. Афанасьева (*Afanas'ev A.N. Russian Fairy Tales. N.Y., 1945, с. 632 и сл.*).

¹¹ *Flavius Josephus. Contra Apionem 1, 2.*

¹² *Hédelin F., Abbé d'Abignac. Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade. P., 1715.*

¹³ См.: *Whattmough J. Poetic, Scientific, and Other Forms of Discourse. Berkeley — Los Angeles, 1956, с. 86.*

¹⁴ См.: *Combellack F.M. Contemporary Unitarians and Homeric Originality. — American Journal of Philology. 1950, vol. 71, с. 337—364.*

¹⁵ *Serbocroatian Heroic Songs, vol. 5, с. 3.*

¹⁶ Существенное исключение составляют последняя книга Седрика Уитмена (*Whitman C. Homer and the Heroic Tradition. Cambridge, Mass., 1958*) и вышедшая несколько лет назад работа Риса Карпентера (*Carpenter R. Folk Tale, Fiction, and Saga in the Homeric Epics. Berkeley — Los Angeles, 1946*).

Глава вторая

¹ См. примеч. 7 к гл. 1. Наиболее интересные описания исполнительства и отчеты о полевой работе можно найти в трудах Матии Мурко, истинного пионера в этой области; см. прежде всего его посмертно опубликованную книгу: *Murko M. Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Knj. 1—2. Zagreb, 1951.* и указанные в ней предшествующие работы. Все они представляют большую ценность, но следует особо выделить отчеты о конкретных экспедициях и записях: 1) Bericht über eine Bereisung von Nordwest Bosnien und der angrenzenden Gebiete von Kroatien und Dalmatien behufs Erforschung der Volksepik der Bosnischer Mohammedaner. — Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse. 1913, Bd. 173, H. 3., с. 1—52; 2) Bericht über phonographische Aufnahmen epischer, meist mohammedanischen Volkslieder in nordwestlicher Bosnien in Sommer 1912. — Berichte der Phonogramm Archivs-Kommission der kaiserlichen Akademie in Wien. N° 30. Anzeiger der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Jhr. 50. 1913, N° 80, с. 8—58; 3) Bericht über eine Reise zum Studium der Volksepik in Bosnien und Hercegowina im Jahre 1913. — Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-List.

Klasse. 1915, Bd. 176, Abh 2, с 1—50; 4) Bericht über phonographische Aufnahmen epischer Volkslieder in mittleren Bosnien und in der Hercegowina im Sommer 1913. — Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission. № 37 (Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse. 1915, Bd. 176, H. 1) с. 23; а также: 5) La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle. P., 1929.

Следует, кроме того, назвать заметки о сказителях в сборнике Матицы Хорватской (Hrvatske narodne pjesme. Knj. 3. Zagreb, 1898, с. XI—LIV), принадлежащие редактору третьего и четвертого томов Луке Марьяновичу. Необходимо также упомянуть и работы Герхарда Геземана, из которых наиболее ценным и непреходящим вкладом в славистику остается его издание: Эрлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама. Стремски Карловци, 1925, см. также его: 1) Нова истраживања народних епских песама. — Наша народна поезија. Уредио Миливоје В. Кнежевић. Суботица, 1928; а также: 2) Volksliedaufnahmen in Südslavien durch die Deutsche Akademie. — Stimmen aus dem Südosten, 1937/1938, Bd. 3/4, с. 1—6. Не лишена также интереса оценка сказителя Вучича в указанной книге М. Мурко (т. 1, с. 16—17, 379—380).

² Пэрри, как и Мурко, очень интересовался мусульманской традицией. Она стимулировала появление длинных песен, анализ которых может быть полезен для гомероведения, и Пэрри много времени уделял записыванию песен от сказителей-мусульман. Алоис Шмаус в своей книге о мусульманском эпосе (*Schmaus A. Studije o krajinskoj epici. Zagreb. 1953, с. 103—109*) дает обзор сборников и исследований эпоса мусульман. Он тоже знал Салиха Углянина из Нового Пазара и писал о нем; см. особенно его: Неколико податка о епском певању и песмама код Арбанаса (Арнауца) у Старој Србији. — Прилози проучавању народне поезије. Београд, 1934, год. 1, св. 1, с. 107—112, а также: Белешке из Санџака. — Там же. 1938, год. 5, св. 2, с. 274—280; 1939, год. 6, св. 1, с. 117—125.

³ См. примеч. 8 к гл. 1.

⁴ Аналогичную ситуацию находим у киргизских сказителей — см.: *Radloff W. Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme. Bd. 5. St. Petersburg, 1885, с. XVIII—XIX*. Другое описание бытования эпоса в Средней Азии см.: *Жирмунский В.М., Зарифов Х.Т. Узбекский народный героический эпос. М., 1947. См. также: Жирмунский В.М. Некоторые итоги изучения героического эпоса народов Средней Азии. — Вопросы изучения эпоса народов СССР. М., 1958, с. 24—65* [см. еще: *Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л., 1974, с. 632—643; он же. Народный эпос. М.—Л., 1962, с. 195—282*], а также работу *Winner T.G. The Oral Art and Literature of the Kazakhs of Russian Central Asia. Durham, 1958, в особенности гл. 3.*

⁵ Не следует понимать это буквально. Проблема точного воспроизведения песни подробно обсуждается в гл. 4 и 5.

⁶ См.: *Nilsson M.P. Homer and Musaeus. L., 1933, с. 202* («Мы вправе утверждать, что певец не заучивает поэтические произведения, а учится поэтическому искусству»).

⁷ Конечно, лингвистика может предоставить нам необходимую техническую терминологию, но ее сумели бы правильно понять лишь немногие специалисты. Тем более, что и в самой лингвистике терминология, по-моему, еще не устоялась.

Глава третья

¹ *Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style. — Harvard Studies in Classical Philology. 1930, vol. 41, с. 80.*

² *Bowra C.M. Heroic Poetry. L., 1952, с. 222* [перевод: Л., 1961].

³ Баура все еще держится за эту идею (там же, с. 231; см. также его: *Tradition and Design in the Iliad. Oxf., 1930, с. 87. и сл.*).

⁴ Изучение сербскохорватской метрики следует начинать с работы Луки Зимы (*Zima L. Načrt naše metrike narodne obzirom na stihove drugih naroda, a osobito Slovena. — Rad Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1879, knj. 48, с. 170—221; knj. 49, с. 1—64*) и фундаментальных исследований Томислава Маретича (*Maretić T. Metrika narodnih naših pjesama. — Rad. Jugoslavenske Akademije znanosti u umjetnosti. Zagreb, 1907, knj.*

168, с. 1—112; knj. 170, с. 76—200, а также: *Metrika muslimanske narodne epike*. Zagreb, 1931). Обзор всех предыдущих исследований содержится в работе Светозара Матича (*Matiuh S. Принципи уметничке версификације српске*. — *Годишница Николе Чупића*. Београд, 1930, књ. 39, с. 119—162, књ. 40, с. 1—72 [1932, кн. 47, с. 128—166]), которая вместе с другими трудами по южнославянской поэзии отрецензирована Р.О. Якобсоном (*Slavische Rundschau*. 1932, Bd. 4, с. 275—279). Значительное место метрике уделено в работе: *Vaillant A. Les chants épiques des Slaves du sud*. — *Extraits des Cours et Conférences*, 30 janvier, 15 février, et 15 mars 1932. P., 1932. На нее тоже есть интересная рецензия Р.О. Якобсона в: *Byzantinoslavica*. 1932, t. 4, с. 194—202 [«Новый труд о южнославянском эпосе», перепечатано в: *Jakobson R. Selected Writings*. Vol. 4. The Hague, 1966, с. 38—50]. См. также: *Jakobson R. The Kernel of Comparative Slavic Literature*. — *Harvard Slavic Studies*. 1953, vol. 1, с. 26 и сл., и его же: *Studies in Comparative Slavic Metrics*. — *Oxford Slavonic Papers*. 1952, vol. 3, с. 21—66 [под названием «Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics» перепечатано в книге: *Jakobson R. Selected Writings*, vol. 4, с. 414—463]. На последнюю работу имеется обстоятельная рецензия К.Ф. Тарановского в: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Београд, 1954, књ. 12, св. 3—4, с. 350—360. Интересна также статья самого Тарановского: О односложном речима у српском стиху. — *Наш језик*. Нова серија. 1950, књ 2, св. 1—2, с. 26—41, и книга Франца Зарана (*Saran F. Metrik des epischen Verses der Serben*. Lpz., 1934), опубликованная посмертно. Работа Радована Кошутича (*Кошутић Р. О тонској метрици у новој српској поезији*. Београд, 1941) также очень обстоятельно отрецензирована К. Тарановским (О тонској метрици проф. Кошутића. — *Јужнословенски филолог*. Београд, 1949—1950, књ. 28, с. 173—196); наконец, безынтересна для нашей темы и книга Тарановского о русской метрике (*Тарановски К. Руски дводелни ритмове*. Београд, 1953) как новейшая значительная работа в области славянского стихосложения. {Более новую библиографию см., например, в книге: *Ружић Ж. Српски јамб и народна метрика*. Београд, 1975.}

⁵ Parry M. L'Épithète traditionnelle dans Homère. P., 1928, с. 11—15 и сл.

⁶ См.: *Jakobson R. Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen*. — *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*. 1933, vol. 8/9, с. 135—144 [*Jakobson R. Selected Writings*, vol. 4, с. 51—60].

⁷ См.: *Jakobson R. Studies in Comparative Slavic Metrics*, с. 27 [*Jakobson R. Selected Writings*, vol. 4, с. 420], где это явление объясняется «тенденцией избегать закрытых слогов в конце стиха». См. также: *Murko M. Nouvelles observations sur l'état actuel de la poésie épique en Yougoslavie*. — *Revue des Études Slaves*. 1933, t. 13, с. 31 и сл.

⁸ Р. Якобсон в работе: *Studies in Comparative Slavic Metrics*, с. 24 [vol. 4, с. 418] в качестве первой из метрических констант сербскохорватского эпического десятисложника (десетерца) приводит «изосиллабизм: каждый стих содержит по десять слогов». Это действительно почти абсолютная норма. Проверка на песнях Станко Пужирицы — лучшего из певцов-христиан в Черногории, с которым Пэрри работал в Колашине и от которого записан обильный материал, — в общем подтверждает положение, что у подобных певцов Черногории — как часто считается, классической области южнославянского эпоса — строка десетерца практически неизменна в отношении числа слогов. Помимо ошибок, возникающих в процессе быстрого сложения стихов, совершенно естественных оговорок, имеется ряд регулярных отклонений, причем настолько регулярных, что они повлияли на построение формул. Детальное исследование этого предмета в настоящей работе неуместно, но можно отметить следующее: Примечания к текстам во втором томе сборника Пэрри и Лорда отмечают все строки с отклонениями. Выборка из первых трех песен Углянина, напетых на фонограф, обнаруживает 42 одиннадцатисложных стиха, 12 из них отчетливо начинаются дактилем — например: *Вазда је Мујо четом четовао* (II, № 1, 793), *Але не бој се, пиле соколово* (№ 1, 863), *Па ћу је, царе, тебе поклонити* (№ 2, 826), *Ибрахим паиша четврти је био* (№ 2, 1152), *Ласно је сићи ка Задару граду* (№ 4, 1748) — и еще 7 стихов амбивалентны, т.е. их можно трактовать и как начинающиеся внетрическим дополнительным слогом. В 13 стихах встречается дактиль на второй стопе, например: *Прој се врага и бијела Багдама* (№ 1, 46,

№ 2, 46), *Викну ресом све паше и везире* (№ 2, 810), *Ја ћу бана и до три ђенерала* (№ 4, 1470). В восьми стихах — дактиль на третьей стопе, т.е. после цезуры, например: *Да се Босна помиње до вијека* (№ 1, 224), *А султану кољко га жао било* (№ 2, 1170), *Стара мајка сто и курсу година* (№ 4, 307), *Како сам се грдна обрадовала* (№ 4, 732), *Шта је било бану и капетаним'* (№ 4, 1556); и наконец, в одном, исключительном случае дактиль оказывается на четвертой стопе. Следует отметить, что в ряде этих примеров два гласных соседствуют друг с другом без элизии.

В Бихаче, в северной Боснии, мусульманские певцы аккомпанируют себе на шипковой тамбуре. Чамил Куленович в первых 500 стихах текста Пэрри 1950 спел 55 одиннадцатисложных строк, большинство из них начинаются дактилем. Вот примеры из этого и другого текста Чамила: *Бан га оточки и бан ишбенички* (Пэрри 1951, 11), *Како бы туде сва четири бана* (1951, 28), *Тако ми бога и закона мога* (1951, 27), *Је сам га једном бијо уфатијо* (1951, 28), *Липу га Злату тимар тештердара* (Пэрри 1950, 243), *Једно га грло четири ђердана* (1950, 249), *Дорат му свезан код градске капије* (1950, 152), *Колки сам годић у свилену пасу*, *Толки је Турчин у бијелу врату* (1950, 148—149). Маретич в 1936 году отметил это явление как характерную черту эпоса мусульман, так как она особенно часто встречается в III и IV томах «Сборника Матицы Хорватской». См.: *Maretić T. Metrica muslimanske narodne epike. Zagreb, 1936, с. 218—220.* Конечно, *может быть*, что в северной Боснии этот начальный дактиль как-то связан с инструментальным аккомпанементом тамбуры, которой пользуются певцы-мусульмане. К району Нового Пазара это, видимо, неприменимо. *Может быть*, опять же, что здешние мусульмане (многие из них албанского происхождения) с меньшим пиететом относятся к десетерцу, и стоит, видимо, отметить, что в некоторых местах на севере Албании тамбура (албанск. çifteli) используется для аккомпанеента исполнению эпоса. По моим, однако, наблюдениям, сделанным там в 1937 году, тамбура в ходу главным образом у христиан и под нее поют краткие местные и исторические песни, чисто албанские и по большей части восьмисложные. Замечание об употреблении десятисложника албанцами в Албании и на албанском языке см.: *Skendi S. The South Slavic Decasyllable in Albanian Oral Epic Poetry.* — Word. 1953, vol. 9, с. 339—348. Эта тема заслуживает более внимательного изучения. [См.: *Топић М.* Изосилабизам у српскохрватским десетерачким песмама. — *Анали филолошког факултета Београдског универзитета.* 1976, св. 12, с. 511—539; *он же:* Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама. — Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Београд, 1976, књ. 62, с. 224—230.]

⁹ К несчастью, большинство печатных собраний для такого рода исследования непригодны, так как текст в них подвергнут строгому редактированию, исключившему все нарушения, и мы располагаем очень незначительным количеством точно нотированных напевов. В целом вся проделанная работа, безусловно достойная восхищения, была основана на сравнительно небольшом материале записей: многие, вероятно, были бы потрачены, если бы узнали, насколько малое число записанных строк эпоса было использовано. До собрания Пэрри не существовало ни одного крупного корпуса фонографических записей песен, доступных для исследования.

¹⁰ *Учинијо* в действительности было произнесено — и напечатано в «Сербско-хорватских героических песнях», в цитируемом месте, — как *ућинијо*, с *h* вместо нормативного *ч*. Так именно пропел это слово сказитель (в чем отразился его родной диалект). Здесь и далее в подобных случаях я пользуюсь нормализованной орфографией. Точное произношение можно найти в опубликованных томах.

¹¹ Я не вижу оснований для того, чтобы выделять формулы «существительное + эпитет» в особый класс, противопоставленный всем прочим формулам, как это делает Баура (*Heroic Poetry*, с. 222). Это не единственная группа формул, которые не служат развитию повествования.

¹² Другие примеры см.: *Murko M. Nouvelles observations sur l'état actuel de la poésie épique en Yougoslavie*, с. 43; и его же: *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle.* P., 1929, с. 24.

¹³ *Parry M. Studies in the Epic Techniques of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style,* с. 118—121.

¹⁴ Параллели, подтверждающие выделение формул, приведены в моей неопубликованной диссертации (хранится в Архиве Гарвардского университета).

¹⁵ Проверка прочих строк этой таблицы дает приблизительно те же результаты.

¹⁶ *Bowra C.M.* Heroic Poetry, с. 234; *Parry M.* L'Épithète traditionnelle dans Homère, с. 218 и сл.

¹⁷ Эти цифры взяты из: *Lord A.B.* Homer and Huso. III: Enjambement in Greek and Southslavic Heroic Song. — Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1948, vol. 39, с. 113—124. См. также: *Parry M.* The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse. — Там же, 1929, vol. 60, с. 220. Я следую определению анжамбмана, данному Пэрри (там же, с. 203—204): «В общем виде мысль в конце стиха может соотноситься с началом следующего стиха тремя способами. Во-первых, конец стиха может приходиться на конец предложения, тогда новый стих начинается новое предложение. В этом случае никакого анжамбмана нет. Во-вторых, стих может заканчиваться группой слов таким образом, что предложение в конце стиха уже содержит законченную мысль, тем не менее оно продолжается в следующем стихе, прибавляя новые, несвязанные мысли, выраженные новыми словосочетаниями. К этому типу анжамбмана мы можем применить термин Дионисия Галикарнасского "непериодический". В-третьих, конец стиха может приходиться на группу слов, которая еще не завершает мысли, или же находится посреди группы слов; в обоих этих случаях анжамбман является необходимым... Чтобы знать, где нет анжамбмана, нужно определить границу предложения. Непоследовательная пунктуация наших текстов, обычно проблематичная, здесь не годится. Я определяю предложение как любой независимый колон или группу колонов, которая вводится сочинительным союзом или же бессоюзно, и в качестве аргумента в пользу применимости этого определения отмечу, что риторики обращают мало внимания на предложение, как мы его понимаем: для них единичей стили является колон, единственная группа колонов, о которой говорит Аристотель, — это период». Утверждение Якобсона, исходящее, видимо, из более общепринятого определения анжамбмана, что в сербскохорватском эпосе анжамбмана не бывает, верно, хотя редкие исключения найти можно.

¹⁸ Более полный анализ этого фрагмента см.: *Lord A.B.* The Role of Sound Patterns in Serbo-Croatian Epic. — For Roman Jakobson. The Hague, 1956, с. 301—305.

¹⁹ Баура (Heroic Poetry, с. 222 и сл.) объединяет все такого рода повторы под названием «формулы», выделяя среди них только сочетания существительного с прилагательным. Такая трактовка представляется мне слишком поверхностной. Между этими группами имеются весьма существенные различия.

²⁰ Народные пьесы из стариших, највише приморских записа Сабрао и на свијет издао В. Богашић. Београд, 1878, с. 18 (№ 6). В песнях Салиха Углынина я отметил только одно упоминание шинкарки (Ружи) — в Пэрри 653 (резюме VI в I, с. 213), в песне «Халил Хрничич спасает дочь травникового визирия». Более интересный пример встретился в песне Зогича «Бочич Алия вызволяет детей Али-бея» (I, № 24, с. 255 и сл.). Еще один случай находим в песне Алии Фьюлянина «Халил Хрничич и разбойник Милош» (I, № 31, с. 309 и сл.).

²¹ *Webster T.B.L.* From Mycenae to Homer. L., 1958, с. 94.

Глава четвертая

¹ См. мою статью: Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos. — Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1951, vol. 82, с. 71—80. Наиболее интересные из известных мне работ о темах, не ограничивающиеся каталогизацией, относятся не к области эпоса, а к смежным областям — сказки и мифа. О сказке см.: *Propp V.* Morphology of the Folktale. — International Journal of American Linguistics. 1958, vol. 24, pt. 3, № 4; Bloomington (Indiana), 1959 [перевод книги: *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928; 2-е изд.: М., 1969]. В области мифологии большой интерес представляет статья К. Леви-Строса: The Structural Study of Muth. — Journal of American Folklore. 1955, vol. 68.

с. 428—444 [русс. пер. в книге: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983, с. 183—207]). В. Я. Проппу принадлежит, кроме того, превосходное учебное пособие по русскому эпосу: *Русский героический эпос.* Л., 1955 [2-е изд.: М., 1958].

² Здесь вполне приложимы следующие высказывания Р. М. Волкова, взятые из его статьи «К проблеме варианта в изучении былин» (*Русский фольклор.* Вып. 2. М.—Л., 1957, с. 98—128): «Рассмотрение вариантов данного зачина у одного и того же сказителя также убедительно показывает, что словесная формула пира стабильна, но не неизменна: сказитель сохраняет ее в основном, но не стремится запомнить ее в деталях, свободно варьируя словесное оформление ее согласно своему замыслу» (с. 104). «Анализ зачина "почетный пир" у А. М. Крюковой не позволяет согласиться с положением А. Ф. Гильфердинга [Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом... Т. 1. Изд. 4-е. М.—Л., 1949, с. 57], что "места типические" неизменны, что каждый сказитель "выбирает себе из массы готовых типических картии запас более или менее значительный, смотря по своей памяти, и, затвердив их, этим запасом одинаково пользуется во всех своих былинах". Нельзя согласиться и с его утверждением, что типичные места сказитель знает наизусть и поет их совершенно одинаково, сколько бы раз он ни повторял былинку» (с. 105).

³ Текст дефектный, так как запись в этом месте неразборчива.

⁴ Народные песни из стариших, највише приморских записа. Сабрао и на свијет издао В. Богишић. Београд, 1878, с. 20.

⁵ Песня, о которой идет речь, — «Бечирагич Мехо». Версия Мумина—Пэрри 12 468, Авдо—Пэрри 12 470 и Лорд 202.

⁶ Хивзо сам рассказывает об этом Пэрри в 12 474 [= т. IV, с. 51—54]. Версия Авдо—Пэрри 6840. И то и другое будет опубликовано в т. IV с переводом в т. III [см. примеч. на с. 25—26]. См. также: Лорд 35 (исполнение той же песни Авдо в 1950 г.).

⁷ Smailagić Meho. Pjesan naših Muhamedovaca. Zabeležio Dr. Friedrich Krauss. U Dubrovniku, 1886. Немецкий перевод песни Шемича приводится в книге: *Gröber C.* Mehmeds Brautfahrt. Ein Volksepic der südslavischen Muhammedaner. Wien, 1890.

⁸ Пэрри 6841 и 12375.

⁹ В собрании Пэрри эта песня занимает два номера: 12 389 и 12 441 [т. VI, с. 153—398]; см. также: Лорд 33 (версия Авдо, записанная в 1950 г.)

¹⁰ Сходные примеры встречаются в песне Макича—Пэрри 683 (Пэрри и Лорд II, № 28), ст. 104, 841—842, 854—855, 876—877, 914—915, 926—928.

¹¹ Digenis Akrites. Ed. with an introd., transl. and comment. by John Mavrogodato. Oxf., 1956, ст. 1199—1208 [русс. пер.: Поэма о Дигенисе Акрите. М., 1960, кн. 4, ст. 219—228].

¹² Цитаты из «Илиады» приводятся в переводе Р. Латтимора [по-русски «Илиада» цитируется в переводе Н. И. Гнедича].

¹³ Выше, в связи с примерами темы письма в песнях из Нового Пазара, мы уже коснулись индивидуальных особенностей в трактовке этой темы у разных певцов. К своей радости, я нашел подтверждение этого принципа в статье П. Д. Ухова «Типические места (loci communes) как средство паспортизации былин» (*Русский фольклор.* Вып. 2. М.—Л., 1957, с. 129—154): «Поскольку типические формулы одного сказителя отличаются от типических формул всех других сказителей, а типические формулы этого сказителя являются специфическими для него и применяются во всех исполняемых им былинах, эта закономерность может быть использована в качестве ключа для определения авторства (сказительства) тех текстов былин, автор (сказитель) которых неизвестен: если типические формулы одного произведения совпадают с типическими формулами другого произведения, то принадлежность их к одному автору (сказителю) бесспорна» (с. 137). См. также его статью «Из наблюдений над стилем сборника Кириши Данилова» (*Русский фольклор.* Вып. 1. М.—Л., 1956, с. 97—115), где этот метод нашел свое применение.

¹⁴ См. ниже, с. 133—135.

¹⁵ В этом отношении тема и песня в моем понимании — примерно то же, что для Юнга и Керени архетип мифа, см: *Jung C.G., Kerényi C.* Introduction to a Science of Mythology. The Myth of Divine Child and the Mysteries of Eleusis. L., 1951, с. 104 и сл. Модели, о которых

говорится далее в этой и в следующей главе, — это всего лишь рабочие схемы, которые не нужно абсолютизировать. Относительно мифа Леви-Строс замечает в своей статье (*Structural Study of Myth*, с. 432): «Говоря еще более лингвистическим языком, это как если бы фонема всегда реализовалась во всех своих вариантах». [Лорд ссылается на английский вариант этой работы: во французском издании, с которого сделан русский перевод, эти слова отсутствуют.]

¹⁶ Конечно, нельзя отрицать, что и письменная литература изобилует несоответствиями, верно также и то, что в устных текстах мы нередко усматриваем несоответствия, которые только кажутся таковыми из-за того, что мы подходим к традиционному материалу с реалистическими мерками. Даже разбираемый далее случай можно объяснить таким образом. И все же традиционный поэт вовсе не страдает отсутствием логики, а простодушие и невежество, которые мы вправе ему приписывать, не безграничны.

¹⁷ *Bowra C.M. Tradition and Design in the Iliad. Oxf., 1930, с. 112—113.*

Глава пятая

¹ См.: *Gesemann G. Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung* (в его книге: *Studien zur südslavischen Volksepik. Reichenburg, 1926, с. 65—96*). В связи со структурой песни представляет интерес также книга: *Schmaus A. Studiji o krajinskoj epici. Zagreb, 1953.*

² Ср. беседу с Макичем в «Сербскохорватских героических песнях», т. I, с. 266—267, [II, 258]. Никола: Что это за песня, которую ты сейчас спел? Сулейман: Это песня, как двое пашей зиму зимовали (это — первый стих песни). Н.: Где? С.: В Темишваре. Н.: Ладно. А если бы тебе кто сказал: «Спой мне такую-то песню». Как бы он это сказал? Или ты бы кому-нибудь сказал: «Я пел вот эту песню» — ту самую, которую ты только что спел? Как она называется? Какое ей дать название?... ну хорошо: «Двое пашей зиму зимовали... С.: В Сemente. «Спой-ка мне песню о Темишваре». Это пелась песня о Темишваре... так мне люди скажут... Н.: А что было в Темишваре? С.: Что было? Ты же слышал, что там было. Когда двое пашей зиму зимовали и все семь королей их окружили. Н.: Это я знаю, но о Темишваре есть много песен... Ты слышал, что есть еще песни о Темишваре или только одна? С.: Про Темишвар я ничего больше не слышал. Н.: Ну, а я слышал, что есть песни про Темишвар. С.: Да чего только нет на свете? У каждого певца свои песни. Н.: Ну так что же это будет за песня? Как она называется? С.: Она называется «В Мухаче».

³ В качестве примера песни, которая не отделана многократными исполнениями и по числу исполнений, если не по времени, близка к первой ее пению, см. песню Салиха Углянина о «Греческой» (Балканской) войне (II, № 10). Единственный известный мне текст, действительно сложенный непосредственно в нашем присутствии в 1934 году, — это песня о Пэрри, Николе и собирании песен, на которую удалось подбить Салиха Углянина. Она хранится в собрании Пэрри, текст № 655, фонограммы 965—966. На самом деле песни, сложенные о собирателях, представляют собой не слишком хорошие образцы, так как собиратели и запись песен — предмет не слишком вдохновляющий и уж явно мало подходящий для эпоса. Привожу беседу, предшествовавшую пению Салиха.

Никола: А ты мог бы сложить песню о том, как мы приехали и нашли тебя, чтобы ты нам пел песни? Салих: Да, ну! Смог бы. Н.: Да? По-боснийски? С.: По-боснийски. Пэрри: Прямо с ходу? С.: Прямо с ходу. Н.: Сейчас? С.: Сейчас, при вас. Вы же сейчас приехали, правильно? Н.: Да. С.: Я бы не смог этого сделать за это время. Не смог бы, ей-Богу. Н.: А смог бы ты вот сейчас начать, прямо тут сидя, сразу все рассказать, как в песне? С.: Ну, не знаю. Надо подумать. Я не знаю, что... Н.: Нет, нет! А про то, как мы сюда приехали. Н.: Да. Пэрри: Как ты работал для нас. Как диктовал песни. С.: Ха. Пэрри: Как Никола их записывал. Н.: Мог бы это сделать? С.: Мог бы. Ну, вот ту, которую я вам пел, я могу вам ее спеть. Н.: Опять ты меня не понял! С.: Ничего я не могу. Н.: Ты можешь сложить песню? С.: Ха! Н.: Как ты мне диктовал песни, а я их записывал. Ты бы мог создать песню об этом? Как мы тебе давали пятьдесят динаров в день, а иногда шестьдесят, и сигареты, и чай, и прочее, и ...? С.: Ей-Богу, это я могу. И по-боснийски? Н.: Да. Как это будет? Давай, начинай, покажи нам. С.: А главного как зовут? Н.: Милмэн. С.: Милмэн? Н.: Да. С.: А ты — Никола. Н.: Да. С.: Ну а тот, ну его... (речь идет о Лорде,

сидевшем в соседней комнате у фонографа). Н.: Что? что ты говоришь? С.: Не будем, знаете, его включать, только вас двоих. Пэрри: Ладно, как хочешь. Н.: Давай, Салих, послушаем! С.: Сейчас. Мы в какой день начали? Пэрри: Но как следует, понимаешь? Как будто под гусли. С.: Да, ей-Богу! Н.: Мы начали тут работать в понедельник, а сегодня суббота. С.: Да, правда, и работали весь день до ночи. Н.: Да. С.: Каждый день до самой ночи работали. Н.: Да. С.: Итак, теперь споем песню. Я сейчас буду говорить громче.

	Од краткога вакта и земана		С недавней поры, с недавнего времени
	Има пуно, тамо шес' да... таман шес' дана,		Вот уже шесть дне... как раз шесть дней,
	Па од дана понедијоника, Како ође смо на скупницу.		Со дня понедельника, Как мы здесь собрались.
5	Ја и Никола песме исказали, Ја казао, Никола писао, Од об јутра до ноћи равне. Све смо редом песме исписали, И мене су поштено платили.	5	Мы с Николой пересказали песни, Я говорил, Никола писал, С утра до самой ночи. Мы все подряд песни записали, И мне прилично заплатили.
10	И ја сам сваки дан долазијо, Све од јутра до већере равно, И све по једну смо песму испије... исписали.	10	И я каждый день приходил, С самого утра до самого вечера, И так мы песню за песней спе... записали.
	И ађик смо је доказали, Од кога смо песму таку ћуђи,		И прямо заявляли, От кого мы слышали такую песню,
15	И свакоме име уписали, И Никола редом уписао, И у грохот смо се осмијали, И ђавеје поћесто смо пиђи, А цигара преко хесала горјели.	15	И имя каждого записали, И Никола записал по порядку, И мы громко смеялись, И часто пили чай, И сигареты жгли без счету.
20	Тако је било за шес' дана равно. Данас шести што смо урадиђи.		Так было ровно шесть дней. Сегодня шестой [день], как мы работаем.
	Некођико ћуда попрђађали. Веђики смо смијех отвориђи. Некођико јада попрђађали, 25 Што су стари прђађали ифтијари, То смо данас ми поновиђи.	25	Мы поведали немало чудес. Мы много смешного рассказали. Мы поведали немало и о горестях, Что когда-то поведали старики, То мы сегодня повторили.

Н.: Продолжай, говори дальше! П.: А еще есть? С.: Нет. Н.: Больше ничего нет, так? С.: Да. В течение шести дней, я сосчитал вам дни, что мы пили чай и работали.

Песню о Пэрри или, вернее, в его честь, написанную и подаренную ему Милованом Воичичем, см. в Приложении VI.

⁴ Это две песни примерно одинаковой длины: в версии Николы 156 стихов, Салиха — 142. Различия между ними следующие: 1) У Николы Марко предлагает Реле отправиться в Голеш, чтобы украсть лошадей. Салих говорит только, что они хотят поглядеть на них; 2) когда Марко просит Релю спеть, в версии Николы он жалуется, что его клонит в сон, и потому просит Релю петь, чтобы не заснуть (ст. 33—36), Салих это опускает; 3) У Николы Реля отвечает Марко, что боится петь из-за волков и разбойников (ст. 37—42), Салих это опускает; 4) с другой стороны, Салих подробнее передает реплику Марко, когда он велит Реле не бояться, — в 15 строках вместо 9 строк у Николы, но общее содержание остается тем же самым (Н.: ст. 44—52, С.: ст. 33—47); 5) в версии Николы Евросима обещает уступить свое первенство среди той виле, которая вырвет глаза Реле (ст. 70—71), у Салиха это опущено; 6) Салих не упоминает имени второй вилы; 7) у Николы Анджелиа говорит, что принесет Евросиме глаза Рели (ст. 79), Салих это опускает; 8) описание того, как Марко едет на коне, скрестив ноги, и ругается, как пьяный (Н.: ст. 86—87), Салих не повторяет; 9) описание того, что происходит с вилкой,

когда ее бьют кнутом (ст. 118—119), у Салиха опущено; 10) присутствующая у Николы деталь: выпускание соколов, чтобы они наблюдали, как вила собирает травы (ст. 127), в версии Салиха опущена; 11) с другой стороны, Салих расширил речь Марко, в которой он заставляет Релю прекратить избивание и предлагает ему жениться на виле (Н.: ст. 137—141, С.: 117—127), и 12) расширил тему самой этой женитьбы с 6 строк у Николы (151—156) до 11 стихов (132—142).

⁵ Прочие примеры см. в текстах, записанных в Колашине: Пэрри 6771 и 489, 6780 и 6736, а также в Приложении V.

⁶ В собрании Пэрри имеется порядка 70 таких экспериментов, большинство — из районов Стольца (30) и Гацко (20). Ряд примеров (точнее говоря, 8) опубликованы в томах I и II в материалах, записанных в Новом Пазаре. Из других районов имеется всего 20 экспериментов: 3 из Кошалина, 1 из Гламоча, 9 из Бихача и 7 из Биела Поля. С Петаром Видичем эксперимент производился 6 раз, включая песню о Марко и Нине в Приложении II, которую мы уже анализировали (см. табл. V в гл. 4). Эта песня представляет собой единственный случай среди записей, сделанных от Видича, когда мы располагаем текстами, разделенными интервалом в целый год, и при этом более чем двумя текстами, во всех прочих примерах имеется по два текста, разделенных небольшим промежутком времени, всего по несколько дней. В каждом из этих случаев один текст был спет на фонограф, а другой продиктован Николе Вуйновичу — это обстоятельство тоже нужно принимать в расчет при сопоставлении текстов Видича.

⁷ В качестве заключительного примера, демонстрирующего, что может за много лет произойти с песней у одного сказителя, можно сослаться на песню «Осман Делибегович и Павичевич Лука» Авдо Меджедовича (Пэрри 12 389, 12 441 [т. VI, с. 153—398]). Это одна из двух самых длинных песен во всем собрании, и в одном отношении она даже более примечательна, чем вторая — «Женитьба Смаилагица Мехо»: она была не продиктована, а спета на фонограф в 1935 году. Текст содержит 13 331 стих [точнее, 13 326] и занимает 97 двенадцатидюймовых фонографических пластинок. По моим подсчетам, собственно время пения составляло от 16 до 17 часов. Сказитель пел три или четыре дня подряд, сорвал голос и получил десятидневный отпуск, после чего допел песню еще за три-четыре дня, весь процесс занял почти три недели [точно см.: т. VI, с. XXXI].

⁸ Русская фольклористка А.М. Астахова пишет: «Вариант становится интересным и значительным не только как одно из звеньев, необходимых для понимания основ сюжета, но и как проявление живой творческой энергии народных масс» (Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, с. 5. Цит. по: Волков Р.М. К проблеме варианта в изучении былин. — Русский фольклор. Вып. 2, 1957, с. 98).

Глава шестая

¹ О финской традиционной поэзии см.: *Comparetti D. The Traditional Poetry of the Finns*. L., 1898, в особенности с. 69 и сл., а также *Naavio M. Väinämöinen, Eternal Sage*. Helsinki, 1952 (перевод с финского Хелен Голдтуэйт-Вьяяннен).

² Особенно № 5 и 7—17. Не исключено, что те сказители, которые используют или прежде использовали и песенный и «говорной» стих, в таких случаях переходят с одного способа на другой. Это никак не относится к Салиху Углянину, который, насколько мне известно, никогда не прибегал к «говорному» стиху. Мне кажется, что вся проблема «говорного» стиха, как она представлена в статье Йоксима Новича (Оточанина) (*Nović I. O našim pjesmama*. — *Ogledalo Srpsko*. 1864, knj 1), нуждается в коренном пересмотре. Значительная часть этой статьи процитирована в немецком переводе в работе И.В. Ягича (*Jagić V. Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten*. — *Archiv für Slavische Philologie*. 1880, Bd. 4, с. 233—238).

³ *Poema de mio Cid (Classicos castellanos)*. Madrid, 1946 (5-е изд.), с примечаниями Рамона Менендеса Пидалья.

⁴ Греческие тексты различных рукописей см. в превосходном издании Патроса П. Калонароса: Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας... Νέα πλήρης ἔκδοσις... ὑπὸ Π. Καλονάρου. Т. 1—2. Ἀθήναι. 1941. Текст Эскуриальской рукописи опубликован во втором томе.

Перевод, выполненный с Гротта-Ферратской рукописи, см. в книге: *Mavrogordato J. Digenis Akrites*. Oxf., 1956, где греческий текст и английский перевод напечатаны параллельно.

⁵ *Петрановић* Б. Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Београд, 1870, књ. 3, с. XIV—XV.

⁶ См. мою статью: *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*. — *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1953, vol. 84, с. 124—134.

⁷ Во главе с С.М. Баурой, см. его книгу: *Heroic Poetry*. L., 1952.

⁸ См. в особенности: *Magoun F.P.* (Jr.) *Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry*. — *Speculum*. 1953, vol. 28, с. 446—467, и его последующие статьи, а также работы его учеников-англистов; одна из самых последних: *Waldron R.A. Oral-Formulaic Technique and Middle English Alliterative Poetry*. — *Speculum*. 1957, vol. 32, с. 792—804. Это блестящая и очень значительная статья.

⁹ Я, таким образом, вновь возвращаюсь к убеждению, высказанному в первоначальном варианте этой книги (1949 года): в конечном счете произведение либо принадлежит устной традиции, либо ей не принадлежит. Только носитель традиции способен создавать традиционный стиль. Мне приходилось работать с целым рядом текстов разного рода, из собрания Пэрри и других источников, как опубликованных, так и неопубликованных. Я размышлял над ними, анализировал их, и мне представляется, что компромиссов, чего-то среднего, здесь просто не может быть, хотя, конечно, могут встретиться тексты, которые *кажутся* переходными, случаи, когда нам просто недостает данных, чтобы решить, куда их отнести.

¹⁰ Особенно интересны песни, записанные Милованом Воичичем в Невесине (Герцеговина) (Собрание Пэрри, № 24—36, 77—135, 215—273). Многие из этих песен, записанные в тетрадах, он прислал Пэрри в Гарвардский университет зимой 1934—1935 года.

¹¹ Для формульного анализа важно не только количество, но и происхождение исследуемого материала. Начинать анализ следует с записей, сделанных в определенное время от одного певца, а затем переходить «концентрическими кругами» к его непосредственному окружению, области и т.д. Иначе начинаешь использовать материал, не имеющий отношения к рассматриваемой песне или певцу.

¹² См.: *Parry M. The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse*. — *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1929, vol. 60, с. 200—220; см. также мою статью: *Homer and Huso. III: Enjambement in Greek and Southslavic Heroic Song*. — *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1948, vol. 79, с. 113—124. Определение анжамбмана, данное Пэрри, полностью приводилось выше, в примеч. 17 к гл. 3.

¹³ *Kačić-Miošić A. Razgovor ugodni naroda slovinskoga*. Первое издание — 1756 года; второе, значительно дополненное, — 1759 года. Цит. по изданию Ивана Шарича (Šarić I., Zagreb, б.г.). Мне осталась недоступной работа, которая, вероятно, в данном случае представляет интерес: *Marpetuh T. Грађа Качићева десетерца*. — Глас Спрске Краљевске академије. Београд, 1931, књ. 144, разред 2, № 74, с. 138.

¹⁴ *Његош П. Огъдало српско*. Уред. Р. Бошковић и В. Латковић. Београд, 1951 [3-е изд.: 1974].

¹⁵ *Kačić-Miošić A. Razgovor ugodni*, с. 72.

¹⁶ *Његош П. Огъдало српско*, № 31, с. 214. Позаимствовано Негошем из второго издания сборника Симы Милутиновича (1837, № 168) [см. ниже, примеч. 19].

¹⁷ Невесиньски устанак. Онђево Максим Шобажих. Никшић, 1925, № 1, с. 1.

¹⁸ *Sarović B.M. Prve jugoslovenske guslarske pjesme*. Sarajevo, 1931 («Spremanje rata i pogibija Ferdinanda 1914 godine»).

¹⁹ О Качиче и Негоше см. выше, примеч. 13, 14. Иван Мажуранич (1814—1890) известен главным образом как автор эпоса «Смерть Смайл-аги Ченгича», впервые опубликованной в 1846 году (*Mažuranić I. Smrt Smailage Čengića*. — Niva. 1846). Вук Стефанович Караджич (1787—1864), иногда называемый просто Вуком, — видимо, самый

известный из южнославянских литературных деятелей. Он был первым выдающимся собирателем фольклора. Сима Милутинович-Сарайлия (1791—1847), друг Вука и учитель Негоша, — личность выдающаяся; он является автором многих произведений, но здесь упоминается прежде всего как собиратель народного эпоса, каковым он выступил в своей книге, вышедшей под именем Чубра Чойковича: Певаннија черногорска и херцеговачка, собрана Чубром Чойковичем Черногорцем. У Будиму, 1833; 2-е изд.: У Лайпцигу, 1837).

²⁰ Работа Владимира Чоровича о десятисложнике Негоша в сопоставлении с десетерцем народной поэзии опубликована в журнале «Мисао» (*Ђорђевић Вл. Његошев десетерац*. — Мисао. Београд, 1925, књ 19, с. 1371—1379). Более серьезная обстоятельная работа Франка Вольмана (*Wollman F. Njegošův deseterec*. — Slavia, 1930—1931, г. 9, с. 737—791).

²¹ Горски вијенац, ст. 37—42.

²² «Чета», ст. 119—132.

²³ Heroic Poetry, с. 240.

²⁴ См.: *Јакобсон Р.* Стихотворные цитаты в великоморавской агиографии. — Slavistična revija, 1957, књ. 10, с. 111—118.

²⁵ Большое количество лирических песен содержится в собрании рукописей Никши Ранины, которое начало создаваться в 1507 году. См.: *Kombol M. Poviest hrvatske književnosti do preporoda*. Zagreb, 1945, с. 89 и сл.

²⁶ Две такие баллады вставлены в книгу Петара Хекторовича (*Hektorović P. Ribanje i gbarske progovaranje*. In Venetia, 1568 — первое издание, последнее — Антуна Бараца — Zagreb, 1951). Песня о Королевиче Марко и его брате Андрии приводится в стихах 523—591, песня о герцоге Радославе — в стихах 595—685. Другую повествовательную балладу («Мать Маргарита») вставил в свою поэму Юрай Баракевич (*Baraković J. Vila Slovinska*. In Venetia, 1613).

²⁷ Тексты см.: Народне пјесме из старијих, највише приморских записа. Сабрао и на свијет издао В. Богишић. Београд, 1878, а также: Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама. Издао Герхард Геземан. Сремски Карловци, 1925.

²⁸ См. выше, примеч. 13.

²⁹ Об этом сказителе недавно вышла книга: *Панић-Суреп В. М.* Филип Вишњић, песник буне. Београд, 1956. Нужно отметить и его оценку в статье Новича (см. выше, примеч. 2). От этих весьма своеобразных произведений недалеко до письменной имитации устного эпоса. Более подробно об этом см.: *Murko M. Nouvelles observations sur l'état actuel de poésie épique en Yougoslavie*. — Revue des Études Slaves. 1933, t. 13, с. 43 и сл.

³⁰ Благодаря Милмэну Пэрри Уайденовская библиотека Гарвардского университета располагает необычайно богатой коллекцией таких перепечаток.

³¹ Особенно из томов III и IV «Сборника Матицы Хорватской», изданных Лукой Марьяновичем, в которых напечатаны мусульманские песни (Hrvatske narodne pjesme. Zagreb, 1898, књ. 3; 1899, књ. 4). Коста Хёрманн записывал песни в 1888—1889 годах. Тогда же было предпринято издание двух томов его книги. Второе издание: *Narodne pjesme muslimana u Bosnii i Hercegovini*. Књ. 1—2. Сабрао Коста Хёрманн, Сарајево, 1933.

³² Лучший пример этого, за всю историю собирательской работы Пэрри, являет уникальный певец Авдо Меджедович. См. мою статью: *Avdo Mededović, Guslar*. — Journal of American Folklore. 1956, vol. 69, с. 320—330.

³³ Хотя, конечно, между средневековым эпосом и романтизмом существует самая непосредственная связь.

Глава седьмая

¹ Анализ Пэрри см. в его статье: *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*. — Harvard Studies in Classical Philology. 1930, vol. 41, с. 118.

² Примечания к таблице VII:

[1] См.: μῆνιν ἄλευάμενος ἕκατηβόλου ἰππόλωνος (E444, P711), а также: μῆνιν ἀπειπόντος μεγαθύμου Πηλεΐωνος (T75).

[27] Ср.: ὁ δ' ἦε νυκτὶ εἰοικώς (A47), παλαιῶ φωτὶ εἰοικώς (Ξ136), ὁ γὰρ πολὺ φέρτατος ἐστίν (A581, B769, ἦεν), а также: ὁ γὰρ προγενέστερος ἦεν (B555) и др.

[28] Ср.: πάντη ἀνά στρατὸν εὐρύν Ἀχαιῶν (A384), αἶψα μάλ' ἐς στρατὸν ἐλθέ (Δ70) и ἀνά στρατὸν εἶσι (K66). К слову κακὴν в этой позиции см. систему:

νύκτα φυλασσομένοισι	(K188)
ἦ τ' ἄν ὑπέκφυγε κῆρα	(Π687)
σχέτλιος, ὅς 'ρ' ἔριν ὤρσε	(γ161)
φύζαν ἐμοῖς ἐτάροισι	(ξ269, ρ438)

[29] Ср: ἀρετῶσι δὲ λαοὶ (τ114), δαιτυτό τε λαός (Ω665).

[30] Ср.: οὐνεκ' ἐγὼ φίλον υἱὸν ὑπεξέφερον πολέμοιο (E377).

[31] См. примеч. [30]. "Ουνεκα встречается в этой позиции 13 раз в первых двенадцати песнях: A111, 291, B580, Γ403.405, Δ477, E342, 377, Z334, H140, I159, 442 и Λ79.

[32] Неформульное.

[33] B577, 614, I339, 516, 648, Π59, Λ130, 169, P71 и др.

[34] К сочетанию ὁ γὰρ ἦλθε ср.: ὁ δ' ἄρ ἦλθε (H416), δὲ οἱ ἦλθε (B408 и Δ529), πρὸ γὰρ ἦκε (A195) и др. К сочетанию θοᾶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν ср.: B8, 17, 168, Z52, K450, 514, Λ3, Ω546 и др. К сочетанию ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν ср.: H78, Θ98, K525, O116, P691, X417, 465, Ω118, 146, 195 и др. К сочетанию ἦλθε θοᾶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν ср.: A371. К сочетанию θοᾶς ἐπὶ νῆας ср.: B263, Λ568, Π247, Ω1 и др.

[35] A372.

[36] Ср.: λυσόμενος παρὰ σείο (Ω502). К позиции слова λυσόμενος ср. также: ἀζόμενοι Διδὸς υἱόν (A21).

[37] Ω502. К сочетанию ἀπερείσι' ἄποινα ср.: A372, 249, 427, I120, K380, Λ134, T138, Ω276, 502, 579.

[38] A373.

[39] См. следующую систему:

τόξον	(O433)	} ἔχων ἐν χειρὶ
ἔγχος	(P604)	
κάπρον	(T251)	
ὄξύν	(γ443)	
ὄνον	(ο148)	
φᾶρος	(θ221)	

К сочетанию ἔχων ἐν χειρὶν ср.: Ξ385 (χειρὶ), а к сочетанию στέμματ' ἔχων ср. следующую систему:

οκῆπτρον	(Σ557)	} ἔχων
τεύχε'	(H137)	
αἰγίδ'	(O361)	
χειρας	(Σ33)	
ἔλκος	(T52)	

[40] A438, Π513, Ψ872 (ἐκηβόλω Ἀπόλλωνι).

[41] A374.

[42] Ср.:

χρυσέω ἐν δαπέδω	(Δ2) и
χρυσέω ἐν δέπαι	(Ω285).

[43] Ср.:

μᾶλα δὲ χρέω πάντας Ἀχαιούς	(I75)
κέκαστο δὲ πάντας Ἀχαιούς	(Ξ124)

θάμβος δ' ἔχε πάντας Ἀχαιοῦς	(Ψ815)
ἔφραμην ἦρωας Ἀχαιοῦς	(M165)
κτεῖναι δ' ἦρωας Ἀχαιοῦς	(N629)
φοβέειν ἦρωας Ἀχαιοῦς	(O230)

К сочетанию πάντας Ἀχαιοῦς ср.: A374, Г68, 88, H49, 0498, 175, Э124, Ψ815, γ137, 141, 0288, ω49 и 438.

³ См.: Bowra C.M. *Heroic Poetry*. L., 1952, с. 233 и сл.

⁴ Parry M. The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse. — *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1929, vol. 60, с. 200—220. О термине «необходимый анжамбан» см. выше, примеч. 17 к гл. 3.

⁵ Lord A.B. Homer and Huso. III: Enjambement in Greek and Southslavic Epos. — *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1948, vol. 79, с. 113—124.

⁶ См. мою работу: *Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos*. — Там же. 1951, vol. 82, с. 71—80.

⁷ Вопрос о медленности чтения и письма в средние века превосходно разобран в книге Г. Дж. Чейтора, декана колледжа св. Екатерины Кембриджского университета: *Chaytor H.J. From Script to Print*. Cambridge, 1945. Он пишет: «В средние века читали, за редкими исключениями, не так, как мы; средневековый читатель находился на стадии современного ребенка, который учится читать, проборматывая читаемый текст; каждое слово было для него самостоятельной единицей, а по временам — задачей, и он шепотом произносил его, найдя решение» (с. 10), «...история перехода от письма к книгопечатанию — это история постепенного вытеснения устного способа сообщения и восприятия мыслей визуальным» (с. 4). Работа, именно физическая работа, по записи «Илиады» и «Одиссеи» поистине огромна.

⁸ Dow S. Minoan Writing. — *American Journal of Archaeology*. 1954, vol. 58, с. 77—129.

⁹ См. примеч. к гл. 5.

¹⁰ См. особенно: Wade-Gery H.T. *The Poet of the Iliad*. Cambridge, 1952.

¹¹ Evelyn-White H.G. (ed.) *Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica*. (Loeb Classical Library). Cambridge—London, 1943, с. 480 и сл.

¹² Whitman C. *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge (Mass.), 1958, с. 79 и сл.

¹³ Notopoulos J.A. The Warrior as an Oral Poet: A Case History. — *Classical Weekly*. 1952, vol. 46, с. 17—19.

¹⁴ См.: Pfeifer R.H. *Introduction to the Old Testament*. N.Y., 1941 (изд. испр. и доп., 1948), с. 282 и сл. [По-русски см., например: Гранде Б.М. Введение в сравнительное изучение семитских языков. М., 1972, с. 25—26.]

¹⁵ Эти тексты напечатаны в кн.: Pritchard J.B. (ed.) *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Princeton, 1950 [русские переводы см.: Эпос о Гильгамеше. М., 1961; Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973; Я открою тебе сокровенное слово. Литература Ассирии и Вавилона. М., 1981. Нужно отметить, что перевод И.М. Дьяконова в каждом издании менялся в связи с новыми интерпретациями и находками новых фрагментов].

¹⁶ Kramer S.N. *Sumerian Mythology*. Philadelphia, 1944, с. 13 и сл.

Глава восьмая

¹ См.: Evelyn-White H.G. (ed.) *Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica*. (Loeb Classical Library). Cambridge—London, 1943. Лучшей работой о киклических поэмах по-прежнему остается книга Д.Б. Монро: *Monro D.B. Homer's Odyssey: Books XIII to XXIV*. Oxf., 1901, с. 340 и сл.

² Daretis Phrygii *De Excidis Trojae Historia*. Ed. by F. Meister. Lpz., 1873. Им же издано: *Dictys Cretensis. Ephemeris de Historia Belli Trojani*. Lpz. 1872.

³ См.: Pritchard J.B. (ed.) *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Princeton, 1951; Kramer S.N. *Sumerian Mythology*. Philadelphia, 1944.

⁴ См., например, весьма ценную статью В.М. Жирмунского: Эпическое сказание об Алпамыше и «Одиссея» Гомера. — Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1957, т. 16, с. 97—113 [см. также его работу: Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960; перепечатано в книге: *Жирмунский В.М.* Тюркский героический эпос. Л., 1974, с. 117—348]. Узбекский народный эпос «Алпамыш» вышел недавно на русском языке в очень хорошем переводе Л. Пеньковского под редакцией В.М. Жирмунского, см.: Алпамыш. Узбекский народный эпос. М., 1958. Я весьма обязан профессору В.М. Жирмунскому, который прислал мне эти работы, а также брошюру И.И. Толстого о Гомере (Аэды. М., 1958).

⁵ Нужно, однако, заметить, что Гомер говорит о женитьбе Мегалента, сына Менелая, в «Одиссее» (IV, 11).

⁶ «Одиссея» XII, 70. Список раннедревнегреческих эпических произведений приводится в статье об эпическом кикле У.Ф.Дж. Найта в «Oxford Classical Dictionary». Там же помещена статья С.М. Бауры о греческой эпической поэзии; см. также его недавно вышедшую работу: *Homer and His Forerunners* (Andrew Lang Lecture, Feb. 16, 1955). Edinburgh, 1955.

⁷ В двух других (Пэрри 6812 и 1939) сыновья упоминаются, но не играют никакой роли в сюжете. Еще одну сцену возвращения с участием сына см. I, № 32.

⁸ См.: *Page D.* The Homeric Odyssey. Oxf., 1955, с. 83. и сл., и прекрасную статью о Теолимине в словаре: *Paulys Real-Encyclopädie der classische Altertumwissenschaft. Neue Bearbeitung.* Begonnen von G. Wissowa [далее: Pauly-Wissowa]. Stuttgart, Bd. 10, 1934, с. 1997—1999.

⁹ См.: *Parry M., Lord A.B.* Serbocroatian Heroic Songs, vol. 1, № 24.

¹⁰ Там же.

¹¹ См.: *Naavio M. Vainämöinen, Eternal Sage.* Helsinki, 1952.

¹² Цитаты из «Одиссеи» (кроме специально оговоренных случаев) приводятся в переводе Джорджа Герберта Палмера (см.: *The Odyssey of Homer.* Cambridge, Mass., 1912) [в настоящем издании «Одиссея» цитируется в переводе В.А. Жуковского].

¹³ *Dictys VI, 6.* См. также: *Guido de Columnis.* Historia destructionis Troiae. Ed. by N.E. Griffin. — Medieval Academy of America. Publ. № 26. Cambridge (Mass.), 1912, с. 261—262.

¹⁴ В «Хозфорах» Эсхила, «Электре» Софокла и в «Электре» Еврипида. В последнем случае обманному рассказу Ореста отводится менее существенная роль.

¹⁵ См.: *Evelyn-White H.G. (ed.).* Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica, с. 525—527.

¹⁶ См. выше, примеч. 13.

¹⁷ «Аргонавтика» Аполлония Родосского, II, 851 и сл.

¹⁸ *Whitman C.H.* Homer and the Heroic Tradition. Cambridge (Mass.), 1958, с. 288.

¹⁹ См.: *Evelyn-White H.G. (ed.).* Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica, с. 529.

²⁰ Там же, с. 527.

²¹ *Guido de Columnis.* Historia destructionis Troiae, с. 258—259.

²² «Одиссея» XXIII, 153 и сл. Неуместность этого омовения обсуждается в: *Page D.* The Homeric Odyssey, с. 114 и сл.

²³ См. выше, примеч. 8.

²⁴ Стих $\delta\iota\sigma\kappa\omicron\iota\sigma\iota\nu\ \tau\epsilon\rho\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\ \kappa\alpha\iota\ \alpha\iota\gamma\alpha\nu\epsilon\lambda\omicron\iota\nu\ \epsilon\upsilon\tau\epsilon\varsigma$ встречается только в двух местах: IV, 626 и XVII, 168.

²⁵ См. Приложение III.

²⁶ *Page D.* The Homeric Odyssey, с. 114 и сл.

²⁷ Там же, с. 116.

²⁸ См., например: Пэрри 6431 (записана от Муйо Велича из Бихача; излагается под рубрикой «Песни о вызволении и возвращении» в Приложении IV).

²⁹ См.: *Караџић В.С.* Српске народне пјесме. Књ. 3, № 25 [русский перевод этой песни см.: Сербский эпос. Ред., исслед. и коммент. Н. Кравцова. М.—Л., 1933, № 68; Сербский эпос. Т. 2. М., 1960, с. 252]. Версии собрания Пэрри см.: Пэрри и Лорд I, с. 340.

³⁰ См., например, I, № 24.

³¹ См.: *Evelyn-White H.G. (ed.) Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica*, с. 531.

³² Pauly-Wissowa, Bd. 45, 157, с. 1029—1032.

³³ См. статью о Левкаде в: Pauly-Wissowa, Bd. 24, 1925, с. 2213—2257.

³⁴ *Page D. The Homeric Odyssey*, с. 117—118.

³⁵ См.: Pauly-Wissowa, Bd. 34, 1937, с. 2308—2361.

³⁶ См.: *Evelyn-White H.G. (ed.) Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica*, с. 529.

Глава девятая

¹ Это, разумеется, мысль в основе своей не новая. Эмиль Миро высказал ее в своей книге «Гомеровские поэмы и греческая история» (*Mireaux E. Les poèmes homériques et l'histoire grecque*. P., 1948), она явно вытекает также и из аргументации Леви в его книге «Меч из скалы» (*Levy G.R. The Sword from the Rock*. L., 1953).

² Сюда относится и переодевание Патрокла в доспехи Ахилла (в песни XVI), которые служат для Патрокла «маскировкой», и новые доспехи, скованные для Ахилла, которые он надевает в песни XIX.

³ «Илиада» XXIII, 65 и сл.

⁴ См.: *Guido de Columnis. Historia Destructionis Troiae*. Ed. by N.F. Griffin. — Medieval Academy of America. Publ. № 26. Cambridge (Mass.), 1912. Гвидо де Колумна следует здесь Даресу и Диктису. Гектор убивает Патрокла в пятнадцатой книге «Троянской истории», а Ахилл устраняется от участия в войне в книге XXV, уже убив Гектора в книге XXII.

⁵ О такой методике сопоставления структур см.: *Lévy-Strauss C. The Structural Study of Myth*, с. 433 [*Леви-Строс К. Структурная антропология*. М., 1983, с. 189].

⁶ Цитаты из «Илиады» даются в переводе Ричмонда Латтимора (изд.: Chicago, 1951) [русские цитаты даются в переводе Н.И. Гнедича].

⁷ См. в предыдущей главе с. 208 и в словаре Паули-Виссовы (Bd. 24, 1925, с. 2213—2257).

⁸ Свидетельствами этого изобилует предание об Агамемноне и о мщении Ореста за его убийство, многие отступления в «Беовульфе», сюжет «Песни о Нибелунгах» и фактически весь корпус исландских саг — этот памятник обществу, основанному на кровной мести.

⁹ «Илиада» I, 19.

¹⁰ «Илиада» I, 59 и сл.

¹¹ «Илиада» I, 169 и сл.

¹² «Илиада» II, 114 и сл.

¹³ «Илиада» I, 207 и сл.

¹⁴ «Илиада» I, 423 и сл.

¹⁵ Числа 9 и 12 очень распространены также в южнославянских песнях о возвращении (см. Приложение III) и в песнях о взятии городов (см. Пэрри и Лорд I, № 1). Число 20, которое также встречается в этих песнях, вероятно, навеяно аллитерацией с числом 12: *дванаест* «12» легко превращается в *двадесет* «20».

¹⁶ Эти строки соответствуют стихам: «Илиада» II, 111—118, 139—141.

¹⁷ «Илиада» X, 5—10.

¹⁸ «Илиада» IX, 4—8.

¹⁹ «Илиада» XVI, 543.

²⁰ «Илиада» XVIII, 170 и сл.

²¹ Смерть двенадцати человек, упоминаемая в конце цитируемого отрывка. — прообраз принесения в жертву двенадцати человек при погребении Патрокла.

²² «Одиссея» XVI, 170 и сл.

²³ «Одиссея» V, 333 и сл.

²⁴ Пэрри и Лорд I, № 4.

²⁵ См. ниже, гл. 10, с. 232.

²⁶ См. анализ этого места в: *The Abingdon Bible Commentary*, с. 240, и в книге: *Pfeifer R.H. Introduction to the Old Testament*. N.Y., 1941, с. 155.

²⁷ *Pritchard J.B. (ed.) Ancient Near Eastern Texts. Relating to the Old Testament*. Princeton, 1951, с. 86, ст. 19—20 [Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973, с. 191, табл. VII. I. 19—20, в английском переводе букв.: «Меня они оправдали ценою моего брата»].

²⁸ Там же, с. 73, табл. I(II) ст. 1 [Поэзия и проза Древнего Востока, с. 166. Этот стих появляется в поэме не один раз, ср., например, табл. IX.II.16].

Глава десятая

¹ Эта глава частично основана на материале двух лекций по средневековому эпосу, прочитанных в Английском институте в Нью-Йорке (сентябрь 1956 г.) и в Дамбартон-Оуксе (весна 1955 г.). Я признателен д-ру Джорджу К. Сулису (Дамбартон-Оукс) за помощь, оказанную мне при работе с византийскими греческими текстами. Новейшие соображения о сравнительном изучении славянского эпоса см. в работах: *Жирмунский В.М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. — IV Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1958 [вошло в его книгу: *Народный героический эпос*. М.—Л., 1962, с. 75—194]; *Богатырев П.Г.* Некоторые вопросы сравнительного изучения эпоса славянских народов. — IV Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1958. См. также сборник, изданный Институтом мировой литературы АН СССР: *Основные проблемы эпоса восточных славян*. М., 1958.

² См.: *Magoun F.P. (Jr.)*. Oral Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry. — *Speculum*. 1953, vol. 28, с. 446—467; *Bonjour A.* Beowulf and the Beasts of Battle. — *Publications of the Modern Language Association of America*. 1957, vol. 72, с. 563—573.

³ *Waldron R.A.* Oral-Formulaic Technique and Middle English Alliterative Poetry. — *Speculum*. 1957, vol. 32, с. 792—804.

⁴ *Rychner J.* La Chanson de Geste, Essai sur l'Art Épique des Jongleurs. Geneva—Lille, 1955.

⁵ *Magoun F.P. (Jr.)*. Oral Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry.

⁶ См. неопубликованную диссертацию Р. Крида (Университет Брауна) в архиве Гарвардского университета. Прекрасный пример применения устной теории для текстологического анализа находим в его статье: *Genesis 1316*. — *Modern Language Notes*. 1958, vol. 73, с. 321—325.

⁷ *Greenfield S.* The Formulaic Expression of the Theme of «Exile» in Anglo-Saxon Poetry. — *Speculum*. 1955, vol. 30, с. 200—206; *Magoun F.P. (Jr.)*. The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry. — *Bulletin de la société néo-philologique de Helsinki* [Neuphilologische Mitteilungen]. 1955, т. 56, с. 81—90. Р. Крид намеревается провести полный тематический анализ «Беовульфа».

⁸ Примечания к таблице VIII:

[1] 529, 631, 957, 1473, 1651, 1817, 1999 (*Biowulf*, *Ecgðioes*), 2245 (*Biowulf*). Метрическая схема — D*2, 45 по Поупу^a (с. 312). Синтаксическая структура — подлежащее /1/, сказуемое /2/, приложение /3/, патроним /4/. Цифры в скобках обозначают порядковый номер стопы⁶, содержащей данную синтаксическую единицу: ср.: 371 (*Hgðōgār m. [adelode] /helm Scyldinga*), 1321, 456 (то же), а также вариацию этой схемы, обусловленную алтерацией: 499 (*Unferð m./Ecglaðes bearn*), 2862 (*Wiglāf m./ Wēohstānes sunu*), 3076 (*Wiglāf m./Wihstānes sunu*).

[2] 405 (*on him byrne scan*), 2510 (*bēotwordum spræc*), 2724 (*Biowulf m./hē ðfer benne spræc*). Метрическая схема и синтаксическая структура — см. [1]. Ср. также: 286 (*Weard m./ðær on wice sæt*), 348 (*Wulfgār m./þæt waes Wendla lēod*), 360 (*Wulfgār m./tō his*

^a *Pope J.C.* The Rhythm of Beowulf. New Haven—London, 1942.

⁶ В оригинале букв. «меры». Этот термин соответствует термину «стопа», условно примененному Э. Сиверсом к формально выделяемым частям строки в древнегерманском стихе (см.: *Sievers E.* Altgermanische Metrik. Halle, 1893, с. 29).

winedrihtne), 925 (Hrōðgar m./hē tō healle geong), 1215 (Wealhðeo m./hēo fore þæm werede spræc), 1687 (Hrōðgar m./hylt scēawode), 1840 (Hrōðgār m./him on andsware).

[3] 2177 (swā bealdode). Метрическая схема — D1, 1 по Поупу (с. 358). Синтаксическая структура — см. [1]. Ср. также 1550 (hæfde ðā forstīðod/sunu E.), 2367 (oferswam ða sioleða bigong/sunu E.), 2587 (þæt se mæra/maga E.), 2398 (slīðra geslyhta/sunu Ecgðīowes). Ср. 620 (Ymbēode þā/ides Helminga), 194 (þæt fram hām gefrægn/Higelāces þegn) и т.п. В последнем примере нужно отметить вызванную аллитерацией перестановку существительного и патронима.

[4] Синтаксическая структура: императив + наречие /1/, указательное местоимение + прилагательное /2/, обращение /3/, патроним /4/. Ср. 2587 (þæt se mæra/maga Ecgðēowes), 2011 (sōna mē se mæra/mago Helfdenes).

[5] Ср. 489 (site nū tō symle/ond onsaēl meoto), 1782 (gā nū tō setle/symbelwynne drēoh) и 2747 (bīo nū on ofoste/þæt ic ærwelan) к первой стопе и 762 (mynte se mæra/þær hē meakte swā), 675 (gespræc þā se gōða/gylpworda sum), 2971 (ne meakte se snella/sunu Wonrēdes), а также ст. 2587 и 2011 в примеч. [4] — ко второй стопе. Метрическая схема — A3, 89 по Поупу (с. 270). Синтаксическая структура — см. [4].

[6] 189 (Swā ða mælceare), 2143 (māðta menigeo), 1867 (mago H./māpmas twelfe) и 2011 в [4]. Ср. также 1465 (hūru ne gemunde/mago Ecglēfes) и 2587 в [4]. Метрическая схема D2, 11 по Поупу (с. 361). Синтаксическая структура — см. [1], [4].

[7] Синтаксическая структура: прилагательное /1/, обращение /2/, наречие + местоимение-подлежащее /3/, генитив + прилагательное /4/.

[8] 2156 (sume worde hēt). Ср. 1507 (hringa þengel/tō hofe sīnum), 1400 (wicg wundenfeax/Wīsa fengel), 2345 (oferhogode ðā/hringa fengel). Метрическая схема — B1, 4 по Поупу (с. 336). Синтаксическая структура — см. [7].

[9] К первой стопе ср. 251 (ænlic ansyn./Nū ic eower sceal), 946 (bearngebyrdo./Nū ic, Bēowulf, þec), а также 335 (heresceafta hēap?/Ic eom Hrōðgāres), 407 (wæs þū, Hrōðgār, hāl! / Ic eom Higelāces) и 2527 (Metod manna gehwæs. / Ic eom on mōde from). Ко второй стопе ср. 579 (sīpes wērig. / Ðā mec sēa oppær) и 1794 (sōna him seleþegn/sīdes wērgum). Метрическая схема — A1, 1b по Поупу (с. 247). Синтаксическая структура — см. [7].

[10] Структура: обращение /1/, генитив /2/, относительное местоимение + подлежащее /3/, местоимение — косвенное дополнение + глагол /4/.

[11] 1171 (ond tō Gēatum spræc.). Ср. 2419 (g. Gēata./Him wæs gēomor sefa), 2584 (g. Gēata; / gūðbill geswāc). Метрическая схема — A2a, 34 по Поупу (с. 258). Синтаксическая структура — см. [10]; ср. также [3] и [6]. Это весьма распространенная схема. Ср. также 120 (wonscaeft wera. / Wiht unhælo), 467 (hordburh hæleþa; / ðā wæs Heregār deað) и т.п.

[12] К первой стопе ср. 1186 (hwæt wit tō willan/ond tō worðmyndum) и 1707 (frēode, swā wit furðum spræcon). Ко второй ср. 2252 (gesāwon seledrēam. / Nāh, hwā sword wege), 3126 (Næs ðā on hlytme, / hwā þæt hord strude) и т.п. Метрическая схема — C1, 2 по Поупу (с. 348). Синтаксическая структура — см. [10].

[13] Стих, ритмически и синтаксически плотно спаянный, без паузы между второй и третьей стопой. Отметим также необходимый анжамбман в конце стиха. Синтаксическая структура: союз + местоимение-подлежащее + предлог /1/, существительное-дополнение /2/, притяжательное местоимение /3/, глагол /4/. Ср. 293 (swylce ic maguþegnas / mīne hāte). См. также примеч. [40].

[14] К первой стопе ср. 1822 (gif ic þonne on eorþan / owihte mæg), 2519 (wæpen tō wyrme, / gif ic wiste hū) и 1185 (uncran eafteran, / gif hē þæt eal gemon) 2841 (gif hē wæccende/weard onfunde), 1140 (gif hē torgemōð/þurhtēon mihte), 944 (æfter gumcnynum, / gyf hēo gyt lyfað). Ко второй стопе ср. 1525 (ðeodne æt þearfe; / ðolode ær fela), 2709 (þegn æt dearfe!/þæt ðam þeodne wæs), а также ср. 1456 (þæt him on dearfe lāh/ðyle Hrōðgāres), 2694 (Ða ic æt þearfe (gefrægn)/þeodcnynges), 1797 (þegnes þearfe, / swylce þū dogore) и 2801 (lēoda þearfe; ne maeg ic hēr leng wesan). Метрическая схема: A3, 68 по Поупу (с. 265). Синтаксическая структура — см. [13].

[15] К третьей стопе см. 2131 (þā se ðeoden mec/ðīne līfe), 2095 (þær ic, þeoden mīn, / þīne lēode), 1823 (þīnre mōdlufan/māran tilian), 1673 (ond þegna gehwylc/þīnra lēoda), и т.п. К четвертой стопе ср. 230 (se þē holmclifu/healdan scolde), 280 (gyf him edwenden/æfre scolde),

1034 (ongēan gramum/gangan scolde), 1067 (æfter medobence/mænan scolde) и т.п. Только в трех из девятнадцати рассмотренных примеров с-глаголом *sculan* этот глагол находится не в четвертой стопе. Синтаксическая структура — см. [13], ср. также [40] и [42].

[16] Синтаксическая структура: дополнение /1/, инфинитив /2/, союз + местоимение-подлежащее + дательный лица /3/, наречие + глагол /4/. Отметим также, что этот стих связан с предыдущим и с последующим необходимым анжамбманом.

[17] 2443 (ædeling unwrecen/ealdres linnan). Ср. также 680 (aldre benēotan, / þeah ic eal mæge), 1524 (aldre sceþðan, / ac sēo ecg geswāc), 2599 (ealdre burgan, / Hiora in ānum wēoll), 2924 (þætte Ongendō/ealdre besnyðede), 661 (gif þū þæt ellenweorc/aldre gedīgest), 1469 (under yða gewin/aldre genēþan), 1655 (Ic þæt unsōfte/ealdre gedīgde) и т.п. Ср. также формулы, как 1002 (aldres orwēna, /Nō þæt ūdē byð), 1565 (aldres orwēna, / yrtinga slōh), 1338 (ealdres scyldig, / ond nū ofer swōm) и т.п. Синтаксическая структура — см. [16].

[18] Ср. 313 (torht getæhte, / þæt hīe hīm tō mihton), 1833 (wordum ond weorcum, / þæt ic þē wēl herige), 203 (lythwon lōgon, þeah hē him lēof wære) 2161 (hwatum Heorowearde, / þeah hē him hold wære). К четвертой стопе ср. также 881 (ēam his nefan, /swā hīe ā wāeron), 754 (fortht on ferhdē; / nō þū ær fram meahte) и т.п. Метрическая схема — C1, 5 по Поупу (с. 349). Синтаксическая структура — см. [16].

[19] Синтаксическая структура: причастие /1 и 2/, предлог + генитив /3/, существительное, управляемое предлогом /4/. Отметим необходимый анжамбман с предыдущим стихом.

[20] Ср. 1937 (handgewriþene; / hraþe seoþðan wæs), 59 (Ðæm fēower bearn/forðgerīmed). Метрическая схема — A1, 12b по Поупу (с. 252). Синтаксическая структура — см. [19]. В других произведениях древнеанглийской поэзии интересно отметить: «Гутлак» 1107 (wæron feower/forðgewitene), «Елена» 1267 (nū sind gēardagas/forðgewitenum), «Альфредовы стихотворные переложения Бозция», 1052 (wæron gefyru/forðgewitenum), «Елена» 636 (is nū feala sidan/forðgewitenra).

[21] Ср. 1950 (ofer fealone flōd/be fæder lāre), 21 (fromum feohgiftum/on fæder bearme), 1114 (Hēt þā Hildeburh/æt Nhfes āde). Метрическая схема — C1, 34 по Поупу (с. 536). Синтаксическая структура — см. [19]. Ср. также «Куропатка», 11 (on bearna stæle) и «Бытие», 1113 (on lēofes stæle).

[22] Синтаксическая структура: императив + местоимение-подлежащее /1/, приложение /2/, притяжательное местоимение /3/, дательный лица /4/.

[23] К первой стопе ср. 269 (lēodgebyrgean; / wes þū ūs lārena gōd), 407 (Wæs þū, Hrōdgār, hāl! / Ic eom Higelāces), 386 (Bēo ðu on ofeste, / hāt in gan), 1226 (singestrēona. / Bēo þū suna mīnum). Ср. также такие стихи, как 2946 (Wæs sīo swātswaðu/Swēona ond Gēata) и особенно 2779 (rām þara mādma/mundbora wæs), где глагол переставлен ради аллитерации. Ко второй стопе ср. 349 (wæs his mōdsefa/manegum gecyðed), 373 (wæs his ealdfæder/Ecgdeō hāten), 3046 (hæfde eorðscrafa/ende genyttod) и т.п. Метрическая схема — C2, 22c по Поупу (с. 295). Поуп приводит 118 примеров такой метрической схемы; по второму полустишию см. у Поупа с. 352—353, где даны 166 примеров; он отмечает также, что в третьей и четвертой стопах весьма часты сложные существительные. Синтаксическая структура — см. [22].

[24] Ср. следующие примеры в [15]: 2131, 2095, 1823 и 1673; и в [13]: 293, где mīnum стоит в той же позиции в стихе, но определяет следующее за ним существительное. Ср. также 2804 (sē scel tō gemundum/mīnum lēodum), 2797 (þæs ðe ic mōst/mīnum lēodum), а к *mafoþegn* во второй стопе — 2079 (mācerum maþoþegne/tō mūdþonan). Синтаксическая структура — см. [22].

[25] Синтаксическая структура: дательный лица /1 и 2/, союз + местоимение-дополнение /3/, существительное-подлежащее + сказуемое /4/.

[26] *Hondgesellum* в «Беовульфе» представляет собой *haraþ legomenon*. Ср., однако, многочисленные примеры, в которых такого рода сложные слова занимают все первое полустишие: 1495 (hilderince, / Ða wæs hwil dægес), 1511 (hildetlova/hiresyrcaþ bræc), 1520 (hildebille, / hond sweng ne oftēah), 1526 (hondgemōta, / helm oft gescær) и т.п.

[27] Ср. 452 (Onsend Higelāce, / gif mec hild nime). Ср. также 447 (drēore fāhne, / gif mec deað nimeð), 1491 (dōm gewyrce/ofde mec deað nimeð). Метрическая схема — C2, 22 по Поупу (с. 353). Синтаксическая структура — см. [25].

[28] Синтаксическая структура: наречие + местоимение-подлежащее + указательное местоимение /1/, прямое дополнение /2/, относительное местоимение + местоимение-подлежащее /3/, косвенное дополнение + сказуемое /4/. Отметим, что этот стих связан с последующим необходимым анжамбаном.

[29] Ср. 293 (*swylce ic maġufegnas/mīne hāte*), где место указательного местоимения занимает первый слог существительного. К первой стопе ср. 757 (*swyrcle hē on ealderdagum/ær gemētte*), 1156 (*swylce hēt æt Finnes hām/findan meahton*), а также 2869 (*þēoden his pegnum*, / *swylce hē þrȳdlicost*) и 2767 (*Swylce hē siomian geseah/segn eallgylden*). Ко второй стопе ср. 2490 (*Ic him þa māðmas*, / *þē hē mē sealde*), ср. также 2788 (*Hē dā mid þām māðmum/mærne þiōden*), 2779 (*þām dāra māðma/mundbora wæs*) и т.п. Ф. Клебер отмечает, что *swylce* в этом значении во всех случаях, кроме одного, стоит в начале полустишия, см.: *Klæber F. (ed.)*. *Beowulf and the Fight at Finnsburg*. Lexington, Mass., 1928, с. 377 [3-е изд.: 1950, с. 406]. Метрическая схема — А3, 70b по Поупу (с. 266). Синтаксическая структура — см. [28].

[30] Метрическая схема — С1, 2 по Поупу (с. 348). В 22 из 74 приводимых примеров (включая ст. 1482) существительное или местоимение в сочетании с глаголом стоит в четвертой стопе. Из них содержит либо глагол *sellan*, либо местоимение перед глаголом следующие: 72 (*geongum ond ealdum*, / *swylc him God sealde*), 1271 (*gimfæste gife*, / *þē him God sealde*), 2182 (*ginfæsten gife*, / *þē him God sealde*), 2490 (*Ic him þa māðmas*, / *þē hē mē sealde*), 417 (*þēoden Hrōðgār*, / *þæt ic þē sōhte*) и 563 (*manfordædlan*, / *þæt hie mē þēgon*). Ср. также 1751 (*forgyted ond forgūmed*, / *þæs þe him ær God sealde*) и т.п. Синтаксическая структура — см. [28].

[31] Синтаксическая структура: существительное (обращение) /1/, прилагательное /2/, косвенное дополнение /3/, сказуемое /4/. Стих связан с предыдущим необходимым анжамбаном. Как подлежащее, так и прямое дополнение глагола *onsend* находятся в ст. 1482.

[32] Ср. 2745 (*Wiglāf lēofa*, / *nū se wyrm liged*), 1216 (*Brūc dīsses beāges*, / *Bēowulf lēofa*), 1758 (*Bebeorh þē done bealonīð*, / *Bēowulf lēofa*), при перестановке существительного и прилагательного для аллитерации: 1854 (*licad leng swā wēl*, / *lēofa Bēowulf*), 1987 (*Hū lomþ ēow on lāde*, / *lēofa Bēowulf*), 2663 (*Lēofa Bīowulf*, / *læst eall tela*). Ср. также 618 (*lēodum lēofne*; / *hē on lust geþeah*) и в обратной последовательности: 3079 (*Ne meahton wē gelæran/lēofne þēoden*) и др. Метрическая схема — А2а, 28с по Поупу (с. 256). Синтаксическая структура — см. [31].

[33] Ср. 5 (*monegum māġþum/meodosetla oftēah*), 690 (*snellīc særīnc/selereste gebēah*), 884 (*sweordum gesæged*, / *Sigemunde gesprong*) и др. Ср. также 452 (*Onsend Higelāce* / *gif mec hild nīme*), где перестановка обусловлена потребностями аллитерации. Метрическая структура — Е7 по Поупу (с. 370). Синтаксическая структура — см. [31].

[34] Поскольку данная метрическая схема встречается только в этом полустишии, весь стих нельзя считать формулой или целиком формульным, хотя второе полустишие и представляет собой широко распространенную формулу.

[35] Метрическая схема — В2, 48 по Поупу (с. 285). Эта схема встречается только в первом полустишии данного стиха и еще один раз во втором полустишии ст. 1585 (*gē-þe ceþra*, / *tō dæs þe hē on ræste geseah*), см. у Поупа с. 345. Это полустишие не формульно.

[36] 1831 (*Gēata dryhten*, / *þeah de hē geong sȳ*), 2483 (*Gēata dryhtne/gūð onsæge*), 2560 (*wīð dām gryregieste*, / *Gēata dryhten*), 2576 (*Gēata dryhten*, / *gryrefāhne slōh*), 2991 (*geald þone gūðræs/Gēata dryhten*) и с перестановкой — 2402 (*dryhten Gēata/dracan scēawian*), 2901 (*dryhten Gēata/dēaðbeddle fæst*). Ср. также 2419 (*goldwine Gēata*, / *Him wæs gēomor sefa*), 2584 (*goldwine Gēata*; / *gūðbill geswāc*) и т.п.

[37] Поскольку метрические схемы обоих полустиший встречаются редко (ср. [38] и [39]), стих в целом следует считать неформульным.

[38] Метрическая схема — D1, 8 по Поупу (с. 302). Синтаксическая структура в обоих примерах, приводимых Поупом, одинакова: сказуемое /1/, именное словосочетание /2/, хотя в ст. 501 (*onband beadwūne-* / *wæs him Bēowulfes sīð*) в позиции, занимаемой в ст. 1485 двумя существительными, находится сложное слово. Ко второй стопе ср. 1847 (*hild heorugrimme/Hrēþles eafaran*), 2191 (*headorōf cyning* / *Hrēðles lafe*), 2358 (*Hrēðles eafora/hiorodryncum swealt*), 2992 (*Hrēðles eafora*, / *þā hē tō hām becōm*) (интересно отметить,

что в последнем случае сочетанию *Hrēðles eafora* также предшествует *Gēata dryhten* в предыдущем стихе), 454 (*hrægla sēlest; /pæt is Hræðlan lāf*); во всех этих случаях обратный порядок слов объясняется потребностями аллитерации. Ср. также 2025 (*geong goldhroden, / gladum suna Frōdan*) и многие другие формулы, на основе слова *sunu*: 524 (*sunu Beanstānes/sōde gelæste*), 645 (*sunu Healfdenes/sēcean wolde*), 980 (*Dā wæs swīgra secg, / sunu Ecglafes*), 1009 (*pæt tō healle gang/Healfdenes sunu*); ср. также другие сродные метрические системы (D1), как, например, в ст. 758 (*Gemunde þā se gōða, / mæg Higelāces*) и т.п. (см. у Поупа, с. 359).

[39] Метрическая схема — C2, 30 по Поупу (с. 355). Это единственный пример данной метрической схемы в «Беовульфе», но ср. родственные схемы, например, в ст. 996 (*secga gehwylcum/þāra þe on swylc starað*), 2864 (*Pæst, la, mæg secgan/sē ðe wyle sōð spæcan*). Ср. также 2796 (*ēcum Dryhtne, / þē ic hēr on starie*) и 1603 (*mōdes sēoce /ond on mere stæredon*).

[40] Синтаксическая структура: союз + местоимение-подлежащее /1/, дательный падеж /2/, прилагательное в винительном падеже /3/, сказуемое /4/. Отметим необходимый анжамбан со следующим стихом.

[41] Ср. 260 (*Wē synt gumcynnes/Gēata lēode*), 378 (*þā ðe gifsceattas/Gēata fyredon*), 556 (*pæt ic āglæcan/orde geræhte*), 571 (*pæt is sænæsses / gesēon mihte*), 894 (*pæt hē bēahhordes/brūcan mōste*). Метрическая схема — C1, 2с по Поупу (с. 289). Поуп отмечает частое употребление сложных слов во второй стопе и приводит 58 таких примеров из 118 случаев этой ритмической схемы. Синтаксическая структура — см. [40].

[42] Ср. 2789 (*dryhten sinne/dñiorigne fand*), 1810 (*swæð, hē þone gūdwine/gōdne tealde*), 1969 (*geongne gūðcuning/gōdne gefrūnon*), 199 (*gōdne gegyrwan; / swæð, hē gūðcuning*); еще один пример с *funde* во второй стопе полустипии см. 1415 (*ofer hārne stān/hleopian funde*). Эта метрическая схема (A1, 1 по Поупу, с. 325) весьма употребительна. Поуп приводит 460 примеров использования ее во втором полустипии и 371 в первом (см. [8]). Синтаксическая структура — см. [40].

[43] — Синтаксическая структура: родительный объекта /1/, прямое дополнение /2/, сказуемое + союз /3/, сказуемое /4/.

[44] 35 (*on bearm scipes*), 352 (*swā þū bēna eart*). Метрическая схема A1, 3а по Поупу (с. 248). Синтаксическая структура — см. [43].

[45] Ср. 1177 (*bēahsele beorhta; / brūc þenden þū mōte*), 894 (*pæt hē bēahhordes/brūcan mōste*), 3100 (*þenden hē burhwelan/ brūcan mōste*), 2241 (*brūcan mōste. / Beorh eallgearo*); к позиции *brēas* ср. также 1216 (*Brūc ðisses bēages, / Bēowulf lēofa*) и 2162 (*brēostgewædu. / Brūc ealles well*). Синтаксическая структура — см. [43].

⁹ *Magoun F.P. (Jr.) Bede's Story of Caedman: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer. — Speculum. 1955, vol. 30, № 1—2, с. 48—63.*

¹⁰ «Беовульф», ст. 90—98.

¹¹ В «Эфиопиде». См.: *Evelyn-White H.G. (ed.) Hesiod, the Homeric Hymns, and Homerica (Loeb Classical Library). Cambridge—London, 1943, с. 507—509.*

¹² См. недавнюю работу о символической интерпретации «Беовульфа»: *Fisher P.F. The Trials of the Epic Hero in Beowulf. — Publications of the Modern Language Association of America. 1958, vol. 73 (June), с. 171—183.*

¹³ Об изданиях рукописей «Песни о Роланде» см.: *Mortier R. Les textes de la Chanson de Roland. T. 1—10. P., 1940—1944.*

¹⁴ *Rychner J. La Chanson de geste.*

¹⁵ Оксфордская рукопись, ст. 1338—1347. Примечания к таблице IX:

[1] Ст. 194, 355, 663, 707, 751, 777, 792, 803, 1145, 1321, 1545, 1580, 1629, 1671, 1691, 1761, 1785, 1869, 1897, 2066, 2099, 2124, 2134, 2152, 2163, 2166, 2215, 2233, 2246, 2375, 2701.

[2] 3421. Ср. также 1098 *par grant iur chevalchent*; 2851 *par grant vertu chevalchent*; 3463 *li amiralz chevalchet par le camp*.

[3] 1583, 1870. Ср. 1550, 1953 *tient Halteclere*; 1324 *trait Durendal*; 3622 *prent Tencendur*; 2287 *tient l'olifan*; 2992, 3152 *tient sun espiet*; 3114 *prent sun escut*; 2596 *trait ces chevels*; 2906 *trait ces crignels*.

[4] Cp. 925 veez m'espee ki est e bone e lunge; 1276 ki est a flurs e ad or; 1354 ki est ad or e a flur.

[5] 1340. Cp. 1007, 1029 de Sarrazins; 1030, 1186 E Sarrazins; 202 de ses paiens; 588 de vos paiens; 177 de Francs de France.

[6] 3422. Cp. 3479 i ad mult gran damage; 1224 sin ad mult grant irur; 1987 en avrat grant damage; 2660 m'at fait guere mult grant.

[7] 1970. Cp. также 1680 ki puis veïst; 3483 ki dunc veïst; 1181 ki dunc oïst.

[8] Cp. 1971 un mort sur altre geter; 3878 vait ferir l'uns li altre.

[9] 1980, 3925.

[10] Единственная параллель к этому месту встретилась мне в стихе 1694 ... veez gesir par tere.

[11] Cp. 1056 sanglant en ert.

[12] Cp. 994 des osbercs sarazineis; 1227, 1575 e l'osberc li derumpt; 1647 e l'osberc jazerenc; 1721 jamais entre sa brace; 3939 Tierri entre sa brace; 3250 de elme ne d'osberc.

[13] 1610. Cp. 1266 sun bon espïet; 2032 sur sun cheval.

[14] Cp. 647 Guenelun par l'espalle; 1826 el col un caëgnun и 1109 e li colps e li caples; 2206 le doel e la pitet; 2276 sun cors e sun visage; 2902 ma force e ma baldur.

[15] 176, 576, 586, 903, 1351, 1990, 2216, 2963, 3186, 3690, 3755, 3776.

[16] Cp. 2805 puis escriet: «Baruns, ne vos targez»; 1681 de lur espees e ferir e capler; 1415 li .XII. per ne s'en targent nient; 338 quant aler dei, n'i ai plus que targer; 1366 kar de ferir; 1198, 1226, 1584, 3424 vait le ferir; 1092 par ben ferir.

[17] 262, 325, 547, 560, 826, 937, 948, 965, 1415, 2792, 3187; des 1308; les 1513, 3756.

[18] 1718. Cp. 681 nel devez pas blasmer; 1063 pur mei seient blasmet; 1174 ne funt mie a blasmer.

[19] 1416, 1835, 3476.

[20] Cp. 3475 ben i fierent i caplent; 1416 i fierent cumunement; 1681 e ferir e capler.

¹⁶ Оксфордская рукопись, строфа 105, ст. 1338—1350; Венецианская IV, строфа 101, ст. 1256—1267.

¹⁷ Оксфордская, строфа 105, ст. 1338—1350; Шатору, строфа 144, ст. 2277—2292.

¹⁸ Шатору, строфа 144, ст. 2277—2292; Кембриджская, строфа 39, ст. 577—592.

¹⁹ Единственный английский перевод: *Mavrogordato J. Digenis Acrites. Oxf.*, 1956. [Русский пер. Гротта-Ферратской версии: Дигенис Акрит. М., 1960.]

²⁰ Об изданиях всех рукописей см.: Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτας... Νέα πλήρης ἐκδοσις... ὑπὸ Π. Καλονάρου. Ἀθήναι. 1941. [Новейшее издание: *Tripp E. Digenes Acrites. Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen (Wiener Byzantinische Studien. Bd. 8). Wien, 1971*]. Важные соображения о древнерусской версии см. в сборнике: *Russian Epic Studies. Ed. by R. Jacobson, E. J. Simmons (Memoirs of the American Folklore Society. Vol. 42). Philadelphia, 1949*, и в статье: *Стендер-Петерсен А.И. О так называемом Девгениевом деянии. — Scando-Slavica. 1954, vol. 1* [см. также: *Кузмина В.Д. Девгениево деяние. М., 1962*].

²¹ *Grégoir H. Digenis Acrites. N.Y.*, 1942, см. особенно стемму на с. 301 [см. также: *Сыркин А.Я. Поэма о Дигенисе Акрите. М., 1964*].

²² *Krumbacher K. Eine neue Handschrift des Digenis Acrites. — Sitzungsberichte der Koenigliche Bayerische Akademie der Wissenschaften. 1904, Bd. 2, s. 309—355.*

²³ Стихи Г 1.155—160 соответствуют А 356—361 и Э 21—29.

²⁴ Примечания к таблице XIII:

[1] 294, 604, ср. 1274: καὶ ὁ λαὸς τοῦ Ἀμυρᾶ; 2483: πατρὸς αὐτῆς τοῦ Ἀμυρᾶ; 4303: Μητέρα δὲ τοῦ Ἀμυρᾶ.

[2] Cp. 2280: ἡ μάννα τοῦ Ἀκρίτον; 4302: τὴν μάμμην τοῦ Ἀκρίτου; 2245: ἡ μήτηρ τοῦ Ἀκρίτου; 4304: πατὴρ ὁ τοῦ Ἀκρίτου; 3234: τοῦ Διγενούς τὸν λόγον.

[3] Cp. 1002; Ἦ μήτηρ τοῦ δὲ ὡς ἔμαθεν... и 1885: ὁ πατὴρ μου τὸ ἔμαθε.

[4] Ничего особенно близкого, кажется, нет.

[5] Cp. 3970: ἀπὸ Συρίαν ἄπασαν; 2496: εἰς τὴν Συρίαν ἠθέλησα.

[6] Cp. 2352: ἐπιστολὴν τοιαύτην.

[7] 4367.

[8] Ср. 550: θλίψεών τε καὶ πόνων.

[9] Ничего особенно близкого, кажется, нет.

[10] Ср. 2075: ἦσαν οἱ ἀδελφοὶ τῆς; 3078: ἦτον ὁ λόγος οὗτος.

[11] 1.

[12] Ср. 466: μικρὰν παρηγορίαν; 471: κόσμου παρηγορίαν; 2009: οἱμοὶ τέκνον γλυκύτατον, φῶς καὶ παρηγορία; 2925: αὐτοῦ παρηγορίας; 3281: ψυχῶν παρηγορίαί.

[13] Ср. 718: οὐ χωρισθῆναι θέλω σοῦ; 465: πῶς νὰ σὲ ξεχωρίσωμεν ἐκ τῶν λοιπῶν σωμάτων; и 242: ... ἀπ' ἐμοῦ ... и много других сочетаний "предлог + местоимение" в той же позиции.

[14] Ср. 2797: ἐπήγα εἰς τοὺς γονέους; 2805: ἐπήγα εἰς ἄλλον τόπον; 1672: ἐπήγεν εἰς κунῆν; 979: κρυβέντες εἰς τὰ δάση; 1767: ἐξαίφνης εἰς τὰ νέφη; 1217, 1274: ἔφθασεν εἰς τὸ κάστρον; 2197: δοκοῦσα εἶναι ξένα.

[15] Ничего особенно близкого, кажется, нет, но ср. 4111: καλύψαι σου τοὺς ὄφθαλμοῦς.

[16] Ср. 458: καὶ ἔσβεσας τὸ φῶς μας; 4260: ἡμάυρωσας τὸ φῶς μου; 4399: κ' ἐθάμπωσεν τὸ φῶς του.

[17]—[18] Ср. 578: δι' οὗ πίστιν ἠρνήσατο καὶ συγγενεὶς καὶ φίλους; 848: ὅς δι' ἐμὲ ἠρνήσατο γένος τε καὶ πατρίδα; 1067: πίστιν πατρίδα ἠρνήσατο καὶ συγγενεὶς καὶ φίλους; 1352: τὰ πάντα γὰρ ἠρνήσατο πίστιν τε καὶ πατρίδα; 1006: ὁμοίος δὲ οἱ συγγενεὶς; 1012: εἰς μέρος μὲν οἱ συγγενεὶς; 1881: μετέπειτα οἱ συγγενεὶς; 731: οἰκείος καὶ πατρίδα; 2777: γονεὶς τε καὶ πατρίδα.

[19] Ср. 3898: καὶ γέγονε περιφημος εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον; 4286: καὶ φοβερὸς ἐγέντο εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον; 4351: καὶ γέγονεν περιφημος εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον; 3757: ἀνδρῶν γὰρ εἶναι ὄνειδος.

[20] 522. Ср. также 302: κ' ἐτράφη εἰς τὴν Συρίαν; 309: μέσα εἰς τὴν Συρίαν.

²⁵ Примечания к таблице XIV:

[1] Ср. 1.147: σπαθὶν διαζωσάμενος; 4.1071: ποδὸς αὐτοῦ δραζάμενος; 6.216: σπαθὶν ἀράμενος αὐτοῦ; 6.252: καὶ τὸ σπαθὶν ἐπὶ τὴν γῆν.

[2] Ср. 4.132: ἔφθασε τὸ θηρίον; 4.136: βαλὼν τὸ θηρίον.

[3] 3.111; 4.816 (ὄτε).

[4]—[7] Ничего особенно близкого, кажется, нет.

[8] Ср. 1.150; 1.172: εἰς τὸν κάμπον ἐξῆλθε; 4.872: μετὰ λαοῦ ἐξῆλθε; 6.385: πρὸς Μαξιμοῦν ἀπῆλθε.

[9] Ср. 4.135: τὸ δὲ παιδίον σύντομα; 4.242: τὸ δὲ παιδίον εὐθιον; 4.913: καὶ τοῦ Χοσρόου τὸ σπαθὶν; 6.61: καὶ ἐξελκύσας τὸ σπαθὶν; 1.193: πόρρωθεν ρίπτει τὸ σπαθὶν.

[10] Ср. 1.193; 1.200; 2.250; 4.684: χεῖρας εἰς ὕψος ἄρας; 6.74: εἰς ὕψος ὄλω τῷ θυμῷ τὸ σπαθὶν ἀνατείνας.

[11] Ср. 6.224: τῆ ράβδῳ κατὰ κεφαλῆς.

[12] 3.99.

[13] Но ср. 6.653: καὶ μέχρι γῆς τὴν κεφαλὴν.

[14] Но ср. 6.259: μέσον τῶν δύο ὤμων.

²⁶ Примечания к таблице XV:

[1] 1539, 132: καὶ ὡς εἶδεν τούτους; 421: καὶ ὡς εἶδεν ὁ νεώτερος; 634: καὶ ὡς εἶδεν τὸν λέοντα; 789: καὶ ὡς τὸν εἶδεν; 1126: καὶ ὡς εἶδεν ὁ Φιλοπαπποῦς; 1359: καὶ ὡς τὸν εἶδεν ἡ Μαξιμοῦ.

[2] 566, 567, 1009, 1281, 1357, ср. 466: ἵνα καβαλλικεύσῃ.

[3] Ср. 1684: καὶ ἀπάνω κεῖται πιλωτόν; 430: καὶ οἱ πέντε ἐπιλαλήσαμεν; 1283, 1528: καὶ σύντομα ἐπιλάλησεν; 1262: καὶ τὴν καλὴν μου ἐλάλησα.

[4] Ср. 768: ἵνα ραβδέα τοῦ δώση; 1246: ἵνα ραβδέαν με δώσῃ; 1270: ἵνα σπαθεᾶν με δώσῃ; 1283: καὶ κονταρέαν με δώσῃ; 1540, 1557: τὴν κονταρέαν με δώσῃ.

[5]—[6] Ср. 941: καὶ κονταρέαν τὸν ἔδωκεν ὀμπρὸς εἰς τὸ μπροστοκούρβιν; 1452: καὶ κονταρέαν μ' ἔδωκεν τὴν φάραν εἰς τὰ μηρία; 1558: Σπαθεᾶν τῆς φαρας ἔδωκα, ἀπάνω εἰς τὰ κεφάλιν; 1727: καὶ ὡς ἔδωκα τὴν λέαιναν εἰς τὸ κεφάλιν; 975: ... καὶ ἔδωκέν του ραβδέαν; 166: οὔτε φίλημαν μ' ἔδωκε.

[7] Ничего особенно близкого, кажется, нет.

[8] 1251. Ср. 1690: καὶ στέκουν ἐμπροσθέν του; 1265: ἐμπροσθέν μου.

[9]—[10] 1286: καὶ ἐγὼ ταῦτα τὸν ἔλεγα, ἄς σηκωθῆ μὴ κείται; 1750: τοιοῦτον πάλιν λέγω σας; 1329: ... πάλιν τὰ τοια λέγει.

[11] 1287. Ср. 1298: Ἐγείρου ἀπ' αὐτοῦ; 189: Ἐγείρου ἡ Βεργόλικος.

[12] 1287. Ср. 417: κοιτόμενον εἰς τὴν κλίνην.

[13] Ничего особенно близкого, кажется, нет.

[14] Ср. 1101: ... καὶ ὅπου κελεύεις ἔλα; 1379: καὶ ἂν θέλης, κυρά.

²⁷ Пер. Маврогордато, Гротта-Ферратская версия, ст. 259—261 [русск. пер. с. 16, кн. I, ст. 259—261].

²⁸ Там же, ст. 387 и сл. [русск. пер. с. 20—22, кн. II, ст. 52—98].

²⁹ См.: *Entwhistle W.J.* European Balladry. Oxf., 1939.

³⁰ См.: *Jakobson R., Ruzičić G.* The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk and the Russian Vseslav Epos. — *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientale et Slaves.* Bruxelles, 1951, t. 10, с. 343—355, а также: *Jakobson R.* The Vseslav Epos. — *Russian Epic Studies. Memoirs of the American Folklore Society.* 1949, vol. 42, с. 56 и сл. [обе работы перепечатаны в: *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. 4. The Hague, 1966, с. 301—368, 369—379].

³¹ *Pritchard J.B. (ed.)* Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament. Princeton, 1951, с. 75—76 [Поэзия и проза Древнего Востока, 171].

³² *Magoun F.P. (Jr.)* The Gest of King Alexander of Macedon. Cambridge, Mass., 1929, с. 150, ст. 778 и сл.

³³ *Gregoire H.* Le Digénis Russe. — *Russian Epic Studies*, особенно с. 152 и сл.

³⁴ *Entwhistle W.J.* Bride-snatching and the «Deeds of Digenis». — *Oxford Slavonic Papers.* 1959, vol. 4, с. 1—12.

³⁵ См. примеч. 7 к гл. 7.

1

«Эта книга о Гомере»: безусловно ошибется тот, кто воспримет начальную фразу книги Лорда буквально и — соответственно своим интересам — либо углубится в ее чтение, будучи уверен, что целиком обращается к проблемам древнегреческого эпоса, либо отложит ее, не сочтя для себя эти проблемы особенно близкими.

Самый замысел труда, принадлежащий учителю и единомышленнику А. Лорда — Милмэну Пэрри, конечно же, подсказан длительным изучением гомеровских поэм и в значительной степени ориентирован на выяснение некоторых коренных вопросов, связанных с Гомером. Древнегреческому поэту посвящены специально три главы. И все же не Гомер главный герой книги. Она — о Певце эпических сказаний, о Сказителе как своеобразном носителе устной художественной культуры, известном многим народам разных исторических эпох. Пэрри и Лорд исследовали этот тип в одной из его южнославянских вариаций с тем, чтобы результаты исследования затем приложить к изучению книжных эпических памятников разных эпох и стран и обнаружить в них следы творческой работы разноязычных представителей этого же типа.

Книга А. Лорда предлагает нам оригинальную теорию, сложившуюся в результате далеко не обычного для филологической науки соединения кабинетного анализа классических текстов с широко поставленным экспериментом — полевой работой фольклористов. О том, как рождалась — в процессе работы М. Пэрри над гомеровскими поэмами — гипотеза, давшая толчок развитию теории, Лорд рассказал в главе первой своей книги. Еще ранее и более подробно путь Пэрри к изучению живой эпической традиции Лорд описал в статье «Гомер, Пэрри и Гусо»¹. Что же касается второго этапа, связанного с полевыми исследованиями американских ученых в Югославии, растянувшимися (с долгим перерывом) на полтора десятилетия, то необходимо об этом сказать специально.

Летом 1933 года М. Пэрри совершил рекогносцировочную поездку по различным районам Югославии, которая лишний раз убедила его в том, что живая эпическая традиция здесь находится в расцвете, и показала, что хорошо поставленная и тщательно обдуманная работа с певцами-

гуслеями поможет ему увидеть и изучить «устный стиль» эпоса в его реальном проявлении и функционировании. Подготовку к полевой работе Пэрри осуществил в высшей степени успешно. Он остановил свой выбор на Боснии и Герцеговине и на примыкавших к ним районах Черногории и Южной Сербии. Именно здесь живая культура эпических певцов-гуслееров поддерживалась чрезвычайно интенсивно, будучи во многом еще свободной от воздействия грамотности и книги. Особое внимание М. Пэрри уделил технической оснащенности будущей работы. По специальному заказу для него в США был изготовлен аппарат, который мог работать и от сети, и от батарей. Запись велась на больших алюминиевых дисках, которые к тому же можно было менять, не останавливая исполнителя. Тем самым явилась возможность вместо фрагментарных, длительностью в несколько минут, записей на фонографе, вести многочасовые непрерывные записи огромных по объему текстов и длительных бесед с исполнителями.

Задуманная экспедиция менее всего имела целью поиски и запись возможно большего числа «хороших» текстов юнацких песен и издание еще одного сборника в дополнение к уже существовавшим. В основе плана Пэрри лежала идея разветвленного эксперимента, включающего — наряду с выборочными, подчиненными теоретическим задачам записями самих песен — подробные интервью с певцами, продуманное тестирование, собрание разного рода данных об исполнителях и обстоятельствах исполнения песен. Естественно, что Пэрри, человек чужой для гуслееров культуры, к тому же не владевший сербскохорватским языком, нуждался в надежном, понимающем помощнике. Американскому ученому повезло. В Дубровнике, в небольшой таверне он услышал гуслеера Николу Вуйновича. Никола умел писать и по просьбе Пэрри сделал записи своих песен. Очень быстро он освоил технику записывания под диктовку от других певцов и овладел искусством интервьюирования певцов. Когда на следующий год началась экспедиционная работа, Никола стал незаменимым ее участником. Можно даже сказать, что он во многом обеспечил успех дела. В огромном рукописном фонде, накопленном экспедицией, работавшей с июня 1934 по сентябрь 1935 года, Николе принадлежит большинство записанных под диктовку или в пересказе текстов, записей диалогов с певцами, их рассказов и т.д.

Особый интерес Пэрри проявил к искусству хранителей сербской мусульманской эпической поэзии. Тому были по крайней мере две причины: чистота устной традиции, поддерживавшейся певцами, и громадный объем большинства песен. Величайшим своим успехом Пэрри считал встречу в Биелом Поле с гуслеером Авдо Меджедовичем, одна из песен которого — «Свадьба Смаилагича Мехо» — содержала 12 тысяч стихов, т.е. почти равнялась «Илиаде». А. Лорд вновь нашел Авдо во время экспедиции 1950—1951 годов. В одной из статей, ему посвященных, Лорд назвал Авдо «последним действительно великим

эпическим певцом Славянских Балкан»². Он умер в 1955 году в возрасте около 85 лет.

За время работы М. Пэрри были собраны уникальные по объему и разнообразию данные: записывались подробные рассказы певцов об их жизни, с описанием мест, где они жили, занятий, переездов и т.д.; обязательно фиксировались свидетельства, касавшиеся обучения гусллярскому искусству, с указанием учителей, процесса обучения и т.д.; специальные вопросы касались понимания певцами своего искусства, оценок, какие они давали другим исполнителям; особую тему составляли соотношения между текстами разных певцов, отношение певцов к собственным текстам, положение певца в обществе и т.д. Стоит отметить тонкое искусство, с каким ставились вопросы, и содержательность большинства ответов. Самое же главное — материалы диалогов и интервью нередко оказывались отправными пунктами для последующей экспериментальной работы. Когда гуслляр называл, от кого он усвоил свою песню, Пэрри стремился сделать от того исполнителя запись, чтобы сравнить полученные варианты. Если певец заявлял, что данную песню хорошо знают в деревне, он делал столько записей, сколько было возможно, чтобы установить общую модель и проанализировать вариативные различия. Если певец утверждал, что при исполнении песни он не допускает в ней никаких изменений, Пэрри проверял его, делая через некоторое время повторную запись. Получив ответы на вопрос о том, сколько нужно времени, чтобы певец мог воспроизвести впервые услышанную им песню, Пэрри искусно создавал соответствующую ситуацию и получал записи, подтверждавшие правдивость ответов, а заодно служившие надежным материалом для анализа соотношений текста-источника и текста, вновь родившегося. Пэрри стремился получить одновременные записи одной песни от одних певцов, записи текстов учителя и ученика, тексты одной и той же песни от разных исполнителей.

Скоропостижная смерть М. Пэрри в декабре 1935 г. могла бы обесценить весь громадный материал, если бы не А. Лорд. Молодой ученый, включившийся в экспедиционную работу в 1934 году, обнаружил не просто исключительную преданность делу учителя, но полное единодушие с его научными идеями и успешно продолжил, а затем и завершил программу в намеченном Пэрри направлении. А. Лорд уже самостоятельно совершил еще несколько поездок по эпическим местам Югославии — в 1937, а затем в 1950 и 1951 годах, частично для дополнительного собирания материалов, частично же для расшифровки записей всей экспедиции. Безуспешно пытался Лорд найти в 1950 году Николу — даровитый ассистент Пэрри пропал без вести в годы народно-освободительной войны. Его заменил белградский студент Милош Велимирович. Послевоенные поездки были особенно продуктивными, так как позволили произвести повторные записи от знакомых певцов спустя 15 лет или от их учеников.

Так сложилась уникальная по содержанию и объему коллекция, включающая более 13 тысяч разнообразных текстов, в том числе более 3500 механических записей. Расшифровка материалов и подготовка издания, естественно, растянулась на десятилетия и не завершена до сих пор. Вышедшие тома являются результатом сотрудничества американских и югославских научных учреждений и специалистов. Они ценны и интересны в первую очередь для ученых, и содержащиеся в них материалы далеко еще не в полной мере освоены эпосоведами³.

2

Обращаясь к рассмотрению основных положений теории Пэрри—Лорда — как она раскрыта в книге о Певце эпических сказаний, а затем развита и углублена в работах самого Лорда и его многочисленных последователей из разных стран, — стоит подчеркнуть, что теория эта изначально не претендовала на анализ и разъяснение всего сложного комплекса проблем, связанных с жизнью эпической поэзии, с ее содержанием, поэтическим языком, отношением к действительности. Авторы теории жестко определили круг задач и с завидной целеустремленностью решали их. Главным для них было понять, каким образом певцы слагают, усваивают и передают свои песни. Они сознательно оставили в стороне вопросы генезиса, историзма, отношения героя и прототипа, отражения реалий и т.п. Нет оснований упрекать их за это — самоограничения вовсе не означали, что названные проблемы они не считали важными. В других работах А. Лорда, например, специальное внимание уделено роли мифа в эпосе, отношениям мифа и эпической истории⁴.

Эпический певец и эпический текст — вот главное направление исследовательских устремлений американских ученых. Пэрри был одушевлен стремлением увидеть, «как певец составляет слова и фразы, а затем стихи, но также — как он группирует целые отрывки и темы... как песня живет и переходит от одного человека к другому, от одного поколения к другому, переходит через поля и горы, и даже через все языковые границы, а также увидеть еще большее — как устная поэзия живет и умирает»⁵.

Критики теории Пэрри—Лорда нередко называют ее «формульной», тем самым существенно ограничивая ее содержание. Сам Лорд и его сторонники определяли ее как «устную» (иногда — как «устно-формульную»), именно этим словом выражая самую ее суть. Категория устности никак не сводится к внешним признакам, к способу коммуникации и трансмиссии. Не здесь пролегают принципиальные отличия устной повествовательной поэзии от письменной повествовательной. Качественная ее особенность — в неразделимости процессов усвоения, исполнения и создания. «Устная поэзия — это поэзия, рождающаяся в устном исполнении»⁶. Мысль эта иногда доводится сторонниками теории до парадоксальной крайности. По словам Рут Финнеган, тексты,

которые хранятся в памяти слово в слово, нельзя считать устными — разве что в буквальном, чисто «литературном» смысле⁷. Читатель найдет близкие высказывания на страницах настоящей книги: здесь за пределы понятия «устный поэт» решительно выводится исполнитель, заучивший наизусть песни из книг, хотя и исполняющий их в роли певца. Через всю книгу проходит мысль о «подлинном» устном поэте или рассказчике, создающем при исполнении всякий раз «нечто неповторимое».

А. Лорд не считал недопустимым употребление термина «устная литература» — но лишь при условии строгого различения ее с литературой письменной в структурно-содержательном плане: «литературой» устная поэзия выступает постольку, поскольку она есть «точно структурированное устное словесное выражение»⁸.

Для теории Пэрри—Лорда в категорию признаков устности (применительно в первую очередь к эпической поэзии) обязательно входит способ создания текстов. «Этот способ заключается в построении метрических стихов и полустихий посредством формул и формульных выражений и в построении песен с помощью тем» (см. с. 14) в процессе самого исполнения. Обратим внимание еще на одну существенную особенность устного слова, тонко подмеченную А. Лордом: «Человек, незнакомый с письмом, мыслит не словами, а звуковыми комплексами... "Слово" обозначается словом, которое значит "высказывание"» (с. 37).

Категория устности для теории Пэрри—Лорда неотделима от категории традиции. Критики напрасно упрекали создателей теории, особенно автора книги об эпическом певце, в недооценке и даже игнорировании традиционного начала. Р. Менендес Пидаль и, в согласии с ним, В.М. Жирмунский полагают, что ими преувеличивается роль импровизации индивидуального певца-исполнителя, «умалется значение коллективной традиции в создании и распространении текучего текста эпического произведения»⁹. Между тем А. Лорд сам предупреждал, что значение традиции не должно быть забыто при «нынешнем усердии синхронных описаний исполнения и контекстуальности» и что «пришло время углубить наше понимание ее»¹⁰. Устное слито с традиционным, и поэтому следует употребить единое понятие «устно-традиционное» (oral traditional), не отделяя одно от другого¹¹. Лорд настаивал на широком понимании традиции в устной поэзии: это не только корпус хранимых, передаваемых и используемых идей, формул и тем, конкретных песен, но и «искусство сложения», дающее певцу план и умение строить стихи и конструировать темы. Традиционны сами структуры (или системы). А. Лорд снова и снова противопоставляет устную традицию творческого создания песни и воспроизведения ранее существовавших историй традиции пересказывания заученных пассажей. Первую он считает подлинной. При этом он не преуменьшает силы и власти традиции как средоточия прешествующего, более или менее устойчивого, опыта. Но для

А. Лорда важно, что «традиция — не предмет прошлого, а живой и динамический процесс, который начинается в прошлом, расцветает в настоящем и смотрит вперед, в будущее»¹².

Относительно взаимодействий традиции и «устных поэтов» А. Лорд сформулировал свое понимание в следующих словах: «Традиция, как я понимаю ее, — это все исполнения всех песен и все певцы в любой данной культуре с начала такого-то жанра; она включает разнообразие песен неодинакового качества, а также певцов очень разнообразных. Есть певцы хорошие, средние, неискусные и певцы гениальные. Традиция — это не посредственная середина; она состоит не просто из чего-то общего для всех песен и певцов... Она охватывает все типы певцов и все типы исполнений... Великие певцы прошлого... и недавнего настоящего... пели традиционные песни, и их исполнение этих песен, исключительного качества, также традиционно... В пределах каждой из традиций, которую они (имеются в виду Гомер и Авдо. — *Б.П.*) представляют... были выдающиеся артисты и рассказчики, и они оба принадлежат живой устной традиции... Традиции включают самое лучшее по качеству. Певцу не нужно отбрасывать традицию, чтобы произвести поэму высочайшей художественной ценности»¹³. Пример тому — творчество Меджедовича. «Песни Авдо — живое доказательство, что лучшие из устных эпических певцов — это оригинальные поэты, работающие в пределах традиции в традиционной манере»¹⁴.

Книга А. Лорда является, в сущности, развернутым доказательством всех этих положений относительно «устной традиции», как она выразилась в «устном эпосе».

Сформулировав в качестве определяющей концепцию устности, А. Лорд, как и его учитель, отверг законность применения термина «народный». Подробности и аргументация, которые читатель найдет на с. 17—19 настоящей книги, вполне обычны для значительной части западных ученых и ничего нового, по существу, не содержат. Столь же привычно и закономерно, что отрицание народности создания и содержания эпоса приводит к солидаризации с концепцией аристократического его происхождения. Применительно к русскому эпосу эту концепцию наиболее подробно развил и обосновал Вс.Ф. Миллер. А. Лорда роднит с Вс. Миллером, помимо всего прочего, мысль о том, что сельская среда, в силу патриархальности и неграмотности, дольше остальных удерживала эпическую поэзию, созданную задолго до того в другой социальной среде — аристократическом обществе и при дворе.

Несостоятельность этой концепции применительно к южнославянскому и русскому эпосу ныне показана достаточно убедительно, и в современном эпосоведении решительно преобладает взгляд на юнацкие песни и былины как творчество народное по происхождению, идеям, истории¹⁵.

Справедливости ради следует заметить, что несогласие М. Пэрри и А. Лорда с концепцией народности эпоса никак, по существу, не

сказалось ни на их полевой работе, на отношениях с гусярами, ни на разработке основных положений теории. Эпическая традиция сербских певцов во всем ее объеме рассматривалась как исконная и органичная для них и для их среды, а в жизни этой традиции на первый план выступило творческое начало.

3

Исследование важнейших составляющих сказительского творчества М. Пэрри и А. Лорд поставили на прочную основу специального широкого эксперимента. Благодаря этому им впервые удалось так детально и конкретно проследить этапы и особенности трудноуловимого процесса формирования гусяра, осветить характер внутренней работы, направленной на овладение различными сторонами сказительского знания и искусства. Значительное внимание ученые уделили вопросу о взаимоотношениях ученика и учителя. Не полагаясь на признания и уверения самих сказителей в том, что они полностью следуют «школе» и сохраняют в неприкосновенности усвоенные тексты, М. Пэрри и А. Лорд подвергли их основательной проверке. В итоге стало очевидно, что о соответствии текстов учеников текстам учителей не может быть и речи — реальность оказалась много сложнее. Тем самым утверждается, что сказительскому искусству изначально присуще творческое начало и что суть «школы» — в воспитании сказителя-творца.

Едва ли не главной и, конечно, особенно впечатляющей в теории Пэрри—Лорда выступает идея нерасчленимости исполнения и создания эпического текста. Стоит подчеркнуть, что идея эта целиком основана на опыте полевой работы, наблюдениях над исполнением и сравнительном анализе записанных текстов. Каждое новое исполнение — это новый текст, тут же, в ходе исполнения созданный. А. Лорд не боится заостренно-парадоксального выражения этой идеи: «Каждое исполнение... представляет собой самостоятельную песню, поскольку каждое исполнение уникально и несет на себе печать поэта-сказителя» (с. 15).

В разработку комплекса проблем, связанных со сказителем, у американских ученых были предшественники, опыт которых они в той или иной степени учитывали. Первым, кто открыл великую роль певца в сохранении и передаче (и в создании) сербскохорватского эпоса, был Вук Караджич. Он не просто назвал имена гусяров, от которых записывал песни, но и дал краткие, выразительные их портреты и высказал важные соображения по поводу их роли в традиционной поэзии, обнаружив впервые, в сущности, личное начало в сказительском искусстве¹⁶. В качестве непосредственных предшественников А. Лорд справедливо называет М. Мурко, автора фундаментальной монографии о южнославянских певцах, Г. Геземана и А. Шмауса, внесших немалый вклад в изучение живой эпической традиции в Югославии. Не столь внимательны американские ученые были к многочисленным

работам югославских фольклористов 30-х годов с их ценными наблюдениями над живой традицией. В книге А. Лорда мы найдем и уважительные ссылки на труды русских ученых — В. Радлова, открывшего европейской науке живую традицию сказителей тюркских народов, и А.Ф. Гильфердинга, справедливо считающегося одним из основоположников изучения творчества былинных сказителей. К сожалению, о трудах русских эпосоведов А. Лорд и его учитель знали лишь из вторых рук. Им вовсе остались неизвестны книги выдающихся собирателей севернорусских былин — А.Д. Григорьева, Н.Е. Ончукова, А.В. Маркова, братьев Соколовых, А.М. Астаховой, равно как и их исследования. В трудах А. Лорда есть ссылки на В.М. Жирмунского, но работы выдающегося советского эпосоведа и его учеников о среднеазиатских сказителях учтены в этих трудах очень мало. Здесь, конечно, сказался длительный отрыв американских ученых от опыта русской школы фольклористики и ее продолжения в советское время. При всем том мы вправе рассматривать теорию Пэрри—Лорда в общем русле изучения феномена сказительства, наиболее мощные импульсы которому даны именно русской школой. Есть смысл сопоставить работы М. Пэрри и А. Лорда с работами их современников — советских эпосоведов, в первую очередь А.М. Астаховой. В те же годы примерно, когда работала экспедиция в Югославии, А.М. Астахова подвела первые итоги сравнительным наблюдениям над творчеством севернорусских сказителей¹⁷. «По тому, как они воспринимают, а затем воссоздают былины», сказители были разделены на три основные категории. Первую составили сказители, «перенявшие тексты совершенно или почти точно и в таком же виде их передающие»¹⁸. Вторые «усваивают по преимуществу, по словам Гильфердинга, лишь "общий остов". Путем отбора "типических" мест и свободного создания "переходных" у них вырабатывается собственный, постоянный текст, отливаясь в определенную композиционную и словесную форму. В дальнейшем эта форма остается неизменной и варьируется лишь в деталях»¹⁹.

Признавая наличие варьирования текстов и у первой, и у второй категории сказителей, А.М. Астахова не придает этому факту принципиального значения и не вникает в «техническую» ее суть. За пределами ее внимания остается и вопрос, которому М. Пэрри и А. Лорд как раз придавали едва ли не решающее значение: *как* происходило варьирование, а вместе с тем и складывание относительно неизменного текста.

Ближе всего к наблюдениям М. Пэрри и А. Лорда подошла А.М. Астахова в характеристике третьего типа как типа «импровизатора». «Запомнив, подобно исполнителям второго типа, лишь сюжетную схему по преимуществу, они, однако, не вырабатывают, не создают постоянного текста, а каждый раз меняют его, пользуясь всем арсеналом сюжетов, эпизодов, мотивов, образов, формул, которыми они владеют»²⁰. Далее говорится о характерном для сказителей всех типов «столкновении и переплетении разных тенденций», о «проблесках

импровизаторства» даже у сказителей первого типа и о «материале, определившемся в твердые записи» у «сказителя-импровизатора»²¹.

Обращает на себя внимание тот факт, что у всех трех типов в качестве отправного источника А.М. Астахова рассматривает зависимость от текста учителя. Во всех этих наблюдениях исследовательница обращала внимание на содержательную, образную сторону текстов, оставляя в стороне почти полностью те «детали», которые связаны с организацией стиха, сочетаний стихов или их элементов. Между тем, как мы видим, именно на этом уровне внимательные наблюдения М. Пэрри и А. Лорда привели к неожиданно существенным выводам.

Позднейшие высказывания А. Лорда, основанные на сопоставительном анализе текстов — разных исполнений одного певца, а также текстов учителя и ученика, обнаруживают некоторую близость к наблюдениям А.М. Астаховой. Так, А. Лорд установил, что в исполнении Салиха Углянина некоторые пассажи песни о Багдаде хотя и не передаются в заученной форме, но и не импровизируются и не повторяются, а «излагаются в более или менее тех же словах», так что текст оказывается «более или менее фиксированным»²². Такой случай мог бы быть приравнен к тестам первой категории по классификации А.М. Астаховой, если бы не существенная оговорка: фиксация захватывает лишь отдельные участки текста и к тому же неустойчива, т.е. неизвестно, как долго она может удержаться в практике певца²³. В принципе же прочно запоминающиеся (или заучиваемые) тексты, по А. Лорду, появляются на поздней ступени сербскохорватской традиции²⁴. С текстами второго типа севернорусских сказителей перекликается обнаруженный А. Лордом тип: при усвоении «чужой» песни фиксированные ее элементы не переходят к усваивающему певцу, который формирует свой текст со своими элементами фиксации²⁵.

Дело в конечном счете не в степени вариативности или фиксированности, а в отстаиваемом М. Пэрри и А. Лордом принципе: «фиксированная материя» текстов все равно не воспроизводится по памяти, но всякий раз создается, только формы и проявления создания разнообразятся²⁶. Критики теории не всегда учитывают этой существенной оговорки. Для М. Пэрри и А. Лорда понятие «создание» (creation) обладает достаточно широким диапазоном.

Различия в подходах к проблеме очень наглядно просматриваются при сравнении книги А. Лорда с другой книгой А.М. Астаховой, целиком посвященной анализу творческой работы севернорусских сказителей над текстами²⁷. Здесь рассматриваются все основные виды такой работы: «развитие и варьирование образа», «перестройка композиции», «контаминации», «образование новых былин» и др. При этом, однако, мы не найдем попыток представить, каким образом вся эта работа велась. Читатель вправе уподобить сказителя книжному поэту по методу и технике творческого процесса. А. Лорд же в своей книге

последовательно и настойчиво проводит мысль о качественном отличии работы сказителя: акт творчества совпадает с актом исполнения.

Правда, авторы теории вносят по крайней мере одно существенное уточнение: этот закон обязателен для эпического творчества в настоящем значении этого явления культуры, для «подлинных» эпических певцов, и он перестает действовать в разного рода «вторичных» сферах эпической традиции, у певцов, утративших связи с «истинной» традицией исполнительства. В таком ограничении можно усмотреть одно из слабых мест теории: наличие двух типов певцов оказывается основанием для разделения эпической традиции на «подлинную» и «вторичную». Но в таком случае, может быть, правы те, кто просто говорит об исторически сложившихся двух типах сказительства, подлежащих равноправному рассмотрению?

Специального внимания заслуживает вопрос о роли памяти, как он трактуется у М. Пэрри и А. Лорда. Их теорию иногда упрекают в преувеличении импровизационного начала за счет недооценки эпической памяти. Так, Р. Менендес Пидаль считал, что «Пэрри и Лорд, ослепленные неожиданным блеском импровизации в Югославии, пренебрегли исполнением эпоса по памяти, подобно тому как пренебрегают им Авдо и другие знаменитые мастера-импровизаторы»²⁸. Другими словами, Р. Менендес Пидаль склонен заключить концепцию Пэрри—Лорда в локальные границы. Между тем сами авторы на материале сербскохорватской эпики строят обобщения для эпического творчества вообще — без национальных и временных ограничений. При этом самую категорию импровизации они трактуют не столь прямолинейно, как это им приписывают критики. «Поэт не импровизирует, т.е., можно сказать, не производит сознательно полностью новые стихи или полностью новые пассажи... Это специальный вид сочинения в стихах, который не ищет новизны или оригинальности... если хотите — это специальный вид "импровизации", но не импровизируемый — целый материи...» Славянский эпос не есть плод «свободной импровизации»²⁹.

Что касается роли «феноменальной памяти», благодаря которой якобы певцы способны воспроизводить тысячи стихов, то А. Лорд считает преувеличение ее мифом, сложившимся на почве ошибочного представления о существовании в устной традиции постоянного, передаваемого из поколения в поколение текста. Такому представлению противопоставляется концепция эпического знания, владения приемами воссоздания элементов песни и поэтического целого. Сама по себе эпическая память проявляет себя столь же бессознательно, как обычная память в речи. «Формулы и словарь поэзии, элементы которого входят в создание стихов, не более заучены наизусть или закреплены в памяти, чем фразы и структурные элементы любого другого вида речи». Разница лишь в том, что здесь заданы метрические условия речевого акта³⁰.

Полемически заострен против теории Пэрри—Лорда доклад для съезда славистов В.М. Гацака, посвященный обоснованию «приоритета памяти на текст — или, точнее, на текстовую материю — перед памятью на правила композиции»³¹. Наблюдения автора, относящиеся к былинам, в ряде моментов справедливы, но, в сущности, они не опровергают основных положений теории, полученных на материале сербских юнацких песен. Более того, они не закрывают возможностей применения теории к русскому эпосу, что доказано исследованиями с «положительными» результатами: северные сказители всех трех категорий (по классификации А.М. Астаховой) при исполнении былины не просто передавали с некоторыми вариациями заученный текст, но «создавали» его заново — в том широком смысле, в каком это понятие фигурирует в книге А. Лорда³².

Речь должна идти, конечно же, о проверке концепции «исполнение—создание» применительно к разным национальным эпическим традициям. Можно в этом смысле присоединиться к словам В.М. Жирмунского: «Споры о характере и границах традиции творческой импровизации и тем самым "текучести" устного текста могут быть правильно решены только на основе многократных экспериментов — точных записей исполнения одного и того же сюжета разными сказителями и одного и того же текста тем же сказителем, в разное время и при разных условиях... Необходимо поставить ряд вопросов: когда, у каких певцов, в каких ситуациях и в какой аудитории, на какой ступени развития эпоса и в каких его жанрах варьируется текст и каковы пределы такого варьирования»³³. К сожалению, призыв этот, прозвучавший четверть века назад, нашел не такой уж широкий отклик у специалистов, для которых еще не закрыты возможности изучения живой эпической традиции³⁴.

4

Обязательность единства актов исполнения и создания у «подлинных» эпических певцов теория Пэрри—Лорда объясняет несколькими постоянными факторами, как общего порядка (особенности мышления певца, круг его представлений и понимание поэтического искусства), так и специальными, «техническими». Среди последних А. Лорд придает очень важное конструктивное значение тому, что исполнитель всегда связан с необходимостью безостановочного, строго регламентированного, метрически организованного и композиционно отработанного повествования. Он должен «быстро складывать стих за стихом... Ему некогда раздумывать». В.М. Жирмунский, видимо, недооценил это положение, усмотрев здесь лишь констатацию «технических условий устной импровизации перед аудиторией»³⁵. На самом же деле в кажущемся техническом аспекте М. Пэрри и А. Лорд уловили серьезную качественную особенность песенной эпики, выделяющую ее среди других форм фольклорных повествований или высказываний. У певца

«весь образ мыслей направлен вперед, и он не способен вернуться и проделать тот же путь снова» (с. 146). Техника оказывается слитой с художественным сознанием певца. Именно на пересечении этих двух взаимодействующих складывается формульный стиль и устойчивый фонд эпических тем, представляющие ту реальную материю, опора на которую обеспечивает одновременно овладение сказительским искусством в рамках устной традиции и возможность многократного воспроизведения и обновления песенной эпики при поддержании ее содержательной и художественной стабильности. М. Пэрри и А. Лорд, разумеется, не отрицают значимости вынесения проблемы формул и эпических тем «в область исторической поэтики»³⁶ и осознают необходимость изучения их в семантическом и генетическом аспектах, но сами выдвигают на первый план конструктивно-организующую их роль, исследуя ее в рамках своей концепции «устного эпоса». А. Лорд считает нужным предостеречь против узко технологического подхода к эпической формуле как «простому инструменту». Для него формула — это прежде всего «живое явление стихотворной речи».

Понятие формулы как художественного стереотипа (клише), в котором закрепляются и обобщаются различные элементы поэтического изображения, описания, нарратива и т.д., широко употреблялось в фольклористике. Формула рассматривалась как свойство «поэтики тождества», характерной для фольклора, и как типовое выражение различных сторон мирозерцания среды, творящей фольклор. Определения формулы до М. Пэрри никто не давал, равным образом не было попыток как-то ограничить или конкретизировать содержание понятия. В сущности, основными критериями при выделении формул из текста были смысловая завершенность, наличие стереотипии и повторяемость в традиции. М. Пэрри, а вслед за ним А. Лорд резко ограничили понятие формулы, но, с другой стороны, расширили реальный фонд формул, обращающихся в эпосе. Они нашли очень удачное определение для того качества формулы, которое, собственно, признавалось всеми, — «выражение данной существенной идеи» (или, как переведено в настоящем издании, «основного смысла»), но зато подчеркнули в качестве едва ли не главного признака ее связь с «метрическими условиями», т.е. предложили рассматривать формулу как важнейший элемент динамики живого эпического повествования.

Естественно, что суженное понимание формулы не могло оттеснить прочно утвердившегося в науке широкого понимания. Один и тот же термин употребляется в довольно разных значениях, и это, конечно, вызывает неудобство. Безусловно, нельзя высказывать суждения о формуле — как ее понимают М. Пэрри и А. Лорд — с позиций прежних, привычных представлений о ней. Если же без предвзятости вникнуть в суть предложенного определения формулы и особенно в систему анализа эпического формульного стиля, то можно сказать с полной определенностью: мы имеем дело с исключительно интересной

и свежей концепцией, открывающей перспективы для уяснения законов, которые столетиями регулировали творческую жизнь эпической традиции и знание которых оказывается необходимым для исследования истоков поэтики книжных памятников эпоса. Наблюдения М. Пэрри и А. Лорда над тем, как формульный стиль реализуется в практике сказителей, как следование ему обеспечивает самую возможность их творческой работы, составляют существенный вклад в эпосоведение, значительно дополняя и поправляя все сделанное до них учеными, в первую очередь собирателями и исследователями славянского эпоса. Эти наблюдения приводят американских ученых к выводу: искусство певца заключается не просто в усвоении набора необходимых формул, хотя процесс обучения и включает этот момент; самое главное — формула «становится частью поэтического сознания» сказителя, он должен овладеть «грамматикой» формульности, научиться, овладев набором моделей, создавать формулы, варьировать их...

Невозможно (да и нет необходимости) обозреть весь комплекс вопросов, внесенных в науку концепцией формулы Пэрри—Лорда. Вокруг этой концепции вот уже три десятилетия ведутся оживленные дискуссии. Она оказалась, с одной стороны, объектом критического разбора (иногда — просто придинок), с другой — подверглась дальнейшей углубленной разработке. Критики отмечали, например, что трудно, опираясь на критерии М. Пэрри и А. Лорда, выделять в конкретных текстах различных памятников определенные формулы, устанавливать их начало и конец, отграничивать одни формулы от других. Такие трудности и в самом деле возникают у исследователя — но только в тех случаях, когда он исходит из понимания формулы, по инерции ориентируясь на зафиксированный в записи текст, без учета его «устной» природы. Как на недостаток указывали на отсутствие классификации формул. Но главное — усматривали «огромное преувеличение» в утверждении, что устная эпическая поэзия якобы целиком формульная³⁷.

В книге такие высказывания действительно можно найти. Но в дальнейшем А. Лорд отошел от столь безоговорочных утверждений. Вообще надо учесть, что различные аспекты теории Пэрри—Лорда не должны восприниматься догматически и прямолинейно независимо от того, как они выражены. В конечном счете вся теория была ориентирована на необходимость дальнейшей проверки, подтверждения различных положений и на возможность отказа от каких-то ее деталей.

И в советской, и в западной науке конструктивное отношение к теории оказалось, безусловно, гораздо более продуктивным, нежели критика «с общих позиций». В частности, это коснулось и вопросов, связанных с уточнением понятия «формула», с классификацией формул, с применением теории формульного стиля к живым эпическим памятникам и др.³⁸.

Наряду с формульным стилем теория Пэрри—Лорда придает исключительное значение «теме» как другому специфическому элементу эпического повествования или описания, опора на который обеспечивает жизнь песни. Жаль, что и здесь не обошлось без терминологических перекрещиваний: в трудах фольклористов термин «тема» употребляется постоянно в разных, широких и узких, значениях. У М. Пэрри и А. Лорда за этим термином оказалось закрепленным вполне конкретное содержание, привязанное к эпическому нарративу. В одной из ранних статей А. Лорд дал несколько более подробное, чем в книге, определение, которое, кажется, больше соответствует теории: «Тема — это сюжетный элемент (subject unit), группа идей, регулярно употребляемых певцом не просто в каком-то отдельном произведении, но в поэзии в целом»³⁹. Здесь подчеркнут типовой характер тем, возможность распространения одних и тех же тем на широкий круг сюжетов, использования их певцом в разных конкретных ситуациях. Подобно тому как формулы оказываются определяющими в «построении стихов», темы — эти «повторяющиеся нарративные или описательные элементы» — решающим образом «функционируют в построении песен»⁴⁰. Тема не есть нечто застывшее, раз навсегда данное сказителю: напротив, «у темы нет какой-то одной "чистой" формы... Облик ее непрестанно меняется... В сознании сказителя она присутствует во многих разновидностях... Это живое, меняющееся, способное применяться к контексту художественное творение» (с. 11).

Знание тем, умение построить и изложить, выбрав из памяти, ту, которая соответствует контексту, сочетается у певца с прочным представлением о песне как целом и умением переходить от темы к теме, руководствуясь общим планом. Как все это происходит, как живет и меняется в динамике нарратива та или иная тема, как совершается последовательное соединение тем в одну песню, каков круг знаний и умений сказителя в отношении тем и как он их реализует, — А. Лорд обстоятельно и конкретно раскрывает, анализируя полученные его учителем и им самим записи сербских юнацких песен. И это, конечно, значительный вклад теории Пэрри—Лорда в эпосоведение. Исследование темы как специфического феномена эпического искусства существенно изменяет сложившуюся картину в эпосоведении, где преобладали наблюдения над «общими» (или «типическими») местами, клише, традиционными мотивами. А. Лорд в своей книге успешно развил идеи, начало которым было положено трудами А.Ф. Гильфердинга и его продолжателей, М. Мурко, В.М. Жирмунского и его школы.

Последователи М. Пэрри и А. Лорда широко и небезуспешно применили концепцию темы к изучению книжных эпических памятников, но одновременно подвергли обсуждению и общие аспекты проблемы⁴¹. В частности, возникла потребность в более четком отделении темы от других компонентов традиционной сюжетной

стереотипии — прежде всего от мотива с его элементарной структурой и семантической нагруженностью. В таком случае тема объединяет определенную цепь мотивов, связанных сюжетным единством, но одновременно оказывается по содержанию шире простого блока мотивов. С другой стороны, было выделено понятие «типовая сцена» (*type-scene*), обозначающее стереотипное изображение деталей, служащее для описания определенного нарративного события, не требующее ни дословных повторений, ни специального формульного содержания⁴².

5

Творческая разработка идей теории Пэрри—Лорда и применение их к конкретному материалу достигли наиболее осязаемых результатов в сфере книжного эпоса. Именно сюда были устремлены интересы большинства западных ученых. Собственно, на этот путь настраивала и сама теория, для которой исследование живой эпической традиции явилось необходимым важнейшим плацдармом для широкого наступления на памятники древнего и средневекового эпоса, запечатленные в книжных текстах. Сам М. Пэрри, а отчасти и А. Лорд были одушевлены стремлением доказать (и конкретно показать) принадлежность поэм Гомера к «традиционному эпосу» и попытаться выяснить, как, собственно, создавался, будучи устным по своей природе, этот эпос. Естественно, что в работах последователей М. Пэрри и А. Лорда проблема Гомера занимает исключительно большое место⁴³.

Специальная глава в книге посвящена также нескольким памятникам средневекового эпоса — «Беовульф», «Песни о Роланде», поэме о Дигенисе Акрите. Главное же заключалось в том, что М. Пэрри и А. Лорд предложили хорошо продуманную и разработанную методику для доказательства фольклорных истоков книжных эпосов.

«Открытие формульной природы языка традиционной эпической поэзии... — отмечает П.А. Гринцер, — оказалось существенно значимым для понимания не только "живого", устного эпоса, но и эпоса книжного, сохранившегося в письменном виде... Поскольку формульность языка рассматривалась в трудах М. Пэрри и А. Лорда как решающий признак устного происхождения текста, анализу эпических формул в различных эпических памятниках уделялось и уделяется наибольшее внимание специалистов»⁴⁴.

Последователи теории сосредоточились на углубленном анализе тех памятников, которые раньше всего привлекли внимание М. Пэрри и А. Лорда, но они также и значительно расширили круг произведений книжного эпоса в аналогичных исследовательских целях. Так, в поле зрения сторонников «устно-формульной теории» были вовлечены «Махабхарата» и «Рамаяна», «Гильгамеш», «Эдда», «Нибелунги», испанский эпос, другие памятники древней литературы народов Европы и Азии. Обозреть все эту огромную литературу ныне не просто даже

специалистам. Выходят специальные сборники, серийные издания, собираются симпозиумы, работают семинары... Итоги этой разнообразной деятельности ученых Запада учтены в трех библиографических обзорах, а кроме того, в ряде статей и книг даются критико-библиографические обзоры, посвященные литературе по отдельным памятникам и проблемам⁴⁵. К сожалению, здесь никак не отражены работы советских ученых, внесших существенный вклад в это дело. В частности, основные идеи Пэрри и Лорда, их позиция «принципиального признания фольклорной основы книжного эпоса», предложенное ими объяснение важнейших особенностей книжного эпоса «специфическим механизмом импровизации народных певцов-сказителей», стремление конкретно эти механизмы изучить нашли поддержку у авторов коллективного труда, посвященного генезису и типологии книжного эпоса⁴⁶. Они вместе с тем существенно расширили проблематику связей «устного» и «книжного» эпоса и выдвинули ряд новых идей и методических положений. Не ограничиваясь выявлением фольклорно-формульных истоков эпических памятников, они сосредоточили также внимание на «механизмах постепенной дефольклоризации» их, на анализе формульности в ее специфическом литературном преломлении, на изучении других сторон фольклорного стиля, поэтической структуры и глубинной семантики эпических памятников, а также на сопоставлениях эпической стереотипии с «господствующей в архаических обществах ритуальностью (включая ритуальные прообразы отдельных формул)»⁴⁷.

Самым непосредственным образом связаны с теорией Пэрри—Лорда исследования древнеиндийского эпоса, принадлежащие Я.В. Василькову⁴⁸ и П.А. Гринцеру⁴⁹. Монография П.А. Гринцера дает не только блестящий пример творческого применения ряда существенных положений теории к «Махабхарате» и «Рамаяне», но значительно раздвигает рамки предложенной американскими учеными программы, обращаясь ко многим коренным вопросам современного эпосоведения: природы эпического творчества, его генезиса и исторической типологии.

Многочисленные исследования, сосредоточенные на выяснении отношений «устного» и «книжного» эпоса в духе идей М. Пэрри и А. Лорда, породили оживленную, до сих пор не прекращающуюся дискуссию. Наблюдения ученых в ряде случаев не совпадали (или не вполне совпадали) с отдельными положениями теории, требовали уточнений, а то и пересмотра их. Обнаружилось, например, что само по себе наличие формульности не является бесспорным условием принадлежности памятника к устной традиции, поскольку разного рода клише, повторения и т.д. в высокой степени присущи литературным текстам ранних эпох. Приходилось учитывать, что «в древности, в отличие от нового времени, "певец" и "писатель" не противопоставлялись друг другу, и поэтому неосознанное авторство могло в течение какого-то времени сохраняться на пергаменте»⁵⁰. Формульный стиль не есть безусловное доказательство устного создания произведения⁵¹.

В поисках достаточно убедительных критериев исследователи стали особое внимание обращать на частоту употребления формул в текстах. С точки зрения П.А. Гринцера, «густота стереотипной фразеологии» определенно характеризует устно создаваемые произведения, и тем самым наличие ее оказывается доказательством устного генезиса «Махабхараты» и «Рамаяны»⁵². Опираясь на опыт ряда последователей и отчасти полемизируя с ними, проблему «формульной густоты» (*formula density*) заново обсуждает А. Лорд. Организованный им семинар по средневековому эпосу и роману в свое время специально занимался этой проблемой. Стала очевидной необходимость учитывать степень «формульной густоты», поскольку именно она демонстрирует, насколько данная поэма вовлечена в устно-традиционный стиль или, напротив, в стиль нетрадиционный. Способ измерения, однако, пока не найден. Предлагается несколько путей ее выявления. Один — это включение разумного статистического анализа. Другой — подсчитывая «формульную густоту», следует учитывать не только отдельные формулы, но и крупные синтаксические и семантические единицы, такие, как цельные предложения, и такие, которые выходят за пределы одного стиха, поскольку этого требуют синтаксические условия⁵³.

Специально А. Лорд рассматривает вопрос о возможности наряду с формулами в качестве дифференцирующего критерия «устного» и «письменного» учитывать характер «повторений». Ему удалось вполне аргументированно показать принципиальное различие формул и повторений в повествовательной структуре, «решающее для устной поэтики»⁵⁴.

В итоге А. Лорд возвращается к утверждению, согласно которому главным «указательным столбом» на пути определения фольклорных истоков книжных эпических памятников оказывается не просто наличие формул, но формул устно-традиционных по природе, возникших и функционировавших внутри специфической системы⁵⁵.

Творческие возможности теории Пэрри—Лорда далеко еще не исчерпаны. Ее приложение как к живым эпическим традициям, так и к памятникам книжного эпоса доказало и продолжает доказывать свою продуктивность, особенно когда исследователи не просто следуют основным ее идеям, но и критически проверяют их и заново пересматривают круг предложенных проблем и методических принципов.

Когда-то А.Н. Веселовский высказал справедливый упрек: «Западные ученые, которые очень мало знакомы с живущей эпической традицией, невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной»⁵⁶. М. Пэрри, А. Лорд и их школа порвали с этой научной инерцией, поставив изучение устной и книжной эпикки в их исторических взаимоотношениях на новые основы. В этом пункте они вплотную приблизились к идеям русской школы и советского эпосоведения и ученых, изучающих живую традицию эпоса

оужных славян. Творческое взаимодействие этих научных направлений способно давать и в дальнейшем ценные результаты.

¹ Lord A.B. Homer, Parry, and Huso. — American Journal of Archaeology. 1948, vol. 52, № 1.

² Lord A.B. Avdo Medjedović, Guslar. — Journal of American Folklore, 1956, vol. 69.

³ Библиографические сведения об издании см. в примеч. на с. 25—26 настоящей книги. Известно, что подготавливаемые к печати тома VII—X должны содержать публикацию текстов Авдо Меджедовича, тома XI—XII — текстов пяти певцов из Биела Поля. Каждые два тома составляют пару: один том содержит оригинальные тексты, другой — переводы. Надо, однако, иметь в виду, что парные тома не совпадают ни по составу текстов, ни по характеру комментариев, во многом дополняя друг друга, так что специалист неизбежно должен обращаться к обоим. Тома I—II, вышедшие в 1953—1954 гг., включают обстоятельный материал по истории экспедиции, методике и характеру работы и некоторые предварительные ее итоги.

⁴ См., например: Lord A.B. Tradition and the Oral Poet: Homer, Huso, and Avdo Medjedović. — Atti del Convegno Internazionale sul Tema: la Poesia e la sua formazione. Rome, 1970; *он же*. Homer, the Trojan War, and History. — Journal of the Folklore Institute. 1971, vol. 8.

⁵ Srpskohrvatske junačke pjesme. Skupio M. Parry, uredio A.B. Lord. Knj 2. Beograd, 1953, c. XV.

⁶ Lord A.B. Oral Poetry. — Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton (New Jersey), 1965.

⁷ Finnegan R.H. Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context. Cambridge—New York, 1977, c. 73.

⁸ Lord A.B. Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula. — Oral Tradition. 1986, vol. 1., № 3, c. 468.

⁹ Жирмунский В.М. Предисловие к статье: *Р. Менендес Пидаль*. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1966, вып. 2, c. 102.

¹⁰ Lord A.B. Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula, c. 494.

¹¹ Lord A.B. Perspectives on Recent Work on Oral Literature. — Forum for Modern Language Studies. 1974, vol. 10, № 3, c. 203.

¹² Lord A.B. Characteristics of Orality. — Oral Tradition. 1987, vol. 2, № 1, c. 63—64.

¹³ Там же, c. 62—63.

¹⁴ Lord A.B. Avdo Medjedović, Guslar, c. 323—324.

¹⁵ См., например: *Ђурић В.* Антологија народних јуначких песама. Београд, 1954; *Кравцов Н.И.* Сербскохорватский эпос. М., 1985; *Путилов Б.Н.* Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971; *Пронн В.Я.* Русский героический эпос. М., 1958; *Астахова А.М.* Былины. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966.

¹⁶ См. об этом: *Недић В.* Вукови певачи. Нови Сад, 1981.

¹⁷ Былины Севера. Т. 1. Мезень и Печора. Записи, вступит. статья и коммент. А.М. Астаховой. М.—Л., 1937.

¹⁸ Там же, c. 71.

¹⁹ Там же, c. 75.

²⁰ Там же, c. 82.

²¹ Там же, c. 85.

²² Lord A.B. Memory, Fixity, and Genre in Oral Traditional Poetries. — Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert B. Lord. Columbus (Ohio), 1981, c. 433—434.

²³ Там же, c. 457.

²⁴ Там же, c. 460.

²⁵ Там же.

²⁶ Lord A.B. Characteristics of Orality, c. 71.

²⁷ *Астахова А.М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948.

²⁸ Менендес Пидаль Р. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1966, вып. 2, с. 107.

²⁹ Lord A.B. Perspectives on Recent Work on Oral Literature. с. 203.

³⁰ Lord A.B. Memory, Fixity, and Genre in Oral Traditional Poetries, с. 451.

³¹ Гацук В.М. Основы устной эпической поэтики славян (Антитеза «формульной» теории). — История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX Международного съезда славистов. Киев, сентябрь 1983 г. Доклады советской делегации. М., 1983, с. 187.

³² См.: Путилов Б.Н. Искусство былинного певца (Из текстологических наблюдений над былинами). — Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966; Черняева Н.Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былины). — Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. Поэтика и стилистика. М., 1980; она же. О былинных сказителях Карелии. — Русские эпические песни Карелии. Петрозаводск, 1981.

³³ Жирмунский В.М. Предисловие к статье Р. Менендеса Пидалья, с. 102.

³⁴ Богатый материал наблюдений над искусством певцов заключен в работах последнего времени по тюркскому, бурятскому, калмыцкому эпосу. Однако авторы их, за редким исключением, прошли мимо призыва В.М. Жирмунского. Обещает интересные результаты специальное, по разработанной совместно с автором настоящей статьи методике, исследование творчества сказителей Горного Алтая, проводимое в течение ряда лет И.Б. Шинжиным.

³⁵ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с. 169.

³⁶ К этому призывает Г.И. Мальцев в статье «Традиционные формы русской необрядовой лирики. К изучению эстетики устно-поэтического канона» (Поэтика русского фольклора. Русский фольклор. 1981, т. 21, с. 17).

³⁷ См., например: Тронский И.М. К вопросу о «формульном стиле» гомеровского эпоса. — Philologica. Исследования по языку и литературе. Памяти академика Виктора Максимовича Жирмунского. Л., 1973, с. 53; Смирнов Ю.И. Сходные описания в славянских эпических песнях и их значение. — Славянский и балканский фольклор. М., 1971, с. 96—97. Сводку критических откликов по проблемам формулы см.: Серебряный С.Д. Формулы и повторы в «Рамаане» Тулидаса (К постановке проблемы). — Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978, с. 130—139; Foley J.M. The Oral Theory in Context. — Oral Traditional Literature, с. 60—79 (см. также другие статьи в этой книге).

³⁸ См., например, целый ряд общих соображений, относящихся к эпической формуле в понимании Пэрри и Лорда, в книге: Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974, с. 36—39 и др. Общую оценку и развитие концепции формульного стиля мы найдем во многих статьях, посвященных преимущественно анализу книжных эпических памятников. См.: Oral Tradition. 1986—1987, vol. 1—2.

Некоторые итоги многолетней дискуссии по проблемам формульного стиля подвел в своей статье и сам А. Лорд. Здесь же им высказаны дополнительные соображения, относящиеся к таким аспектам проблемы, как «формульная густота», «формулы и повторения», «формулы устного и письменного эпоса»: Lord A.B. Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula.

На фоне массы трудов, посвященных преимущественно формульному стилю в памятниках книжного эпоса, следует выделить работу, основанную на изучении живой традиции румынских сказителей: Ghil E.M. Romanian Singer of Tales: Vasile Tetin. — Oral Tradition. 1986, vol. 1, № 3.

³⁹ Lord A.B. Homer and Huso. II. Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry. — Transactions of the American Philological Association. 1938, vol. 69, с. 440.

⁴⁰ Lord A.B. Homer's Originality: Oral Dictated Texts. — Там же. 1953, vol. 84, с. 127.

⁴¹ См., например: Гринцер П.А. Стилистическое развитие темы в санскритском

эпосе. — Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978; а также статьи в названных выше томах издания «Oral Tradition» и др.

⁴² Обзор разных точек зрения на type-scene см.: *Olsen A.H.* Oral Formulaic Research in Old English Studies. I. — *Oral Tradition*. 1986, vol. 1, № 3, с. 577—589.

⁴³ См. об этом в настоящем издании статью А.И. Зайцева.

⁴⁴ *Гринцер П.А.* Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе, с. 16.

⁴⁵ См.: *Haymes R. (Ed.)*. A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory. Cambridge, 1973; *Oral-Formulaic Theory and Research: Annotated Bibliography*. N.Y., 1985; *Tyler L.E., Dilevko J., Foley J.M.* Annotated Bibliography. — *Oral Tradition*. 1986, vol. 1, № 3. См. также: *Oral Tradition*. 1986, vol. 1, № 1—2; 1987, vol. 2, № 1—3. О некоторых итогах устно-формульного изучения старофранцузского эпоса см.: *Волкова З.Н.* Эпос Франции. История и язык французских эпических сказаний. М., 1984; о древнеанглийском эпосе см.: *Древнеанглийская поэзия*. М., 1982.

⁴⁶ Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978, с. 9—10.

⁴⁷ Там же, с. 10.

⁴⁸ *Васильков Я.В.* Махабхарата и устная поэзия. — Народы Азии и Африки. 1971, № 4; *он же*. Элементы устно-поэтической техники в «Махабхарате». — Литературы Индии. Статьи и сообщения. М., 1973.

⁴⁹ *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.

⁵⁰ *Смирницкая О.А.* Поэтическое искусство англосаксов. — *Древнеанглийская поэзия*. М., 1982, с. 206.

⁵¹ *Finnegan R.* Oral Poetry, с. 69—70.

⁵² *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос, с. 416.

⁵³ *Lord A.V.* Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula, с. 478—481.

⁵⁴ Там же, с. 481—493.

⁵⁵ Там же, с. 493—494.

⁵⁶ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1940, с. 622.

А.И. Зайцев

КНИГА А.Б. ЛОРДА «СКАЗИТЕЛЬ»
И ГОМЕРОВСКИЙ ЭПОС

Книга А.Б. Лорда оказала огромное влияние не только на всю мировую фольклористику. К ней постоянно обращаются и будут обращаться и филологи-классики — как исследователи поэм Гомера, так и специалисты по более поздним этапам развития древнегреческой поэзии, которая вся опиралась на гомеровскую традицию. Учитель Лорда, создатель современной теории устного народного импровизационного поэтического творчества Милмэн Пэрри начинал как филолог-классик, исследующий гомеровские поэмы, а затем занялся изучением еще живой эпической традиции народов Югославии, чтобы лучше понять, как были созданы «Илиада» и «Одиссея». Это определило и замысел книги Лорда, хотя он по своей подготовке являлся германистом и славистом.

Милмэну Пэрри удалось обнаружить в гомеровских поэмах несомненное отражение поэтической техники фольклорного певца-импровизатора, которого древние греки называли аэдом. Разумеется, исследователи задолго до Пэрри обратили внимание на наличествующие в «Илиаде» и в «Одиссее» в изобилии стереотипные формулы размером от сочетания существительного с постоянным эпитетом до описания типической сцены объемом в несколько стихов. Формулы эти были собраны и сопоставлены в специальном пособии¹. О том, что они характерны для устного народного творчества, знал уже Фридрих Август Вольф, положивший своим «Предисловием к Гомеру» (1795 г.) начало исследованиям по так называемому «гомеровскому вопросу». В 1921 году гомеровские клише разбирал в сопоставлении с аналогичными клише народной поэзии славян, финнов и индонезийцев Энгельберт Дреруп².

Но клише, похожими на постоянные формулы народной поэзии, пользуются иногда и поэты, техника которых не имеет, да и не может иметь ничего общего с импровизацией. Так поступал, например, римский поэт Тит Лукреций Кар: в его философской поэме «О природе вещей» мы находим немало повторяющихся, и притом в одном и том же месте стиха (обычно в конце), стереотипных сочетаний.

В действительности же надежным признаком устно-поэтической импровизационной техники является лишь обширная, четкая система

поэтических формул на самый разнообразный случай, система, которая может сложиться лишь постепенно, трудами целых поколений передающих свое искусство друг другу сказителей-импровизаторов.

Милмэн Пэрри блестяще показал наличие в гомеровском эпосе именно такой системы. Особенно важно его доказательство наличия в гомеровских поэмах для имен героев и для многих нарицательных существительных системы постоянных украшающих эпитетов, как правило по одному для каждого места в довольно строго урегулированном древнегреческом гексаметре. Сейчас все труды Пэрри, относящиеся к этой проблеме, достаточно легко доступны: уже после выхода в свет книги Лорда они были собраны и переизданы сыном Милмэна Пэрри, вскоре также безвременно ушедшим из жизни филологом-классиком Адамом Пэрри³.

Надо сказать, что поэмы Гомера явились в известной мере особо благоприятным объектом для выявления этих общих для фольклорного эпоса особенностей. Я имею в виду отмеченную М. Баурой особую четкость и экономность гомеровской системы формул, связанную с тем, что стихотворный размер древнегреческого эпоса предъявляет к искусству сказителя более жесткие требования, чем стихотворные размеры эпоса большинства народов⁴.

Какие же выводы мы должны сделать о механизме создания гомеровских поэм, исходя из доказанного Пэрри и Лордом отражения в них техники устной импровизации, характерной для сказителя?

Сам Лорд считает, что поэмы были записаны под диктовку гениального сказителя, создавшего их в ходе устного исполнения, примерно так, как создавал свою большую поэму Авдо Меджедович. К такому же решению склоняется и С. Уитмен⁵.

Особенно решительно поддержал выводы Пэрри и Лорда об устном создании гомеровских поэм греческий ученый Нотопулос, привлечший для подкрепления также материал из новогреческого фольклора. Он даже допускает, что поэмы могли не быть записаны под диктовку сказителя, а сохранялись какое-то время в устной традиции⁶.

Однако в пользу того, что «Илиада» и «Одиссея» были записаны сразу же, как только они были созданы, говорит, как об этом пишет сам Лорд, их большой объем и четкость построения. Такие поэмы, по его мнению, не могли бы сохраниться в устной передаче. Дело здесь не в ограниченности человеческой памяти — натренированная память индийских брахманов хранила в почти неизменном виде в течение многих столетий ведийские гимны, намного превосходящие своим объемом «Илиаду» и «Одиссею», вместе взятые. Дело в закономерностях эпического жанра народной поэзии: там, где мы можем наблюдать еще живой процесс творчества, везде оказывается, что сказитель модифицирует не только то, что услышал от других, но обычно даже то, что он сам уже однажды исполнял. Поэтому такие сложные и громоздкие создания, как «Илиада» и «Одиссея», неизбежно

подверглись бы при устной передаче тривиализации, а скорее всего, и резкому сокращению, а это не имело места.

Ряд исследователей вносили в построения Пэрри и Лорда свои поправки.

Правда, развернувшаяся полемика о том, что же нужно считать формулой, страдает, на наш взгляд, некоторым смещением плоскости спора в формальную сторону. Конечно, формулой является всякое словосочетание, которое хранится в памяти поэта-импровизатора и используется им. Это справедливо, в частности, и относительно создателя (или создателей) «Илиады» и «Одиссеи». Проблема заключается в том, как нам сейчас установить, какие из встречающихся в поэмах выражений входили в этот запас. Формально этот вопрос можно решить положительно только для словосочетаний, повторяющихся неоднократно в одном и том же месте стиха. Но если мы зададимся каким-то минимальным числом, например, два или три, и будем считать формулами те словосочетания, которые встречаются в гомеровских поэмах не менее двух или трех раз, мы, безусловно, обедним нашу картину. Словосочетание κλέος ἄφθιτον «неувядающая слава» встречается в гомеровской поэзии всего один раз («Илиада» IX, 413), но на основании параллельных мест в Ригведе мы можем утверждать, что оно представляет собой древнейшую поэтическую формулу праиндоевропейского происхождения⁷. В других случаях мы можем убедиться в формульности гомеровского сочетания по его отражению в позднейшей греческой поэзии, широко использовавшей послегомеровский киклический эпос, восходящий, в свою очередь, к той же устной эпической традиции, из которой вышли и «Илиада» и «Одиссея». При решении вопроса о формульности гомеровских словосочетаний приходится зачастую рассматривать их в контексте всей древнегреческой поэзии, привлекая всякий раз специфические и неповторимые соображения: полная формализация обеднит наши знания и здесь, как и в других областях науки о литературе.

Важные уточнения в исследование Пэрри и Лордом гомеровских формул внес Дж. Гейнсворт. Он справедливо указал, что выявленная Пэрри система простейших эпических формул, состоящих из существительного со стойким эпитетом, обладает законченностью и полнотой лишь для соответствующих существительных в именительном падеже. Когда же поэту необходимо было использовать то или иное имя собственное или нарицательное в одном из косвенных падежей, ему зачастую приходилось решать задачу выбора подходящего в метрическом и смысловом отношении эпитета самостоятельно⁸.

Встречаются и параллельно существующие метрически эквивалентные формулы, например πολυφλοίσβοιο θαλάσσης «многешумного моря» и θαλάσσης εὐρυπόροιο «моря с широкими путями», и поэт явно выбирает выражение, гармонирующее с контекстом. Так, в первой песни «Илиады» (I, 34) «многешумное море»

оттеняет подавленное настроение идущего по берегу обиженного Агамемноном жреца Хриса. В двадцать первой песни «Илиады» (XXI, 527) Ахилл назван *πελώριος* «ужасный, чудовищный». Этот эпитет применяется чаще всего к Аяксу, сыну Теламона, для Ахилла он необычен. Но именно здесь он особенно уместен, потому что Ахилл воспринимается здесь глазами Приама, который видит, как бегут от Ахилла троянцы, и предчувствует гибель своего сына Гектора от рук Ахилла.

Голландский ученый А. Хукстра, отмечая, между прочим, глубокую древность ряда гомеровских формул, принимает идею устного создания гомеровских поэм, но считает, что они возникли не в ходе импровизации, а были созданы в результате тщательного и длительного обдумывания поэтом (или двумя поэтами), наделенным наряду с выдающимся поэтическим даром еще и феноменальной памятью⁹.

Однако устное происхождение гомеровских поэм приняли отнюдь не все ученые. Последовательно и аргументированно отстаивает создание гомеровских поэм как памятника письменной литературы тбилисский филолог Р.В. Гордезиани¹⁰. Против устного создания гомеровских поэм высказывался и А. Пэрри¹¹. Не принял «устного Гомера» глубокий исследователь древнегреческой поэзии Вольфганг Шадевальдт¹². Англичанин Уэйд-Гири зашел в своем восхищении дарованием Гомера так далеко, что даже предположил, что Гомер сам создал греческий алфавит на основе финикийского, для того чтобы записать с его помощью созданную им «Илиаду»¹³.

Соображения, говорящие против возникновения «Илиады» и «Одиссеи» в ходе импровизации, можно вкратце суммировать следующим образом.

Обе поэмы в целом построены по четкому плану. В «Илиаде» действие, несмотря на многочисленные ретардации, последовательно развивается с нарастающим напряжением в направлении к кульминации — поединку Ахилла с Гектором, с тем чтобы привести дело к развязке, которая должна была вызвать психологическую разрядку в душе слушателя, — Ахилл выдает Приаму тело Гектора — в самом конце поэмы. Особенно убедительно показал это В. Шадевальдт. В построении «Илиады» наблюдается известная симметрия, едва ли возможная в столь большом произведении, возникшем в ходе импровизации: в частности, симметрично расположены две большие ретардации — «Каталог кораблей» во второй половине второй песни и состязания над могилой Патрокла, заполняющие предпоследнюю песнь.

Построение «Одиссеи» с первоначально независимыми линиями Телемаха и Одиссея, пересекающимися лишь во второй половине поэмы, смещение временных планов в результате того, что длинная предыстория основного действия излагается в середине поэмы в рассказе Одиссея у феаков, — все это вообще беспрецедентно для фольклора.

В поэмах, особенно в «Илиаде», отчетливо заметно, что их герои характеризуются не только внешне, но и через индивидуальную манеру речи, особенно бросающуюся в глаза у Нестора.

Несомненно, существующие на фоне единства плана каждой из поэм многочисленные непоследовательности и противоречия, являющиеся важнейшим аргументом ученых, отстаивающих множественность авторов поэм, объясняются, на наш взгляд, лучше всего гипотезой Гульда, который предполагает формирование поэм в ходе длительной работы автора по постепенному расширению первоначального, сравнительно короткого записанного варианта; при этом иногда ранее созданные части полностью перерабатывались, но чаще новые разделы вставлялись в лишь частично приспособленное к ним окружение, из-за чего и возникли противоречия в гомеровских поэмах¹⁴.

Против сколько-нибудь длительного устного бытования «Илиады» говорит и следующее обстоятельство. По совокупности всех данных поэму нельзя датировать временем раньше середины VIII века до н.э. Между тем в 1955 году была опубликована древнегреческая стихотворная надпись, нацарапанная на глиняном сосуде, из содержания которой видно, что автор этих стихов был уже знаком с «Илиадой», и, видимо, не только на слух, но и в виде исправно записанного текста: иначе трудно объяснить, откуда он научился писать гексаметры один под другим, так что каждый занимает в точности одну строчку¹⁵. Надпись эта датируется третьей четвертью VIII века до н.э. и была найдена в греческой колонии на острове в Тирренском море, за тысячи километров от места, где могли возникнуть гомеровские поэмы. Для устного бытования «Илиады», а с ней вместе, очевидно, и «Одиссеи» просто не остается времени.

А. Лорд настаивает на том, что человек, овладевший в юные годы импровизационной поэтической техникой, научившись затем грамоте, оказывается не в состоянии перейти с успехом к творчеству на листе бумаги с пером в руках. В подтверждение он приводит весьма убедительные данные из своего собственного югославского опыта. Наблюдения над русскими сказителями и сказителями других народов нашей страны говорят о том же. Однако переносить эти выводы на Грецию VIII века до н.э. нельзя. Лучшие аэды древней Греции были не такими людьми, как те сказители, с которыми Пэрри и Лорд работали в Югославии. Разумеется, среди них были личности с незаурядным поэтическим даром, но мы не можем закрывать глаза на то, что все они росли в эпоху, когда способный подросток, очень хотевший не остаться на задворках жизни, всегда имел возможность получить элементарное образование — даже в Турции, не говоря уже о Сербии и тем более Австро-Венгрии. Те, кто оставался неграмотным, несмотря на выраженный поэтический дар, очевидно, несли в себе с детства что-то такое, что мешало им вырваться вперед, как это в свое время сделал, например, Вук Караджич. Отсюда, видимо, и неспо-

способность плодотворно использовать приобретенную с запозданием грамотность.

Греция VIII века до н.э. была охвачена атмосферой культурного переворота, и автор (или авторы) «Илиады» и «Одиссеи» был в числе главных действующих лиц этого великого события. Только что созданный греческий алфавит быстро распространялся по греческому миру, но если Гомер в юности был неграмотен, то, очевидно, не от недостатка желания, а оттого, что кругом были неграмотны все поголовно. Из сопоставления поэм с археологическими находками видно, с какой жадностью поэт как будто торопился запечатлеть в своих поэмах все новое, что появлялось вокруг него, будь то произведения искусства или же военная тактика. Такой человек мог преодолеть и барьер, затрудняющий переход от традиций сказительства к литературному творчеству. Как француз Ламотт-Фуке, изучив чужой язык, смог стать замечательным немецким поэтом, так Гомер, выросший в традициях сказительства, стал поэтом, положившим начало всей европейской литературе.

Восьмая глава книги Лорда, посвященная «Одиссее», дает ценнейший материал, сопоставляя построение «Одиссеи» с типичными сюжетными ходами эпоса народов Югославии. А. Лорд не ограничивается развитием давно сделанного наблюдения, что в самом центре сюжета «Одиссеи» находится широко распространенный фольклорный мотив «муж на свадьбе у своей жены». Среди построений Лорда особенно важно доказательство того, что опознание героя не только его женой, но и его родителями является постоянным эпизодом в фольклорных версиях. Трудно переоценить важность этого вывода: ведь из него следует, что визит Одиссея к его отцу Лаэрту, очевидно, должен был входить в первоначальный план поэмы, а это говорит за подлинность оспариваемой рядом исследователей концовки «Одиссеи», где этот визит описан.

Очень интересны и соображения о сюжете «Илиады», высказываемые в девятой главе, хотя сближение «Илиады» и «Одиссеи» в начале главы представляется несколько натянутым. Не усиливают аргументацию автора попытки найти фольклорные мотивы в позднеантичных сочинениях о Троянской войне — в так называемых «Диктисе» и «Даресе». Перед нами плоды литературного вымысла, имитирующие наивное повествование, и параллели с фольклорными мотивами рискуют скорее сбить нас с правильного пути.

Лорд в целом ряде случаев объясняет самые разнообразные особенности эпоса вообще и в частности гомеровского его ритуально-магическими корнями. Самой формуле приписывается также магическое происхождение (с. 81—83). Такой взгляд на эпос широко распространен, но не подтверждается фактическим материалом. Ритуально-магические элементы не доминируют ни в древнейших известных нам памятниках эпоса — шумерских поэмах о героях, — ни

в почти современных нам зачаточных формах эпического повествования у чукчей. Ритуально-магические и грубо-фантастические элементы, очевидно, могут проникать в эпос на любой стадии его существования, но истоки эпоса надо искать в гиперболизации и идеализации подвигов на войне и на охоте. Самая серьезная попытка вскрыть предполагаемые религиозные корни древнегреческого эпоса, предпринятая Ш. Отраном¹⁶, своей очевидной неубедительностью лучше всего показывает бессосновательность такого рода теорий, по крайней мере для гомеровского эпоса. Слишком часто усматривает Лорд у Гомера и скрыто эсхатологические мотивы; там, где они действительно есть, они предстают в древнегреческом эпосе совершенно неприкрыто, как, например, в XI песни «Одиссеи».

Впрочем, неоднократные ссылки Лорда на предысторию героического эпоса никогда не затрагивают основную линию аргументации его книги, которая опирается на вполне осязаемый материал. В целом книга Лорда представляет собой, пожалуй, самый значительный вклад в изучение творчества Гомера из сделанных не античниками, а представителем смежных отраслей знания.

¹ Schmidt C.E. *Parallelhomer*. Göttingen, 1885.

² Drerup E. *Das Homerproblem in der Gegenwart*. Würzburg, 1921.

³ Parry M. *The Making of Homeric Verse*. Ed. by A. Parry. Oxf., 1971.

⁴ Bowra C.M. *Heroic Poetry*. L., 1952, с. 233—234.

⁵ Whitman C.H. *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge (Mass.), 1959, с. 82.

⁶ Notopoulos J.A. *Studies in Early Greek Oral Poetry*. — *Harvard Studies in Classical Philology*. 1964, vol. 68, с. 1 и сл.

⁷ Schmitt R. *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*. Wiesbaden, 1969, с. 6;

West M.L. *The Rise of the Greek Epic*. — *Journal of Hellenic Studies*. 1988, vol. 108, с. 151—172.

⁸ Hainsworth J.B. *The Flexibility of Homeric Formula*. Oxf., 1968.

⁹ Hoekstra A. *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*. Amsterdam, 1965.

¹⁰ Гордезуани П.В. *Проблемы гомеровского эпоса*. Тб., 1978; Gordesiani R. *Kriterien der Schriftlichkeit und Mündlichkeit im homerischen Epos*. Frankfurt am Mein, 1986.

¹¹ Parry A. *Language and Characterization in Homer*. — *Harvard Studies in Classical Philology*. 1972, vol. 76.

¹² Schadewaldt W. *Von Homers Welt und Werk*. Stuttgart, 1959, с. 93 и сл.

¹³ Wade-Gery H.T. *The Poet of the Iliad*. Cambridge, 1949.

¹⁴ Goold G.P. *The Nature of Homeric Composition*. — *Illinois Classical Studies*. 1977, vol. 2, с. 1—34.

¹⁵ См.: Heubeck A. *Schrift*. — *Archaeologia Homerica*. Bd. 3. Kap. 10. Göttingen, 1979.

¹⁶ Autran Ch. *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée Grecque*. Vol. 1—3. P., 1938—1943.

А.Б. ЛОРД И ДРЕВНЕГЕРМАНСКАЯ УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ

Во всех библиографиях и обзорах работ, связанных так или иначе с формульной теорией, весьма видное место занимают труды германистов, в первую очередь, естественно, германистов Гарвардской школы, испытавших на себе непосредственное влияние Лорда.

Нужно отметить, что сам А.Б. Лорд, известный прежде всего как слаvist и специалист в области сравнительного литературоведения, начал свою научную деятельность именно как германист. В 1935 г., вернувшись из первой поездки в Югославию, он поступил в докторантуру Гарвардского университета по сравнительному литературоведению со специализацией по англистике, а также сербохорватскому и древнегреческому в качестве вспомогательных дисциплин. Занятиями его руководили Дж.Л. Киттридж («Беовульф»), Дж.Л. Лоуис и Ф.Н. Робинсон (среднеанглийский), Ф.С. Коли (древнеисландский), Т. Старк (средневерхненемецкий), а также Ф.П. Магун (древнеанглийский), который впоследствии был к тому же одним из оппонентов по диссертации А.Б. Лорда.

Поскольку к тому времени Лорд успел пройти школу М. Пэрри, вполне естественно предположить, что древнегерманские тексты уже тогда рассматривались им с точки зрения устной теории. Неясно, насколько широко распространились в то время идеи Пэрри в гарвардской германистической среде, но они несомненно были сочувственно восприняты Ф.П. Магуном, который еще в 1920-е годы обратил внимание на формульный характер древнегерманской поэзии. В 1929 г. Магун опубликовал статью о повторяющихся первых элементах в «Беовульфе» и «Старшей Эдде», где такие элементы объяснялись исключительно потребностями аллитерации [Magoun, 1929]. В известном смысле он – одновременно с М. Пэрри – проделал на древнегерманском материале ту же работу, что Пэрри на древнегреческом. «Исследование первых компонентов именных сочетаний с точки зрения их участия в аллитерации во всей древнеанглийской поэзии, – писал Магун, – могло бы в конце концов привести к пониманию того, как она в действительности слагалась» [Magoun, 1929, с. 77].

Для того чтобы сделать вывод об устном характере гомеровского эпоса, Пэрри пришлось съездить в Югославию. Никому из германистов, видимо, не довелось наблюдать живую устную традицию, но еще

задолго до Магуна они обратили внимание на сходные эпизоды, фразеологические синонимы и повторы, т.е. все то, что позволяет говорить о формульном характере древнегерманских поэтических памятников – древнеанглийского «Беовульфа», древнеисландской «Старшей Эдды», древневерхненемецкой «Песни о Хильдебранте», древнесаксонского «Спасителя», средневерхненемецкой «Песни о Нибелунгах» и т.д. Не случайно еще в 1878 г. Э. Сиверс снабдил свое издание поэмы «Спаситель» указателем формул, состоящим из двух частей – «синонимической», где фразеологизмы объединялись на основе значения (т.е. «основного смысла»), и «систематической», где они распределялись по грамматическим категориям [Sievers, 1878, с. 391–496].

В 1889 г. Р.М. Майер опубликовал свое исследование повторов на уровне слов, стихотворных строк или групп стихов древнегерманской поэзии и пришел к выводу, что «многократные повторы одних и тех же слов, возможно, играли огромную роль в поэзии нецивилизованных народов и даже являются признаком ее древнейшего состояния» [Meuer, 1889, с. 227]. В том же году к сходному выводу пришел Й. Кайль, предположивший, что в древнеанглийской поэзии «параллельные места» характеризуют не столько стиль отдельного автора, сколько эпический стиль в целом [Kail, 1889–1890, с. 37].

Заслугу германистов не следует тем не менее переоценивать. В большинстве своем их исследования, сходные с работами «аналитиков» и «унитариев» в классической филологии, имели своей целью доказательство единства того или иного произведения и установление его автора или, наоборот, вычленение древнего «оригинала» и, соответственно, вставок, принадлежащих позднейшим «редакторам», а также определение степени влияния одного текста на другой. Германистика конца XIX – начала XX в., как и филология этого периода в целом, расходилась с теорией Пэрри–Лорда в главном – в вопросе о бытовании эпоса. И для последователей К. Лахманна, возводивших эпос к древним кратким песням, и для их противников, видевших в эпическом произведении некое единое целое, эпос (независимо от его происхождения) представлялся в виде текста, переходившего практически неизменным от одного исполнителя или редактора к другому. Вот как представлял себе бытование эпического произведения очень близко подошедший к идеям М. Пэрри–Лорда А. Хойслер, автор теории перерастания песни в эпос путем «разбухания», т.е. увеличения числа действующих лиц, сцен, эпизодов, происходящего без нарушения сюжетных границ: «Существовавшая ранее песня, – пишет он, – могла облечься в формы нового стиля. Какой-нибудь шпильман вставлял что-нибудь новое, приспособляя ее ко вкусам своего времени – кое-что приходилось создавать заново, иное же продолжало нравиться, как и прежде, и оставалось неизменным, как во времена предков. Деградация песни в результате так называемого „распевания“ (т.е. видоизменения, искажения песни в устном исполнении. – Ю.К.) ... не играла в данном случае существенной

роли. Новые формы сказания были вызваны к жизни вполне продуманными изменениями... Песня шествовала от одной редакции к другой, как от одного издания к другому, притом все еще в устном виде; непрестанно меняющееся, но все еще стойкое творение. Однако эти издания сохраняли сходство на протяжении целых столетий почти как свободные копии одного и того же текста и лишь изредка происходила такая переделка, которая представляла собой существенно новую ступень» [Хойслер, 1960, с. 70].

Для Хойслера творец и исполнитель (шпильман) – совсем не одно лицо; соответственно, момент исполнения не тождественен моменту создания песни. Переделка, представляющая собой «существенно новую ступень», – вещь также в достаточной мере случайная, зависящая, по видимому, от таланта того или иного сказителя. Естественно, что при таком подходе формула может рассматриваться как композиционный элемент, характерный для конкретного певца или даже стиля, но не как инструмент, данный сказителю традицией. Иными словами, германистика этого периода создала теорию, которую в каком-то смысле можно было бы назвать формульной, но никак не устной.

До подлинно устной теории оставался, в сущности, один единственный шаг, хотя и весьма значительный шаг. О том, как совершился этот переход у германистов Гарварда, рассказывает Роберт П. Крид: «Профессор Магун сообщил, что пригласил выступить перед нами своего коллегу со славянской кафедры. Это удивило нас, но мы удивились еще больше, когда узнали, что Лорд записывал „песни“ неграмотных „сказителей“ в деревнях и маленьких городках Югославии. Что мог рассказать этот человек нам, специалистам в области сложнейшей древнеанглийской поэзии?» (см. [Foley, 1981, с. 17])¹.

Записи югославских сказителей, продемонстрированные Лордом, просто шокировали Крида и его коллег. «Я не мог поверить, – вспоминает Крид, – что эти ужасные звуки способны поведать мне что-то новое о тончайшей материи „Беовульфа“». Тем не менее он прочел не опубликованную еще диссертацию А.Б. Лорда, а также упоминавшиеся там статьи М. Пэрри и пришел к выводу, что «если уж филолог-классик смог извлечь из этих звуков что-то новое для себя, значит, в них действительно что-то есть» (см. [Foley, 1981, с. 17]).

В главе «Заметки о средневековом эпосе» Лорд пишет: «Формульный анализ древнеанглийской поэмы „Беовульф“ был продемонстрирован целым рядом работ, начиная с моего собственного анализа 1949 года, который был исправлен и дополнен в 1953 году Ф.П. Магуном и в окончательном виде подробно разработан Р. Кридом» (с. 223).

Так было в действительности. Но для многих германистов формульная теория началась вовсе не с Лорда, а с Фрэнсиса Пибоди Магуна (мл.), имя которого стоит теперь в одном ряду с Лордом и Пэрри. Причина этого понятна. До выхода в свет книги «Сказитель» лишь немногие могли, подобно Криду, познакомиться с диссертацией Лорда

или с работами М.Пэрри, публиковавшимися в журналах по классической филологии. Магун же руководил одной из самых авторитетных германистических школ и печатался в изданиях, регулярно читаемых германистами.

Сейчас первая статья Магуна [Magoun, 1953; репр. Nicholson, 1963], посвященная устной теории, представляет интерес главным образом для истории науки. Ссылки на свидетельство устного бытования древнегерманской поэзии – Тацита, Беду Достопочтенного – давно стали общим местом. Но за семь лет до публикации книги А.Б. Лорда сходство между древнеанглийским скопом и югославским гусярлом было не столь уж очевидно.

В этой статье Магун дает определение основных понятий, которыми оперирует устная теория (формула, тема, метрическая обусловленность, система формул и т.п.), и, главное, объясняет характер взаимоотношений сказителя и традиции, делая упор на условиях, в которых сказитель исполняет (слагает) свое произведение, т.е. прежде всего на совпадении момента сложения и исполнения песни. При этом, соответственно, меняется и роль так хорошо знакомых германистам *Parallelstellen*, которые теперь подпадают под определение формулы, и исключается всякое предположение о заимствовании или о влиянии одного устного текста на другой.

«Сходные сочетания могут отражать, в каком-то смысле, заимствования, – пишет Магун, – поскольку традиционные певцы учатся друг у друга. Однако случай или даже случаи такого сходства сами по себе ничего не доказывают, они лишь свидетельствуют о том, что данные сказители нашли одинаковые формулы, подходящие для выражения определенной мысли в одинаковом стихотворном размере» (см. [Nicholson, 1963, с. 213].

Это полностью согласуется с высказыванием М. Пэрри о том, что «в традиционной словесности невозможен плагиат. Один устный поэт лучше другого не потому, что он сам нашел способ выразить какую-то мысль более ярко, но потому, что сумел лучше использовать традицию» [Parr, 1932, с. 13].

Умение «использовать традицию», а вернее, действие самой традиции, проявляется при создании формул, выражающих новые, в частности, библейские понятия. В древнеанглийской поэзии таких формул сравнительно немного и, как показал Магун на основании анализа 24 строк поэмы «Христос и Сатана», они не являются абсолютным новшеством, но вписываются в уже существующие формульные системы: *Nabochodonosor* «Навуходоносор» полностью занимает стих «А»²; по модели *eorla dryhten* «повелитель воинов, князь» строится *engla Dryhten* «повелитель ангелов, Господь» и т.д.

«В этом насыщенном христианскими понятиями отрывке, – пишет Магун, – содержится указание на то, что начиная с древнейших времен англосаксонские сказители приспособливали язык традиционной поэзии

к новым, нетрадиционным темам» (см. [Nicholson, 1963, с. 206]). Мы вряд ли ошибемся, если предположим, что они испытывали при этом больше затруднений, чем югославские гусяры, подстраивающие свой репертуар то к христианской, то к мусульманской аудитории» (ср. «Сказитель», с. 31).

В 1955 г. Ф.П. Магун опубликовал статью, посвященную анализу «Гимна Кэдмона», короткого стихотворения, сложенного, по преданию, первым христианским поэтом, жившим в конце VII в., на которого снизошло вдохновение свыше. Текст гимна сохранился на полях двух самых известных рукописей «Церковной истории народа англос» Беды Достопочтенного, в том месте, где рассказывается, как Кэдмон получил свой необыкновенный дар³. Это – одно из первых дошедших до нас древнеанглийских стихотворений; к тому же это произведение датировано, и имя его создателя (хотя бы и предположительного) также сообщается читателям «Церковной истории».

Сопоставив текст «Гимна» со всем корпусом древнеанглийской поэзии, Магун пришел к выводу, что более 80% его составляют формулы и формульные выражения. Исходя из этого, он предположил, что «Гимн» является традиционным и устным произведением, а это, в свою очередь, послужило основанием для реконструкции личности сказителя, периода, предшествующего созданию «Гимна», момента исполнения, т.е. всего того, что принято называть «рациональным объяснением кэдмоновского чуда» [Magoun, 1955, с. 54].

С этой статьи, собственно, и началось использование теории Пэрри–Лорда в германистике. Вслед за ней появляется большое количество работ, использующих формульный анализ для критики текста [Creed, 1956; 1958; Jones, 1966], а также исследующих метрическую [Creed, 1959; Nicholson, 1963a] и синтаксическую [O'Neil, 1960; Cassidy, 1965; Greenfield, 1963; Green, 1971] структуру формулы, ее значение и роль в стихе и в традиции [Creed, 1957; Rumble, 1964] или даже традициях, как германских [Magoun, 1958; Kellogg, 1965; Renoir, 1964; 1977; 1979; Haymes, 1964; 1976], так и иных [Whallon, 1965].

Начиная с конца 60-х годов в центре внимания исследователей оказались не только и даже не столько сами формулы, сколько формульные системы, на значение которых указывал и А.Б. Лорд (ср. также [Kellogg, 1965, с. 66–67]). В англистике исследование формульных систем было начато Д.К. Фраем. Он определил формульную систему как «группу родственных в метрическом и семантическом отношении полустийши, которые обнаруживают формальную связь за счет сходного расположения двух элементов, образующих словосочетание, – переменного (обычно аллитерирующего слова) и постоянного, при почти одинаковом распределении безударных элементов» [Fry, 1967, с. 203]. Соответственно формула рассматривается Фраем как «группа слов протяженностью в полстиха, которая является непосредственным продуктом формульной системы» [Fry, 1967, с. 204]. По мнению Фрая, «сказители использовали

определенные формульные системы, соответствующие данному контексту, добавляя аллитерирующие слова, которые они заимствовали из традиционного репертуара» [Fry, 1968, с. 522].

Это определение послужило основой для дальнейших уточнений и модификаций, например: «ритмико-синтактико-семантический комплекс протяженностью в одно полустушие, входящий в группу стихов (или формульную систему) того же метрического типа, где один элемент постоянен» [Niles, 1981, с. 395]. В другой своей работе Дж. Найлз на примере формульных систем демонстрирует мастерство традиционного сказителя [Niles, 1981a].

Нужно сказать, что все эти работы, интересные сами по себе, в сущности, не внесли в теорию Пэрри–Лорда ничего принципиально нового. Даже в тех случаях, когда предлагалось новое определение формулы (как правило, касающееся ее протяженности, например [Creed, 1959]), оно описывало не столько саму формулу, сколько некоторые свойства стиха на данном языке, а значит, и сам язык, использующий этот стих, т.е. конкретные метрические условия, которые в общем виде оговариваются в определении, данном Милмэном Пэрри.

Гораздо более значительными были исследования, посвященные теме в древнеанглийской эпической поэзии. И здесь, как и в случае формулы, первенство принадлежит Ф.П. Магуну. Практически одновременно со статьей о Кэдмоне [Magoun, 1955] он опубликовал статью под названием «Тема „зверей битвы“ в древнеанглийской поэзии» [Magoun, 1955a]. В этой статье тема понимается иначе, чем в работах М. Пэрри, А.Б. Лорда и их последователей, работавших на негерманском материале. Если у Лорда темы – это блоки, из которых складывается эпос, т.е. чисто нарративные элементы, располагающиеся в определенной последовательности (собрание, список гостей, кораблей и проч., сборы в путь, облачение героя и т.п.)⁴, то у Магуна тема может не выполнять никакой повествовательной или даже орнаментальной функции. «Звери битвы» (волк и ворон) появляются в древнеанглийском эпосе в связи с упоминанием битвы или обстоятельств, сходных с ней, и появление их (в сущности, чисто автоматическое) представляет собой классический случай «тематической аттракции». Как замечает по этому поводу А. Меткаф, «сами животные играют второстепенную роль в поэме („Беовульф“ – Ю.К.) и служат для усиления поэтического эффекта» [Metcalfe, 1963, с. 379] (об «автоматическом» появлении темы в древнеанглийском эпосе см. также [Bonjour, 1957; Diamond, 1961]). «Сказители, – писал Ф.П. Магун в другой своей статье, – вполне могут использовать тему, уместную в ином контексте, даже там, где она не имеет прямого отношения к повествованию» [Magoun, 1958, с. 216]. Понятно, что темы такого рода являются не столько повествовательными, сколько структурными элементами эпоса.

Не менее важна для древнеанглийской поэзии тема «герой на берегу» («the hero on the beach»), описанная Д.К. Кроумни [Crowmne, 1960]. Дан-

ная тема характеризуется обязательным наличием следующих четырех элементов: 1) герой на берегу; 2) спутники героя; 3) свет; 4) завершение (или начало) путешествия. Эти элементы не обязательно присутствуют в эпосе в чистом виде: вместо героя здесь может оказаться героиня («Юдифь»; см. [Fry, 1967]), а вместо берега – дверь, которую защищают герои («Финнбургский отрывок»; см. [Fry, 1966]).

К теме «герой на берегу» примыкает тема «герой у цели» («the hero recognizes his goal»), в использовании которой, как показал Дж. Кларк [Clark, 1965], раскрывается искусство сказителя: тема может использоваться чисто риторически или же передавать какие-то дополнительные оттенки (контраст, ирония), что, в свою очередь, связано со структурой темы и взаиморасположением ее элементов – гипотактическим или паратактическим.

Таким образом, как и при анализе формулы, германисты видят свою задачу не столько в обнаружении темы, сколько в установлении ее «эстетической функции». По словам Кроумни, «творческий гений сказителя наделяет его способностью проникать в структуру темы и использовать ее в ситуации, где данная сцена, в сущности, не необходима» [Crowmne, 1960, с. 370–371].

В окончательном виде германистическое понимание эпической темы было изложено Д.К. Фраем, который обратил внимание на «смещение понятий, выразившееся в неясной и противоречивой терминологии» [Fry, 1968a, с. 49]. Действительно, это понятие используется не вполне однозначно даже в работах самого Лорда (и даже в пределах книги «Сказитель»). Тема по Лорду – это «группа идей», «структурная единица» («Сказитель»); «сюжетная единица... регулярно используемая сказителем не только в отдельных его произведениях, но и во всем его творчестве» [Lord, 1938, с. 440]; повторяющийся нарративный или описательный элемент, не ограниченный определенными метрическими условиями [Lord, 1951, с. 73].

Таким образом, тема – это «группа смыслов», являющаяся «структурной и сюжетной единицей», под которой понимается некий нарративный элемент, повторяющийся во всем творчестве сказителя, а значит, предполагающий повествование «в формульном стиле», при том что сам этот элемент (единица, группа) не привязан ни к каким метрическим условиям.

Однако подлинные разногласия возникают при сравнении работ А.Б. Лорда и других авторов, разрабатывавших аналогичные проблемы или работавших на сходном материале. «То, что Фрэнсис Магун назвал бы „темой“, – пишет Фрай, – Альберт Лорд называет „мотивом“; лордовскую „тему“ Вальтер Арэнд [Arénd, 1933] называет „типовой сценой“, а Ж. Ришнер [Rychner, 1955] – то „темой“, то „мотивом“» [Fry, 1968a, с. 49].

Таким образом, под «темой» можно, вслед за Лордом, понимать описание повторяющегося действия (собрание, пир, битва, юность героя

и т.п.) (ср. [Rychner, 1955, с. 126]), помня, что в каждом случае описывается «не какое-то уникальное неповторимое событие, а целый ряд конвенциональных, предсказуемых, архетипических событий, причем цель такого описания состоит не в том, чтобы зафиксировать какой-то момент времени, а в том, чтобы передать само действие» [Finlayson, 1963, с. 390]. В таком описании морское путешествие будет, естественно, предполагать упоминание корабля, моря, птиц, описание пира – речи, героическую похвальбу и т.д. В этом случае описания сходных событий в разных произведениях становятся как бы взаимозаменяемыми.

Совершенно очевидно, что «звери битвы» или «герой на берегу» представляют собой явления совершенно иного порядка. В отличие от битвы или собрания, которые всегда являются разновидностью какой-то инвариантной битвы или инвариантного собрания, с помощью четырех признаков (герой, его спутники, свет, начало/завершение пути) описывается целый ряд сцен, куда помимо собственно героя на берегу входит, например, состязание Беовульфа с Брекой, где в качестве спутников выступают морские чудовища⁵.

Исходя из этого, Д.К. Фрай и предлагает различать «тему» и «типичную» сцену. Последняя является единицей повествования и «представляет собой набор повторяющихся конвенциональных деталей, с помощью которых создается описание, не требующее ни дословного повторения, ни определенного формального наполнения». Иными словами, речь в данном случае идет о «теме» как ее понимали М. Пэрри и А.Б. Лорд. В понимании же Д.К. Фрая тема – это «лежащая в основе действия или описания структура, которая представляет собой повторяющуюся последовательность деталей и смыслов, не связанную с каким-то конкретным событием, не требующая дословного воспроизведения или формул».

Таким образом, типовая сцена (например, несостоявшийся «пир морских чудовищ» в состязании Беовульфа с Брекой) может основываться на (скрытой) теме (в данном случае, «герой на берегу»). Более мелкие «типичные сцены» могут содержаться в более крупных («прибытие гонца» во время «пира»), и, соответственно, одна «типичная сцена» может основываться на целом ряде «тем».

В начале 1970-х годов началось подведение итогов, выразившееся в появлении библиографий обзорных статей [Naumes, 1973; Lord, 1974; Foley, 1981; 1985; 1988; Olsen, 1986; 1988], а также работ, посвященных возможности применения теории Пэрри–Лорда к традициям, разработанным менее, нежели славянская, классическая или древнегерманская (ср., например, статьи [Beaton, 1986; Culley, 1986; Nagy, 1986; Roberts, 1988; Webber, 1986], помещенные в журнале «Oral Tradition»⁶).

Германистические работы последних лет явно показывают смещение интереса исследователей с отдельных элементов эпоса (формул, тем) к целым текстам, их природе и форме бытования⁷. Ранее вопрос этот занимал скорее противников устной теории, которые появились почти

одновременно с ее возникновением. Помимо тех, кто не желал признавать «неумытого Гомера» или видел в Кэдмоне исключительно создателя древнеанглийской христианской традиции, к их числу относились ученые, обратившие внимание на то, что элементы, повторяющиеся в сходных метрических условиях, могут встречаться и в письменном и даже в авторском тексте. В связи с этим еще в 1956 г. К. Схар заметил, что положение, согласно которому «вся формульная поэзия является устной», ни логически, ни психологически не вытекает из того, что «вся устная поэзия формульна» [Schaag, 1956, с. 303]. Позднее к нему присоединился К. Мэлоун, выдвинувший сходные доводы против устности таких произведений, как древнеанглийский «Беовульф» [Malone, 1960; 1961]. С критикой устной теории в ее изначальном изложении выступили и некоторые из ее прежних адептов (Diamond, Whallon).

Наиболее серьезным возражением против устности древнеанглийской поэзии стала статья Л. Бенсона [Benson, 1966], который предположил, что дошедшие до нас тексты восходят к письменной традиции, несомненно существовавшей в древнеанглийский период. Исследовав такие явно литературные тексты, как «Заботы пастыря», «Метры Бозция» и «Феникс», он обнаружил, что насыщенность их формулами – такая же, как в «Беовульфе». Кроме того, Бенсон обратил внимание на самое, по-видимому, важное обстоятельство, а именно на то, что «сама запись дошедших до нас древнеанглийских произведений предполагает их бытование в виде фиксированных текстов, равно как и передачу этих текстов путем чтения (возможно вслух)» [Benson, 1966, с. 334]. Из трех возможных способов создания такого текста – запись под диктовку; авторское творение; «с пером в руке», но с опорой на формульную технику – обычно выбирался последний, а созданный таким образом текст был назван переходным.

Отношение создателей устной теории к самой идее переходных текстов достаточно ясно выражено А.Б. Лордом в его книге. С другой стороны, нельзя не признать, что письменные древнегерманские тексты действительно пронизаны совпадающими – буквально или по структуре – отрезками стиха, находящимися в сходных метрических условиях. Это, естественно, возвращает нас к проблеме записи устных произведений и – шире – взаимоотношения устной и письменной традиции, а в конечном счете – природы формулы и формульности, т.е. ко всем тем вопросам, которые неизбежно возникают при чтении главы «Устная традиция и письменность».

Здесь нелишне будет указать, что, упрекая авторов формульной теории в отождествлении формульности с устностью, Бенсон, писавший через шесть лет после выхода в свет книги «Сказитель», ссылается тем не менее на Магуна, а не на Лорда, который видел в этом лишь один из критериев устности⁸.

Ф.П. Магун усмотрел в «Гимне Кэдмона» только продукт устной

традиции (что по тем временам было выдающимся открытием) и не обратил внимания на то, что это – фиксированный текст, причем записанный почти через полвека после предполагаемого исполнения. Он также не задался вопросом о том, как была сделана эта запись. По Лорду, первый фиксированный текст был создан в ситуации, когда «некто» обращается к сказителю с просьбой «продиктовать» текст его песни, причем без аккомпанемента. Можно было бы представить себе (да и то с некоторой натяжкой) такую ситуацию лишь при встрече современного фольклориста-собиранателя с его информантом⁹.

Каким бы способом ни был записан устный текст – под диктовку или «самодиктовку»¹⁰, важно, что лордовский «некто» приходит к сказителю из «мира грамотных людей», знакомых с идеей фиксированного текста и авторства. Попав в этот мир, текст не создавал новой литературной традиции, поскольку она уже существовала там к моменту записи. Текст менял сферу бытования и обретал новую аудиторию, которая вполне допускала, что, как у всякого фиксированного текста, у него есть или может быть один единственный автор (то же самое происходит, в сущности, и при публикации фольклорного текста). Распространение в записи (или в печатном виде) может привести (и, как правило, приводит) к вытеснению устной традиции, но не создает отношений преемственности между устной традицией и письменной литературой. «Мильтон не писал германским аллитерационным стихом»; «исконные устные методы не имели прямых потомков» (с. 158). Хотя бы по одному этому такой текст не является переходным.

Другое важное обстоятельство, на которое не обратили должного внимания критики устной теории, вытекает из определения формулы, которое содержит два главных момента: «привязанность к определенным метрическим условиям» и «полезность», т.е. возможность и даже необходимость использовать формулу для «быстрого безостановочного сложения песни». Первое исключает какое бы то ни было сравнение *лордовской* формулы не только с «газетным клише», но и с повторяющимся отрывком прозаического фольклорного текста. Что же касается «полезности» формулы, то именно она составляет основу владения формульной техникой, которой обладает сказитель, но не писец, знакомый с устной традицией в пределах «метрических условий». Последнего, впрочем, достаточно, чтобы воссоздать текст, который, при соответствующих условиях, мог бы быть исполнен сказителем, поэтому такая запись (как и запись фольклориста) может дать вполне адекватное представление и о структуре традиционного текста, и о структуре и функционировании формулы¹¹.

В письменном тексте формула утрачивает «полезность», сохраняя метрическую обусловленность; при переходе в иную сферу бытования она просто превращается в клише. Естественно, что на начальных этапах такими клише изобилует всякая письменная литература. «Есть эпохи, которые стремятся к оригинальности, и есть эпохи, которые к

ней не стремятся», – пишет А.Б. Лорд. Переходный период (а не текст) от устной традиции к письменной литературе, вернее, замена устной традиции на традицию литературную, действительно существует (что признает и Лорд). Однако у этого периода нет четких границ, и пока он не завершится, разграничение формулы и клише практически невозможно. В том же, что у нас нет четких критериев отличия устной формы от письменной литературы, вряд ли можно винить создателей устной теории.

Устная форма и неосознанное авторство

Идею издания книги А.Б. Лорда на русском языке с самого начала поддержал М.И. Стеблин-Каменский, который должен был стать редактором перевода и, возможно, автором статьи-послесловия. Выход книги затянулся, и статья так и не была написана.

Представить себе, какой она могла бы быть, невозможно – слишком необычно было все, что делал или писал М.И. Стеблин-Каменский. Можно лишь строить догадки относительно того, на что он обратил бы особое внимание и против чего возразил бы. Почвой для них может в данном случае служить конспект книги «Сказитель»¹², сделанный М.И. Стеблин-Каменским, и самое главное – его труды, излагающие теорию неосознанного авторства, близость которой к теории Пэрри-Лорда не только не отрицал, но всячески подчеркивал ее создатель.

Близость эта не была результатом заимствования с той или другой стороны; Лорд – хотя он и читал по-русски – был, по-видимому, знаком прежде всего со славистическими работами. В том же, что М.И. Стеблин-Каменский, который знал вещи самые неожиданные, не заметил теории, создававшейся параллельно с его собственной, можно усмотреть некий перст судьбы, наказание за любовь к парадоксам.

Как бы то ни было, но об устной теории М.И. Стеблин-Каменский узнал лишь в начале 1970-х годов. Тетрадь (№ 33) с его конспектами статей М. Пэрри и книги А.Б. Лорда датирована апрелем 1974 – маем 1975 г., причем конспект сборника произведений Пэрри появляется лишь на с. 99. Далее следуют выписки из книги Лорда, и уже на с. 102 сказано: «Очень близко к моей теории неосознанного авторства, но уже (только эпика) и подход со стороны формы».

Даже при самом поверхностном сравнении работ, в которых излагаются две теории, нельзя не заметить изначальной близости подходов, избранных Пэрри и Лордом, с одной стороны, и Стеблин-Каменским, с другой. Вспоминая о начале своих занятий древнеисландской литературой, Стеблин-Каменский писал: «Меня поразило в ней прежде всего то, что мне показалось глубоким внутренним несходством с той литературой, в которой я был хорошо начитан раньше, т.е. с литературой нашего времени. Памятники древнеисландской литературы, так мне показалось, сочинялись совсем не так,

как в наше время сочиняются литературные произведения, и рассчитывались на вкусы и восприятие, совсем непохожие на наши» [Стеблин-Каменский, 1984, с. 142]. Не то же ли самое натолкнуло Пэрри на мысль о сходстве Гомера с совсем непохожими на современных поэтов югославскими гуслирами?

Первая работа М.И. Стеблин-Каменского «Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии» (из кандидатской диссертации, защищенной в 1943 г., опубликовано: [Стеблин-Каменский, 1978]) и по названию и по тематике близка к тому, с чего начинал М. Пэрри (ср.: *L'épithète traditionnelle dans Homère*, 1928), а также Ф.П. Магун [Magoun, 1929], с которым полемизирует М.И. Стеблин-Каменский.

Различия между двумя теориями также объясняются прежде всего материалом, который использовался их авторами. Начав с традиционного эпитета у Гомера, М. Пэрри обратился к живой устной традиции. Результатами его и А.Лорда исследований воспользовались германисты Ф.П. Магун, Р. Крид и далее их ученики и последователи.

М.И. Стеблин-Каменский после «Беовульфа» обратился к скальдической поэзии и сагам, и этот материал подвел его к проблеме неосознанного авторства, синкретической правды и гипотезе нетождества.

«Отличие (устной теории. – Ю.К.) со мной в том, – писал М.И. Стеблин-Каменский, – что я иду от самосознания, а Parry и Lord от формы». Это была лишь констатация; его теория, к тому времени уже созданная, по понятным причинам, обходилась без формул. Этим можно объяснить и «антилордовские» замечания в последней работе (вплоть до критики отождествления формульности с устностью), и то, что сама идея формульности не произвела на Стеблин-Каменского большого впечатления: «исследование формульности допускает применение элементарных процедур ... формульность древней поэзии не подразумевает ее внутреннего несходства с поэзией позднейших эпох. Так что, исследуя формульность, можно не отказаться от убеждения, что такого несходства нет» [Стеблин-Каменский, 1984, с. 145].

Замечания эти высказаны как бы походя и явно не повлияли ни на сочувственное отношение Стеблин-Каменского к теории Пэрри–Лорда в целом, ни на его интерес к тому, что казалось ему главным в ней. Главным же – еще один парадокс – было то, что никогда не высказывалось ни Пэрри, ни Лордом, – идея неосознанного авторства, которая принадлежала самому Стеблин-Каменскому, но вполне могла бы быть использована устной теорией и в этом случае наверняка предупредила бы ряд замечаний, например, по поводу некоторых положений главы «Устная традиция и письменность».

Сам М.И. Стеблин-Каменский, скорее всего, не думал о возможности применения устной теории к исследованию песен «Старшей Эдды». Однако попытки такого рода делались его учениками и были сочувственно встречены последователями Лорда на наконец-то состоявшейся встрече нескольких школ, работающих над сходными проблемами¹³.

¹ Самым подробным на сегодняшний день изложением истории становления устной теории являются работы Дж.М. Фоули [Foley, 1981; 1988], на которых в значительной своей части основывается данная статья. Ему же принадлежит самая полная библиография работ, написанных в русле теории Пэрри–Лорда [Foley, 1985].

² Имеется в виду тип А – один из пяти типов древнегерманского стиха в системе Э. Сиверса [Sievers, 1893].

³ Русский перевод истории поэта Кэдмона (из «Церковной истории народа англос» Беды Достопочтенного) см. [Памятники, 1970, с. 217–220]; «Гимна Кэдмона» (пер. В.Г. Тихомирова) с комментарием О.А. Смирницкой см. [Древнеанглийская поэзия, 1982, с. 27, 265–268].

⁴ Сходное понимание темы – как некоего нарративного элемента или композиционного блока, используемого для сложения песни в «нанизывающем стиле» – встречается в статье С. Гринфилда «Выражение темы изгнанника в англосаксонской поэзии», также опубликованной в 1955 г. [Greenfield, 1955]; герой-изгнанник описывается с помощью «внешних» признаков («печаль» и т.п.), которые полностью совпадают с признаками «героя на пиру» в югославянском эпосе.

⁵ *Beowulf* 529–589. Русский пер. см. [Беовульф, 1975]. Там же во вступительной статье содержится одно из первых в отечественной науке упоминаний теории Пэрри–Лорда.

⁶ Журнал «*Oral Tradition*» («Устная традиция») является органом Центра по изучению устной традиции при Университете Миссури; издается с 1986 г. под редакцией Дж.М. Фоули. Регулярно публикует библиографии и обзорные статьи.

⁷ Не случайно именно с раздела, посвященного природе и форме бытования древнеанглийской поэзии начинается статья А.Х. Ольсен [Olsen, 1986], написанная через пять лет после статьи Дж.М. Фоули [Foley, 1981], самого полного и, по сути, первого обстоятельного и подробного обзора достижений устной теории, начинающегося с традиционной «истории вопроса», определения основных понятий и т.д.

⁸ Например, о том, что Кэдмон был устным поэтом, мы можем судить не столько по насыщенности «Гимна» формулами, сколько на основании описания этого поэта у Беды. Кэдмон описан практически в тех же терминах, что югославские гусяры у Лорда, но как бы с обратным знаком («не учился сказительству», «не слышал никаких песен»). Причины вполне понятны: Беда хотел представить первого христианского поэта вдохновенным певцом, а не традиционным сказителем (поэтому роль традиционного учителя отводится посланцу свыше) (см. [Kleiner, 1988]).

⁹ Впрочем, и эти отношения в практике самого Лорда строились несколько иначе. Как мы знаем из книги, в поездках по Югославии М. Пэрри и А.Б. Лорда сопровождал Никола Вуйнович, человек письменной культуры и (в прошлом) гусяр, который руководил записью.

¹⁰ Не исключено, что проблему средневековой записи устного текста поможет решить сопоставление древнеанглийского текста «Гимна» с латинским пересказом, который представляет собой не что иное, как набор формул, складывающихся в трехчастную («трехтемную») структуру, характерную для древнеанглийских христианских стихов. Это показывает, что человек письменной культуры, знакомый с устной традицией, вполне мог произвести то же членение (на формулы и темы), что и сказитель при усвоении или воспроизведении традиционного текста. Сам Беда говорит о своем пересказе «Гимна»: *Non est sensus «Таков смысл»* (ср. «essential idea» в определении формулы Пэрри и Лорда). Однако писец, *создававший* текст, не мог тем не менее считать себя его *автором* (в том смысле, в каком был автором своих текстов Беда Достопочтенный): писец лишь записывал некогда слышанное.

¹¹ Ср., например, осторожные замечания Р.Е. Даймонда о том, что «тщательный анализ поэм (кюневульфовского цикла. – Ю.К.) показывает, что они были сложены в традиционном (но не непременно устном. – Ю.К.) формульном стиле» [Diamond, 1959, с. 228]. Еще раньше он же не исключал, что такие поэмы, как древнеанглийское «Видение креста», могли быть сложены «с пером в руках», полагая при этом, что они отражают устно-формульную технику, которая передавалась от поколения к поколению [Diamond, 1958, с. 4–5].

¹² Конспекты были любезно предоставлены в мое распоряжение проф. И.М. Стеблин-Каменским.

¹³ Эта встреча состоялась в ноябре 1993 г. в Петербурге на Второй международной конференции памяти А.Б. Лорда. Было решено сделать эту конференцию международной: постоянными ее сопредседателями были избраны Б.Н. Путилов (МАЭ, Петербург) и Дж.М. Фоули (Ун-т Миссури).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Беовульф, 1975 – Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975.
Древнеанглийская поэзия, 1982 – Древнеанглийская поэзия М., 1982.
Памятники, 1970 – Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970.
Стеблин-Каменский, 1978 – *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. Л., 1978.
Стеблин-Каменский, 1984 – *Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984.
Хойслер, 1960 – *Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.
Arend, 1933 – *Arend A.* Die Typischen Scenen bei Homer. В., 1933.
Beaton, 1986 – *Beaton R.* The Oral Traditions of Modern Greece: A Survey. – Oral Tradition. 1986, vol. 1.
Benson, 1966 – *Benson L.D.* The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry. – Publications of the Modern Language Association of America. 1966, vol. 81.
Bonjour, 1957 – *Bonjour A.* Beowulf and the Beasts of Battle. – Publications of the Modern Language Association of America. 1957, vol. 72.
Cassidy, 1965 – *Cassidy F. C.* How Free was the Anglo-Saxon Scop? – *Bessinger J.B., Creed R.P.* (eds.) Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun Jr. L., 1965.
Clark, 1965 – *Clark G.* The Traveler Recognizes His Goal: A Theme in Anglo-Saxon Poetry. – Journal of English and Germanic Philology. 1965, vol. 64.
Creed, 1956 – *Creed R.P.* Beowulf 2231a: sinc-fat (sohte). – Philological Quarterly. 1956, vol. 35.
Creed, 1957 – *Creed R.P.* Andswarode-System in Old English Poetry. – Speculum. 1957, vol. 32.
Creed, 1958 – *Creed R.P.* Genesis 1316. – Modern Language Notes. 1958, vol. 73.
Creed, 1959 – *Creed R.P.* The Making of an Anglo-Saxon Poem. – English Literary History. 1959, vol. 26.
Crowmne, 1960 – *Crowmne D.K.* The Hero on the Beach: An Example of Composition by Theme in Anglo-Saxon Poetry. – Neuphilologische Mitteilungen. 1960, Bd. 61.
Culley, 1986 – *Culley R.C.* Oral Tradition and Biblical Studies. – Oral Tradition. 1986, vol. 1.
Diamond, 1958 – *Diamond R.E.* Heroic Diction in the Dream of the Rood. – Studies in Honor of John Wilcox. Detroit, 1958.
Diamond, 1959 – *Diamond R.E.* The Diction of the Signed Poems of Cynewulf. – Philological Quarterly. 1959, vol. 38.
Diamond, 1961 – *Diamond R.E.* Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry. – Publications of the Modern Language Association of America. 1961, vol. 76.
Finlayson, 1963 – *Finlayson J.* Formulaic Technique in Morte Arthure. – Anglia. 1963, vol. 81.
Foley, 1981 – *Foley J.M.* (ed.) Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord. Columbus, 1981.
Foley, 1985 – *Foley J.M.* Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography. N. Y., 1985.
Foley, 1988 – *Foley J.M.* The Theory of Oral Composition. History and Methodology. Bloomington, 1988.
Fry, 1966 – *Fry D.K.* The Hero on the Beach in Finnsburg. – Neuphilologische Mitteilungen. 1966, Bd. 67.
Fry, 1967 – *Fry D.K.* The Heroine on the Beach in Judith. – Neuphilologische Mitteilungen. 1967, Bd. 68.

- Fry, 1968 – *Fry D.K.* Some Aesthetic Implications of a New Definition of Formula. – *Neuphilologische Mitteilungen*. 1968, Bd. 59.
- Fry, 1968a – *Fry D.K.* Old English Formulaic Themes and Type-Scenes. – *Neophilologus*. 1968, vol. 52.
- Green, 1971 – *Green D.C.* Formulas and Syntax in OE Poetry. – *Computers and the Humanities*. 1971, vol. 6.
- Greenfield, 1955 – *Greenfield S.B.* The Formulaic Expression of the Theme of Exile in Anglo-Saxon Poetry. – *Speculum*. 1955, vol. 30.
- Greenfield, 1963 – *Greenfield S.B.* Syntactical Analysis and Old English Poetry. – *Neuphilologische Mitteilungen*. 1963, Bd. 64.
- Haymes, 1964 – *Haymes E.R.* Das mündliche Epos: eine Einführung in die oral poetry Forschung. Stuttgart, 1964.
- Haymes, 1973 – *Haymes E.R.* A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory. – Publications of the Milman Parry Collection. Documentation and Planning Series, No 1. Cambridge (Mass.), 1973.
- Haymes, 1976 – *Haymes E.R.* Oral Poetry and the Germanic Heldenlied. – *Rice University Studies*. 1976, vol. 62.
- Jones, 1966 – *Jones A.* Daniel and Azarias as Evidence for the Oral-Formulaic Character of Old English Poetry. – *Medium aevum*. 1966, t. 35.
- Kail, 1889–1890 – *Kail J.* Über die Parallelstellen in der angelsächsischen Poesie. – *Anglia*. 1889–1890, Bd. 12.
- Kellogg, 1965 – *Kellogg R.L.* The South Germanic Oral Tradition. – *Bessinger J.B., Creed R.P.* (eds.) *Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun Jr. L.*, 1965.
- Kleiner, 1988 – *Kleiner Yu.* The Singer and the Interpreter: Caedmon and Bede. – *Germanic Notes*. 1988, vol. 19, № 1/2.
- Lord, 1938 – *Lord A.* Homer and Huso II: Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry. – *Transactions of the American Philological Association*. 1938, vol. 59.
- Lord, 1951 – *Lord A.B.* Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos. – *Transactions of the American Philological Association*. 1951, vol. 89.
- Lord, 1974 – *Lord A.B.* Perspective on Recent Work on Oral Literature. – *Forum for Modern Language Studies*. 1974, vol. 10.
- Magoun, 1929 – *Magoun F.P.* Recurring First Elements in Different Nominal Compounds in Beowulf and the Elder Edda. – *Studies in English Philology in Honor of F. Klaeber*. Minneapolis, 1929.
- Magoun, 1953 – *Magoun F.P.* The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry. – *Speculum*. 1853, vol. 23 (repr. [Nicholson, 1963]).
- Magoun, 1955 – *Magoun F.P.* Bede's Story of Caedman: The Case-History of an Anglo-Saxon Oral Singer. – *Speculum*. 1955, vol. 30.
- Magoun, 1955a – *Magoun F.P.* The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry. – *Neuphilologische Mitteilungen*. 1955, Bd. 56.
- Magoun, 1958 – *Magoun F.P.* Two Verses in Old English Waldere Characteristic of Oral Poetry. – *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. 1958, Bd. 80.
- Malone, 1960 – *Malone K.* [Рец. на:] *Storms G.* Compound Names of People in Beowulf, a Study in the Diction of a Great Poet. – *English Studies*. 1960, vol. 41.
- Malone, 1961 – *Malone K.* Caedmon and English Poetry. – *Modern Language Notes*. 1961, vol. 76.
- Metcalf, 1963 – *Metcalf A.* Ten Natural Animals in Beowulf. – *Neuphilologische Mitteilungen*. 1963, Bd. 64.
- Meyer, 1889 – *Meyer R.M.* Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. B., 1889.
- Nagy, 1986 – *Nagy J.F.* Orality in Medieval Irish Narrative: An Overview. – *Oral Tradition*. 1986, vol. 1.
- Nicholson, 1963 – *Nicholson L.E.* An Anthology of Beowulf Criticism. Notre Dame, 1963.
- Nicholson, 1963a – *Nicholson L.E.* Oral Techniques in the Composition of Expanded Anglo-Saxon Verses. – *Publications of the Modern Language Association of America*. 1963, vol. 78.

- Niles, 1981 – *Niles J.D.* Formula and Formulaic System in Beowulf. – *Foley J.M. (ed.) Oral Traditional Literature : A Festschrift for Albert Bates Lord.* Columbus, 1981.
- Niles, 1981a – *Niles J.D.* Compound Diction and the Style of Beowulf. – *English Studies.* 1981, vol. 62.
- Olsen, 1986; 1988 – *Olsen A.H.* Oral-Formulaic Research in Old English Studies. Part I – Oral Tradition. 1986, vol. 1; Part II – Oral Tradition. 1988, vol. 3.
- O’Neil, 1960 – *O’Neil W.* Another Look at Oral Poetry in *The Seafarer.* – *Speculum.* 1960, vol. 35.
- Parry, 1932 – *Parry M.* Studies in the Epic Technique of the Oral Verse Making. II. The Homeric language and the Language of Oral Poetry. – *Harvard Studies in Classical Philology.* 1932, vol. 43 (repr. [Parry, 1971]).
- Parry, 1971 – *Parry M.* The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry. Oxf., 1971.
- Renoir, 1964 – *Renoir A.* Oral-Formulaic Theme Survival, a Possible Instance in the Nibelungenlied. – *Neuphilologische Mitteilungen.* 1964, Bd. 65.
- Renoir, 1977 – *Renoir A.* The Armor in the Hildebrandslied: An Oral-Formulaic Point of View. – *Neuphilologische Mitteilungen.* 1977, Bd. 78.
- Renoir, 1979 – *Renoir A.* The English Connection Revisited: A Reading Context for the Hildebrandslied. – *Neophilologus.* 1979, vol. 63.
- Roberts, 1988 – *Roberts B.F.* Oral Tradition and Welsh Literature: A Description and Survey. – *Oral Tradition.* 1988, vol. 3.
- Rumble, 1964 – *Rumble T.C.* The Hyran-Gefrignan Formula in Beowulf. – *Annuaire Medievale.* 1964, vol. 5.
- Rychner, 1955 – *Rychner J.* La chanson de Geste. Lille, 1955.
- Schaar, 1956 – *Schaar C.* On a New Theory of Old English Poetic Diction. – *Neophilologus.* 1956, vol. 40.
- Sievers, 1878 – *Sievers E. (ed.)* Heliand. Halle, 1878.
- Sievers, 1893 – *Sievers E.* Altgermanische Metrik. Halle, 1893.
- Webber, 1986 – *Webber R.H.* Hispanic Oral Literature: Accomplishments and Perspectives. – *Oral Tradition.* 1986, vol. 1.
- Whallon, 1965 – *Whallon W.* Formulas for Heroes in the Iliad and in Beowulf. – *Modern Philology.* 1965, vol. 63.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

- Авдич Авдо 266
 Акритские баллады 244
 Александр Македонский, легенда о нем 245
 «Алий-ага Сточевич», песнь о нем 76–78
 Аллен Т. У. 23
 «Андрей», поэма 255
 Аполлоний Родосский 158, 163, 313
 Аристотель 166, 303
 Астахова А. М. 307
 Афанасьев А. Н. 299
 Багдад, песня о нем 59–60, 75, 83, 86, 92–93, 99–100, 102, 112, 114, 123, 135–136, 140, 314
 Байгорич Халил 76, 133, 135
 Баракович Юрай 309
 Барац Антун 309
 Барток Бела 51, 298
 Баура сэр Сесил М. 11, 16, 22, 42, 64, 111, 153, 300, 302, 308, 309, 312, 313
 Бегович Алибег 266
 «Беовульф» 158, 221, 223–227, 232–233, 238, 314–319
 «Бечирагич Мехо» 94–95, 97, 109–110, 119–122, 249–258
 «Битва при Темишваре» 97–99
 Блэквелл Томас 19
 Богатырев П. Г. 299, 315
 Богишич В. 303, 304, 309
 «Боичич Алия спасает детей Али-бея» 41, 74–76, 84–86, 110, 114, 129–130
 Бонжур Адриан 315
 Бошкович Радослав 308
 «Бытие», поэма 225
 Вайан Андрэ 301
 Вебстер Т. Б. Л. 67, 303
 Ведийские гимны 299
 Велич Муйо 283, 313
 Вергилий 152, 158, 163, 189, 243
 Ветхий Завет 176
 Видич Петар 86, 90–91, 130–133, 135, 259
 Вико Джамбаттиста 19
 Вильсон Вудро 31
 Виннер Томас 300
 Вишник Филип 155, 309
 Влаховляк Мумин 93–97, 109, 119–121, 249–258
 Влаткович Тодор 145
 «Возвращения» 173, 179, 185, 191, 208
 Вочич Милован 297, 306, 308
 Волков Р. М. 304, 307
 Всеслав, эпос о нем 245, 322
 Вольман Франк 309
 Вольтер 158
 Вольф Фридрих Август 19–21
 Вуд Роберт 19
 Вуйнович Никола 29–30, 86, 118, 145, 305–306
 Вукович Фране 36, 266
 Вучич 300
 Геземан Герхард 300, 305, 309
 «Генриада» (Вольтера) 158
 Гердер Иоганн Готфрид 19, 155
 Гесиод 177
 Гете 19
 «Гибель Илиона» 173
 Гильгамеш, эпос о нем 176, 222, 226–227, 245
 Гильфердинг А. Ф. 304
 Голищев-Кутузов И. Н. 86
 Голдуэйт-Вьяннен Хелен 307
 Гомер 10, 13, 19–22, 42, 48, 59, 64, 68, 105–107, 123, 125, 128, 158–222, 247, 310–314
 гомеровские поэмы 7, 19–24, 59, 61, 68, 78, 138, 153, 159–222, 310–314
 гомероведение 13, 19–24, 109, 146–147
 теория множественного авторства 20, 22, 42, 170–173
 Грегуар Анри 233, 243–246
 Грёбер К. 304
 Гринфилд Стэнли 315
 Гриффин Н. И. 313
 Данилов Кирша 304
 Данилович Мирко 46, 289–293
 Данилович Раде 46, 289–293
 Дарес 177, 312, 314
 Дау Стерлинг 169, 312
 Джозо Хайдар 283
 Диктис Критянин 177, 183, 191, 206, 210, 312–314
 Дивлянович Илия 145
 «Дигенис Акрит» 105, 107, 145, 227–228, 232–247, 304, 307–308, 320–322
 Дионисий Галикарнасский 303
 Држич Джоре 154

* В указатель не вошли имена и названия, упоминаемые в примечаниях переводчиков и в прилагаемых статьях.

- Дупляк Хусейн 266
Дупляк Шачир 266
Еврипид 313
Еркович Иво Мекич 36
«Женитьба Бея Любовича» 100–101
«Женитьба Влахинича Али» 95–96, 304
«Женитьба Рели из Пазара» 119
«Женитьба Смаилагича Мехо» 94–95, 101–105, 108–109, 112, 116–117, 122–125, 182, 289, 307
«Женитьба Чейвановича Мехо» 75
Жирмунский В.М. 300, 313, 315
Жунич Мурат 27, 35–36, 266, 283
Жусс Марсель 290, 300
Заран Франц 301
Зарифов Х.Т. 300
Зима Лука 300
Змай-Огненный Вук 245, 322
Зогич Джемал (Джемо) 27, 29, 39–41, 63, 74–76, 78–80, 84–86, 110–111, 114, 129–130, 303
Ивлин-Уайт Г.Дж. 312, 313, 319
«Илиада» 13, 59, 78, 105–107, 109, 123, 161–162, 164–166, 170–173, 175, 177, 190, 209–222, 226, 232, 310–314
Иосиф Флавий 19–20, 299
Исландские саги 314
«Калевала» 22
«Калевипоэг» 22
Калонарос Петрос П. 307, 320
Караджич Вук Стефанович 152, 156–157, 308–309, 313
Каралешак Ариф 35
Карпентер Рис 21, 299
Качич-Миочич Андрия 151–152, 154–155, 308
Керени К. 304
«Киклические поэмы» 138, 170, 173, 177–179, 226, 313
«Киприи» 153
Кнежевич Миливое 300
Колич Шечо 33, 35, 266
Колумна Гвидо де 313, 314
Комбеллак Ф.М. 299
Комбол Миховил 309
Компаратти Доменико 307
Кошутич Радован 301
Крамер С.Н. 177, 312
Краусс Фридрих С. 94
Крвавац Яшар 266
Крид Роберт 223, 315
Крумбахер К. 234, 320
Крюкова А.М. 304
Куленович Чамил 34, 302
Кэдмон 225
Латкович Видо 308
Латтимор Ричмонд 304, 314
Лахманн 22, 147
Леви Г.Р. 314
Леви-Строс Клод 299, 303, 305, 314
Лёнрот Элиас 22
Линейное Б письмо 20–21, 169
Лиф У. 23
Маврогордато Джон 304, 308, 320, 322
Магун Фрэнсис П. Мл. 222–223, 308, 315, 319, 322
Мажуранич Иван 152–153, 308
Майстер Ф. 312
Майсторович Степан 30–31
Макич Сулейман 27, 29, 35–36, 39–41, 63, 78–80, 97–100, 111, 115, 129, 305
Мак Кэй Л.А. 23
Макриянис 174–175
Макферсон Джеймс 19, 155
«Малая Илиада» 173
Маретич Томислав 300–302, 308
«Марко и его брат Андрия» 82, 309
«Марко и Муса» 115
«Марко и Нина» 86, 88–91, 130–135, 260–265, 307
Марьянович Лука 31, 300, 309
Матица Хрватска 31–32, 35, 156, 300, 309
Матич Светозар 301
Меджедович Авдо 10, 54, 58, 93–97, 103–105, 108–109, 116, 118–126, 146, 149, 181, 249–258, 266, 307, 309
Мейе Антуан 24
Мекич Осман 140
Менендес Пидаль Рамон 307
Менчетич Шишко 154
Милутинович Сима 152, 308
Милтон Джон 158
Миро Эмиль 314
«Митрович Стоян и визир из Травника» 114, 289–293
Монро Д.Б. 312
Моррис Уильям 149
Мортье Рауль 319
Мурко Матия 299–302, 310
Мусович Ахмет 30
Найт Уильям Френсис Джексон 313
Негош Петар Петрович 151–153, 156, 308, 309
Нильссон Мартин П. 300
Нович Иоксим 307, 309
Нотопулос Джон 174

- д'Обиньяк аббат 19, 22
«Одиссея» 13, 59, 78, 109, 124, 138–139, 167, 170–173, 175, 177–210, 214, 226, 232, 291, 314–315
«Осман Делибегович и Павичевич Лука» 52–54, 96, 109, 304, 307
- Палмер Джордж Герберт 313
Панич-Суреп М. 309
Пейдж Денис 207, 313
Пеньковский Лев 313
Перро Шарль 19
Перси Томас 19
«Песнь о Нибелунгах» 232, 314
«Песнь о Роланде» 83, 221, 227–233, 238, 319–320
Петранович Боголюб 308
Пижурица Станко 289–293, 301
Писистрат 20, 21
«Плен Янковича Стояна» 201, 206, 313
«Пленение Джулича Ибрахима» 51–54, 108, 152, 180
Поуп Джон К. 315–319
Притчард Джеймс Б. 312, 315, 322
Пропп В. Я. 303–304
Пфейфер Роберт 312, 315
Пэрри Милмэн 11, 13, 15, 23–24, 27, 30, 34, 48, 59, 64, 70, 83, 94, 122, 138, 144, 145, 160–163, 167, 222, 298, 300–303, 305–306, 308–309, 313–314
Пэрри Милмэна собрание 13, 28, 29, 31, 41, 59, 64, 82, 83, 126, 130, 138, 178, 298, 302, 307, 308, 313
Пэрри Милмэн, песня о нем 294–297
- Радлов В. В. 300
Ранина Никша 309
Рахманович Шабан 35
Ришнер Жан 223, 227, 315, 319
Ружичич Г. 322
Русич Бранислав 143
- «Сид» 145, 232, 307
Симмонс И. Дж. 320
Скенди Ставро 302
Софокл 313
Стендер-Петерсен А. И. 320
Стойков Стойко 136
Сулис Джордж К. 315
- Тарановский К. 301
«Телегония» 173, 179, 205–206, 226
Толстой И. И. 313
Тунович Сулё 283
- Углянин Салих 27, 29, 30, 54, 57–61, 63–66, 73, 86, 92–93, 100, 102, 109, 114, 118, 126, 135, 145, 152, 201, 300–303, 305–307
- «Удаль Джерджелеза Алии» 52–54
Уитмен Седрик 173–176, 190, 299
Уолдрон Роналд 308, 315
Уотмо Джошуа 299
Ухов П. Д. 304
Уэйд-Гири 312
- «Фиваида» 173
Фишер Питер 319
Фортис аббат 155
Фортич Сулейман (Сулё) 29, 34, 62, 86, 92–93, 135–136
Фьюлянин Алия 25, 29, 35, 36, 63, 303
- Хаавио Мартти 307, 313
Хабул Хайдар 101, 283
«Хасан из Рибника спасает Мустай-бея» 102–103
«Хасанагиница» 155
Хекторович Петар 309
Хёрманн Коста 31, 156, 309
«Христос», поэма 225
- Челебич Мустафа 266
«Чевлянин Раде и капитан из Спужа» 126–129
Чейтор Г. Дж. 248, 312
Четкович Антоние 126–129
Четкович Милан 126–129
Чор Гусо 31–32
Чорович Владимир 309
Чосер Джеффри 149
Чустович Мурат 225, 266
- Шарич Иван 308
Шарович Бошко 308
Шемич Ахмед Исаков 94–95, 109
Шмаус Алоиз 300, 305
Шобаич Максим 308
- Эделен Франсуа *см.* д'Обиньяк аббат
«Эдиподия» 173
Энтвистл Уильям Дж. 244–245, 322
«Энума Элиш», эпос о сотворении мира 176
«Эпигоны» 173
Эсхил 313
«Эфиопида» 173, 319
- Юнг Карл Густав 304
- Ягич Ватрослав 307
Якобсон Р. О. 11, 299, 301, 303, 309, 320, 322
Янюшевич Никола 30
- Chansons de jeste 158, 223

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии	5
От переводчиков	7
Предисловие	10
Часть первая. Теория	13
Г л а в а п е р в а я	
Введение	13
Г л а в а в т о р а я	
Сказители. Исполнительство и обучение	24
Г л а в а т р е т ь я	
Формула	42
Г л а в а ч е т в е р т а я	
Тема	83
Г л а в а п я т а я	
Песни и песнь	114
Г л а в а ш е с т а я	
Устная традиция и письменность	142
Часть вторая. Применение теории	159
Г л а в а с е д ь м а я	
Гомер	159
Г л а в а в о с ь м а я	
Одиссея	177
Г л а в а д е в я т а я	
Илиада	209
Г л а в а д е с я т а я	
Заметки о средневековом эпосе	222
Приложения	249
Примечания	298
<i>Б.Н. Путилов.</i> Послесловие	323
<i>А.И. Зайцев.</i> Книга А.Б. Лорда «Сказитель» и гомеровский эпос	343
<i>Ю.А. Клейнер.</i> А.Б. Лорд и древнегерманская устная традиция	350
Указатель имен и названий произведений	366

Научное издание

Лорд Альберт Бейтс
СКАЗИТЕЛЬ

*Утверждено к печати редколлегией серии
«Исследования по фольклору и мифологии Востока»*

Заведующий редакцией *С.С. Цельникер*

Редактор *И.Г. Вигасина*

Младший редактор *Г.А. Парфенюк*

Художник *Э.Л. Эрман*

Технический редактор *Т.С. Жарикова*

Корректор *И.Г. Ким*

ЛР № 020910 от 02.09.94

ИБ № 16809

Сдано в набор 11.01.94. Подписано к печати 18.11.94. Формат 60 × 90 1/16. Бумага офсетная

Печать офсетная. Усл.печ.л. 23,0. Усл.кр.-отт. 23,25. Уч.-изд.л. 25,3

Тираж 1500 экз. Изд. № 6987. Зак. № 2111 «С»-1

Издательская фирма «Восточная литература» РАН

103051 Москва К-51, Цветной бульвар, 21

Типография № 2 РАН. 121099, Москва, Шубинский пер., 6