

Б. Н. Путилов

ЭПИЧЕСКОЕ СКАЗИТЕЛЬСТВО



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
МУЗЕЙ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ
им. ПЕТРА ВЕЛИКОГО (КУНСТКАМЕРА)





ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

СЕРИЯ
ОСНОВАНА
в 1969 г.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е.М. Мелетинский (председатель)

С.Ю. Неклюдов (секретарь)

Е.С. Новик

Б.Л. Рифтин

С.С. Цельникер

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА
«ВОСТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА» РАН

Б. Н. Путилов

ЭПИЧЕСКОЕ СКАЗИТЕЛЬСТВО

•

ТИПОЛОГИЯ
И ЭТНИЧЕСКАЯ
СПЕЦИФИКА

МОСКВА 1997

ББК 63.5
П90

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту № 97-01-16422*

Редактор
И.И. ТИМОФЕЕВА

Путилов Б.Н.

П90 Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. — 295 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
ISBN 5-02-018003-3

Монография Б.Н. Путилова представляет собой обобщающее теоретическое исследование комплекса проблем, связанных с искусством мастеров устного эпоса. В книге, основанной на материалах эпоса народов Европы, Азии, Океании, Африки, на наблюдениях многочисленных отечественных и зарубежных исследователей и на полевых материалах самого автора, специальные разделы посвящены обучению сказителей, освоению ими эпического мира и овладению «эпическим знанием», расширению репертуара. Рассматриваются легенды о получении певцами эпоса «чудесного дара» сказительства. Подробно описывается искусство исполнения эпических сказаний, его ритуальный характер, взаимоотношения певца с аудиторией. Значительный раздел книги посвящен проблеме «Сказитель и эпический текст»: на многочисленных примерах автор подтверждает теорию Пэрри—Лорда, согласно которой эпические певцы не держали в памяти заученные тексты, но всякий раз воссоздавали их как бы заново, опираясь на специфическую технику поэтики эпоса.

Книга содержит типологическую характеристику искусства варьирования текстов при сохранении традиции и опоре на нее. Наиболее подробно эта проблема рассмотрена на фактах творчества былинных сказителей.

ББК 63.5

© Б.Н.Путилов, 1997
© Издательская фирма
«Восточная литература» РАН, 1997

ISBN 5-02-018003-3

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Издательской фирмой «Восточная литература» с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. 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, существенно важных для развития современной науки о фольклоре. В ряду таких книг находится и предлагаемая читателям книга Б.Н.Путилова «Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика».

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.Рошину. Традиционные формулы сказки. 1974.

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

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

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

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

Е.М.Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

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.

Паремииологический 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.Герхард.* 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. Сборник статей. Сост. Г.Л.Пермяков. 1984.
- Е.С.Котляр.* Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.
- Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1985.
- Ж.Дюмезиль.* Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.
- Ф.Б.Кёйпер.* Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н.А.Спешнев.* Китайская простонародная литература. (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Я.Э.Голосовкер.* Логика мифа. 1987.
- Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сост. Л.Ш.Рожанский. 1988.
- Г.Л.Пермяков.* Основы структурной паремиологии. Сост. Г.Л.Капчиц. 1988.
- А.М.Дубянский.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. 1989.
- И.М.Дьяконов.* Архаические мифы Востока и Запада. 1990.
- Г.А.Ткаченко.* Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чунь-цю». 1990.
- П.Д.Сахаров.* Мифологические повествования в санскритских пуранах. 1991.
- Н.Лидова.* Древнеиндийская драма и ритуал. 1993.
- Историко-этнографические исследования по фольклору. Сб. статей памяти С.А.Токарева (1899—1985). 1994.
- Малые формы фольклора. Сб. статей памяти Г.Л.Пермякова. 1994.
- Л.М.Ермакова.* Речи богов и песни людей: мифо-ритуальные истоки японской литературной эстетики. 1995.
- А.Б.Лорд.* Сказитель. Пер. с англ. 1995.
- М.Э.Матье.* Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. 1996.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Устный поэтический эпос в его исторически сложившихся типологических формах (сказания мифологического и архаического типа, поэмы и песни «классического» типа, поздние песни героико-исторического характера, баллады) принадлежит к вершинным достижениям фольклорного творчества, являясь предметом законной гордости народов, некогда создавших его и столетиями его хранивших.

За редкими исключениями, эпическая традиция всех народов поддерживалась, передавалась из поколения в поколение, творчески развивалась благодаря наличию в народной среде специальных знатоков эпоса: они воспринимали от старших поколений эпическое наследие, хранили его в своей памяти, чтобы исполнять сказания и песни и передавать их новым поколениям; они были носителями эпического знания и эпической памяти (и то и другое не ограничивалось знанием текстов и умением их пропеть либо пересказать), им было дано искусство воспроизведения эпоса в традиционных устных формах.

Эпическая традиция была всегда достоянием отдельных одаренных и специально обученных личностей.

В каждой традиционной этнической культуре существовали свои типовые термины, которыми называли знатоков и исполнителей эпических сказаний. Иногда такие термины были производными от названия эпических жанров: олонхосуты у якутов (от названия эпических поэм — олонхо), улигершины у бурят (от термина «улигер»), дастанчи у узбеков (от термина «дастан»), жырау у казахов (от термина «жыр») и др. Термины, обозначающие типы певцов, могли производиться от названий крупных эпических памятников: манасчи у киргизов (от эпоса «Манас»), гуруглихоны у таджиков (от «Гуругли»), джангарчи у калмыков (от «Джангара»). Встречаются также термины, связанные с характерными особенностями исполнения: кайчи у

алтайцев, у шорцев, хайджи у хакасов (от «кай», «хай» — специфической манеры гортанного пения). В других культурах термины вели происхождение от названий музыкальных инструментов, которыми сопровождалось исполнение эпоса: гуслы у южных славян (от «гусле»), кобзари у украинцев (от «кобзы»). Наконец, есть термины, значимые сами по себе: бахши, акыны и шаиры у народов Средней Азии, ашуги — у туркмен, азербайджанцев, армян, сэсэнэ у башкир, чичяны у татар и др.

Варианты названий эпических певцов в некоторых традиционных культурах включают существенные оттенки значений. Так, в Древней Греции различали аэдов и рапсодов: первые считались создателями поэм, они обладали даром импровизации, вторые были исполнителями, хотя и не лишены элементов личного начала. Термин «шаир» относился к певцам, которые были способны создавать свои варианты сказаний и даже новые поэмы. С термином «акыны» связывается способность к мгновенным импровизациям и участие в айтысах — соревнованиях певцов.

Уже наличие такого рода терминов указывает на то, что, хотя каждый певец так или иначе нес печать индивидуальности, отражая в своем искусстве свои вкусы, художественные склонности, черты собственной психологии и биографии, — все эпические певцы данной этнической традиции составляли единый *тип* (с возможными внутренними подразделениями на подтипы), им были свойственны общие универсалии, относившиеся к характеру того эпоса, какой они знали, и к исторически сложившимся нормам обучения, овладения традицией, исполнительскому ритуалу и проч.

Более того, в мировой науке об эпических певцах накопилось достаточное количество фактов, чтобы говорить о *типе* эпического певца в масштабах всей известной нам мировой культурной традиции. В русской науке постепенно сложился специальный термин для обозначения такого типа — независимо от этнической принадлежности — «сказитель», а весь комплекс типовых явлений, с ним связанных, стал называться сказительством.

Проблема сказителя и сказительства, как специфического феномена традиционной устной культуры, получила свое достаточно четкое обозначение во второй половине XIX в., в первую очередь благодаря наблюдениям и исследованиям россий-

ских ученых (В. Радлов, П. Рыбников, А. Гильфердинг и их последователи). Так называемая русская школа фольклористики выделялась, в частности, своим пристальным вниманием к сказителю и его роли в судьбах эпической традиции. В советское время этот интерес был подхвачен в тех национальных республиках и областях, где все еще оставался живой традицией эпос в его различных формах. Таких очагов живого эпоса в нашей стране оказалось на редкость много: это были районы Средней Азии, Сибири, Крайнего Севера, Закавказья и Северного Кавказа, Молдавии, Украины, Поволжья, Русского Севера, Карелии...

Своими путями возникал и развивался интерес к сказительству в зарубежной науке — отчасти он вызывался существованием живых традиций (в Китае, Монголии, в других странах Азии, в Африке, Океании), отчасти питался стремлением по-новому подойти к старым вопросам науки (гомеровскому вопросу, например). У истоков интереса к живой эпической традиции XIX столетия в Европе стоят издания сербского и черногорского эпоса, которые открыли десятки талантливых певцов с их неповторимым искусством (сборники Вука Караджича, Симы Милутиновича, Петра Негоша и др.). Наиболее ярким и продуктивным порождением этого же интереса уже в наше время явились работы американских ученых М. Пэрри и А. Лорда, начало которым положили их экспедиции 30-х гг. в Югославию. Теперь мировую известность и популярность получила школа Пэрри—Лорда с ее преимущественным вниманием к «технике» сложения и живого функционирования эпоса, к универсалиям сказительского искусства [см.: Лорд, 1994; Путилов, 1994а, 1994б].

Абсолютное большинство работ было посвящено исследованию отдельных национальных типов сказителей или даже конкретных певцов: в этом последнем случае преобладало внимание к биографиям, к личному вкладу певца в эпическое творчество, к отражению его личности в эпосе и т.д. Как мы увидим, здесь не обходилось без преувеличений и односторонних выводов. Относительно типологии сказительского искусства в рамках национальных традиций наукой накоплен большой материал — и именно он позволил автору настоящей книги решиться на опыт критического обобщения накопившихся данных.

К сожалению, приходится признать, что и наша отечественная, и зарубежная наука сделала далеко не все, что должна была и могла сделать. Проблема сказителя и сказительства, по существу, не занимала в эпосоведении центрального места, уступая его проблемам генезиса и истории эпосов, их содержания и поэтики. Работа по записи эпических текстов редко сочеталась с работой по изучению певца — его отношения к своему репертуару, вопросов обучения, усвоения, особенностей исполнения, вариативности и проч. Певец в редких случаях становился объектом вдумчивой экспериментальной работы, «погоня» за новыми записями мешала длительным контактам исследователей с певцами. Подлинный перелом в этом плане совершили М. Пэрри и А. Лорд [Lord, 1960; Serbo-Croatian..., 1974; Лорд, 1994].

Исследования искусства певцов нередко основывались не столько на экспериментальном материале, сколько на последующем анализе текстов.

У большинства собирателей живого эпоса не было тщательно разработанной программы изучения сказительства и отлаженной его методики. Отсюда — случайный характер ряда наблюдений, имеющих важнейшее значение, преобладание попутных сообщений вместо вдумчивого (на месте) анализа. Относительно многих, еще недавно живых, эпических традиций мы вовсе не располагаем более или менее достаточными сведениями о сказителях и их искусстве.

Увы — в большинстве случаев такие проблемы уже невосполнимы, поскольку живые сказительские традиции угасли либо трансформировались настолько, что судить о «классическом» их состоянии по новейшим данным было бы неосторожно.

Разумеется, все это — не в укор нашим предшественникам: они совершили великое дело, донеся до нас крупницы (а иногда и пласты) свидетельств, драгоценные факты, наблюдения... Не их вина, что в недавнем прошлом наука не располагала техническими средствами для полноценных записей эпоса, для увековечения самих сказителей, моментов их исполнения и т.д. Да в конечном счете и не их вина, что только в последние десятилетия проблема сказительства обрела должные масштабы, обросла программными разделами, высветилась в своем историческом значении и встала на прочные методические основы.

Увы — фольклористику не в первый раз в ее истории преследует фактор времени: только-только мы вооружаемся должным образом для исследования большой проблемы — а предмет исследования перестает существовать.

Автор предлагаемой книги попытался собрать, систематизировать и осмыслить факты, относящиеся к различным эпическим традициям, и выявить типологические универсалии, которые за этими фактами стоят. Естественно, что в первую очередь он использовал материалы отечественного эпосоведения, а также — зарубежные исследования, относящиеся к «живому» эпосу. Частично автор мог опереться и на собственные наблюдения, явившиеся результатом его знакомства с живыми сказительскими традициями русских, южных славян, народов Океании.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СКАЗИТЕЛЬ И ЭПИЧЕСКАЯ СРЕДА

ОБУЧЕНИЕ И ВОСПИТАНИЕ ЭПИЧЕСКОГО ПЕВЦА

1

Стоит по возможности четко отделить процесс обучения, т.е. формирования и воспитания певца, овладения им сложным комплексом знаний и умений, техникой исполнения и т.д., от продолжающегося затем всю творческую жизнь совершенствования и усвоения из разных источников новых текстов, пополнения и расширения репертуара. Собственно обучение — сколько бы оно ни длилось — завершается в тот момент, когда певцу разрешают (либо предлагают, либо он сам считает возможным) выступить перед аудиторией. В некоторых эпических культурах «выпуск» оформляется в виде ритуала, о чем я буду говорить специально.

Различные культуры знают свои типы обучения. Объединяющим для всех них, однако, является одно: будущие певцы с самых ранних лет живут в эпической среде, вместе со взрослыми слушают сказителей, усваивают содержание эпоса, проникаются его духом. Певец не может появиться «со стороны»; «чужой» никогда не станет сказителем. желание не только слушать и переживать услышанное, но и воспроизводить сказания, приходит в какой-то момент. Внешним толчком могут послужить* встречи с особенно хорошим певцом, чьи-то побудительные слова... Но истинные причины творческого пробуждения, конечно же, лежат внутри: это сказительский дар, зов,

рано или поздно дающий о себе знать. Пробуждение может свершиться и поздно, уже за пределами молодости, но чаще — в ранние детские годы. Детство — нормальный этап начала приобщения к эпическому искусству. Так, во всяком случае, принято считать во многих культурах. Вспоминаю один эпизод из собственной собирательской практики. От Общества гусяров Никшича (Черногория) я получил вместе с почетным дипломом Общества роскошные гусли. Отвечая на подарок, я с грустью признался, что мне на них уже не играть. «Да, — согласились мои хозяева. — Игре на гусях (а значит, и пению на них) надо начинать учиться с 5 лет, иначе уже ничего не получится».

Наиболее распространенный способ обучения, во всяком случае на начальном этапе, достаточно долгим, — это самообучение, когда юный певец, сознательно или непроизвольно, пытается воспроизводить фрагменты услышанного, складывать и пропевать (или проговаривать) эпические стихи. Я назвал бы такой способ типовым «этнографическим», «устным» по своей природе: точно так же дети в традиционном обществе поначалу приобщаются к хозяйственным занятиям или к какому-нибудь специальному мастерству. В целом ряде эпических культур не существует школ, которые должен пройти будущий певец. Овладение сказительским искусством могло происходить вполне стихийно и естественно. По словам Р.Р. Шерхунаева, «у бурят не было специальной школы сказительства — ею служила общая поэтическая атмосфера в семье, в народе, практика исполнения улигеров, песен, сказок, проводимая в улусах. Искусство художественного слова передавалось рапсодами, воспринималось детьми и молодыми исподволь, постепенно, “на вечерах” устной поэзии» [Шерхунаев, 1973, с.17—18]. «Бурятские сказители <...> никогда не отталкивали от себя детей, юношей, наоборот, их присутствие при исполнении произведений считалось хорошим признаком, приятным и радостным» [Шерхунаев, 1970, с.7—10]. Интересно следующее признание певца (в данном случае казахского): «Чтобы стать сказителем, надо, чтобы руки с детства тянулись к домбре, память постоянно требовала работы, а слова сами гнездились в сердце. Тогда и станут в тебе заново рождаться сказания, которые ты слышал... Обычно они идут чередой, одно цепляясь за другое. Я даже не знаю сам, сколько во мне дастанов... Наверное, все, что я когда-нибудь слышал... Чаще всего я запоминаю, глядя

на руки: руки запоминают, а сердце наполняется словами. Когда обе части воссоединяются, тогда и можно рассказывать. Обычно мне достаточно для того, чтобы выучить любой текст, около 3—4 дней» [Кунанбаева, 1987, с.103].

«Оптимальный возраст обучения сказительству — 7—8 лет. Первым навыком, без которого невозможно обучение, является овладение домброй (“приспособление инструмента к рукам”). Специальные детские инструменты почти не изготавливают, полагая, что с самого начала целесообразнее овладевать инструментом взрослых, чтобы не перестраивать впоследствии. Во всяком случае, детских инструментов мы не встречали. Сохранились лишь отдельные воспоминания об их бытовании (довольно редком) в прошлом.

Обязательным считалось присутствие на «сеансах» сказительства — условие пассивного запоминания исполняемых текстов и “впитывания” кодекса поведения жыршы. В мнемоническом плане среди текстов выделяются простые и более сложные. К первым относятся в основном терме — назидания, насыщенные расхожими поговорками и сентенциями. Музыкально они также несложны <...> Уже в детстве оттачивается чеканная манера и ценится активная ритмичность произношения текста. Манера исполнения усваивается путем подражания <...> Любые успехи, даже самые незначительные, отмечаются и поощряются учителем.

В возрасте 13—15 лет начинаются выступления ребенка в семейном кругу. Именно в этот период происходит отбор будущих сказителей <...> Прочные слуховые и моторные навыки, полученные в детстве, позволяют некоторым из них в более зрелом возрасте вернуться к сказительской деятельности. Наличие скрытого от постороннего наблюдателя этапа владения приемами традиционного искусства, в первую очередь связанного с овладением инструментом <...> частично объясняет парадокс “неожиданно” запевших жыршы» [Там же, с.106].

Вот свидетельство из другой культуры: «Как правило, будущий хайджи <эпический певец> формируется с детства. Дети-хакасы к десяти—двенадцати годам, а в отдельных случаях и в семилетнем возрасте, знали и могли рассказать какой-нибудь алыптых ымах <сказание> или отрывок из него. Примерно с этих же лет самостоятельно учились игре на хомысе или чатхане, а к двенадцати—четырнадцати годам у многих наблюдались попытки подражания хаю <горловому пению>. Сказительству,

как и игре на музыкальных инструментах, специально не обучали. Овладение этими видами искусства носило подражательный характер... Сказители с раннего возраста постигали древнее эпическое искусство своего народа, а ко времени полного формирования голоса (к восемнадцати—двадцати годам), как правило, становились полноценными исполнителями — хайджи-нымахчи» [Стоянов, 1988, с.580; ср.: Майногашева, 1970, с.100—102].

«Обычно искусству сказывания олонхо обучались в молодом возрасте путем многократного прослушивания лучших мастеров и постоянных тренировок среди сверстников, ближайших родственников и соседей. Затем число слушателей постепенно увеличивалось, молодой олонхосут приобретал опыт и получал признание окружающих, становясь мастером, которого охотно слушали и приглашали даже на большие торжества.

Олонхо усваивали с детства. Раньше нередко можно было встретить детей 5—7 лет, еще не умеющих петь, но в совершенстве знавших тексты огромных олонхо и пересказывавших их другим детям.

Большинство выдающихся олонхосутов рассказывает, что олонхо они научились еще подростками» [Пухов, 1962, с.8].

По словам одного якутского сказителя, он «искусству олонхосута научился, слушая сызмальства сказителей и многократно подражая им». «К шестнадцати—семнадцати годам я стал исполнителем олонхо» [Илларионов, 1982, с.29].

У долган «никакой специальной выучки не существует, известный сказитель не набирает учеников. Последние сами, присутствуя при рассказывании былин, запоминают содержание и впоследствии передают его, не подражая рабски, а внося нечто живое от себя» [Долганский фольклор..., 1937, с.15].

Эвенкийский сказитель Н.Г. Трофимов впервые услышал нимнгакан, когда ему шел десятый год. Несколько вечеров подряд длилось исполнение. «Уже при втором прослушивании мальчик мог повторить некоторые понравившиеся ему части. А во время третьего исполнения он сел поодаль от сказителя и, закрыв глаза, как бы ушел в себя, “оставив только уши”, вполголоса повторил за ним весь нимнгакан <...> Через год он целиком пел сказание своим сверстникам» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.80].

Особые проблемы возникали при обучении музыкальному сопровождению эпоса. И здесь нередко процесс состоял в на-

блюдении и перенимании. Так, хакасский сказитель С.П. Кадышев не просто запоминал мелодию, но и следил за расположением «лодыжек-косточек» на чатхане и затем пытался сам воспроизводить музыку. «После многих и упорных тренировок удавалось подобрать нужную мелодию» [Тачеева, 1965, с.196].

Все свидетельства позволяют заключить, что обучение было активным, «ученики» начинали рано реализовывать свои знания перед сверстниками. Об одной хакасской сказительнице вспоминали: «Бывало, летом ее родители уйдут на покос. Она соберет нас, соседских ребятишек в возрасте семи—восемью лет, сама старше всех, лет тринадцать ей было. Замкнемся в избе, кто-нибудь нянчит сестренку <...> а она берет чатхан и хаем рассказывает, пока не чувствует, что вот-вот возвратятся родители» [Стоянов, 1988, с.582].

О якутском просветителе и фольклористе П.А. Ойунском, владевшем также и искусством сказительства, рассказывают: «Было у Платона в детстве одно серьезное увлечение, которое он сумел сохранить на всю жизнь <...> Мальчик часто убежал к своему соседу <...> большому знатоку олонхо <...> Часами сидел Платон у мудрого деда и слушал его импровизации. К 8—9 годам он сам начал сказывать олонхо и петь песни своим сверстникам. Чуть позже мальчика охотно стали приглашать к себе домой и взрослые» [Илларионов, 1982, с.23].

Дед и прадед монгольского сказителя Лубсана-хурчи были «музыкантами-прорицателями (отгадывателями) <...> Зимними вечерами дед и отец Лубсана распевали по очереди большую эпопею “Боди мерген хан”, и все обитатели маленького стойбища собирались в старой юрте музыкантов. Мальчик Лубсан заучил слово в слово главы этого эпического повествования. Часто дед играл на своем хучире “отгадывательную” мелодию, и Лубсан, закрыв глаза, делал робкие попытки угадать, что зажато в кулаке отца или матери <...>

Весенними и летними днями будущий музыкант и сказитель распевал эпопею “Боди мерген хан” в степи перед стадом баранов, а вечерами ему позволяли поиграть на старом хучире деда» [Кондратьев, 1970, с.36].

Хорезмский сказитель Курбанназар Абдуллаев до десятилетнего возраста исполнял свои дастаны среди детей, затем под руководством мастера стал выступать среди взрослых [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.56]. Десятилетний Н.Г. Трофимов исполнял сказание своим сверстникам тайком от взрослых —

«стеснялся их». «Летом дети спали в отдельной палатке, и ногами он вполголоса исполнял сказание. Однажды рано утром его подслушал один старик», он «уговорил исполнить сказание для взрослых». Так, в 12 лет Н.Г. Трофимов пел открыто «семь ночей подряд» [Романова, Мыреева, 1971, с.97].

Алтайский сказитель Н.К. Ялатов примерно с десятилетнего возраста стал рассказывать своим сверстникам сказания, усвоенные от деда. Исполнял он много раз и все крепче запоминал образные слова и выражения. 3 года он провел в школе-интернате и здесь «прошел своеобразную самостоятельную практику исполнителя» [Суразаков, 1982, с.83].

До того как решиться выступить перед публикой, начинающие хайджи лет в 15—16, бывало, «соберутся с друзьями, где девочек нет, и друг другу поют горлом» [Стоянов, 1988, с.581].

Для южнославянской эпической традиции обычно раннее — с детских лет — восприятие гусларского искусства [Mugko, 1951, s.5, 67—83, 144—151 etc.]. Обучение игре на гуслих и восприятие эпоса в его основных составляющих в раннем возрасте — это первый, важнейший этап формирования певца.

Элементы школы можно усмотреть в тех случаях, когда — и не столь уж редко — юный певец брал в качестве образца какого-нибудь одного сказителя, перенимая от него и сам эпос, и искусство его исполнения. При этом опыт других певцов воспринимался уже как дополнительный. Якутская сказительница Е.Е. Иванова вспоминала, как, увлекшись одним олонхосутом, «ходила за ним по пятам по всем ближайшим соседям и прослушала его, возможно, в один его приезд <...> 15 раз. А так как он приезжал регулярно в течение многих лет, то я его до 16 лет прослушала несколько десятков раз» [Илларионов, 1982, с.24—25].

Гусляр Н. Чутович признавался, что более всего он учился в селе, где жил выдающийся певец: он всякий раз приходил слушать его, а пение длилось нередко целую ночь [Mugko, 1951, s.73].

Знаменитый хакасский хайджи С.П. Кадышев в детстве по несколько раз слушал разных певцов, имел возможность сравнивать их между собой и в конце концов отдавал предпочтение в исполнении той или другой песни одному из исполнителей. В возрасте 10—11 лет он тайком рассказывал о только что услышанном сверстникам [Тачеева, 1965 с.196].

По рассказу Б.Я. Владимирцова, прославленный монгольский сказитель Парчен «еще девятилетним мальчиком запомнил хорошо одну героическую эпопею <...> исполнение которой привелось ему слышать в ставке своего князя. Эпопея и ее исполнение произвели на мальчика очень сильное впечатление, и он затем все старался припомнить былинку и пропеть ее, подражая настоящему певцу». Позднее он встретил впервые «хорошего певца», сразу запомнил пропетую им поэму «и стал ее напевать у себя и во дворцах». Любопытно, что, несмотря на отсутствие формальных отношений «учитель—ученик», сказитель, выслушав исполнение Парчена, поступил «по ритуалу»: поднес мальчику «приветственный плат» и «назвал его своим преемником», после чего Парчен получил звание *тульчи*, т.е. эпического певца [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.32]. Впрочем, позднее канонический этап обучения не миновал Парчена: он встретил сказителя, который согласился научить его одной из самых замечательных эпопей — «Дайни-Кюрюль» при условии, что ученик будет собирать для него хворост. За семь дней и семь ночей Парчен усвоил огромную эпопею [Там же, с.33].

«Известно много случаев, когда начинающий сказитель, узнав о славе другого манасчи, ездил к нему, внимательно слушал его в течение 2—3 месяцев, в меру своих способностей осваивал его мастерство и сюжетные коллизии эпоса и только после этого осмеливался выступать перед большой аудиторией» [Кыдырбаева, 1984, с.49].

Казахский певец К. Нурпеисов, хотя с 15 лет уже пел на праздниках, «услышав славу акына Акимгерее из рода Тама, поехал к нему и пять—шесть лет подряд находился при нем, учась его искусству» [Исмаилов, 1957а, с.94; ср. там же, с.94—97].

Калмыцкий сказитель М. Басангов часто слушал двух джангарчи, которые жили в одном с ним хотоне. «Цепкая память подростка с первого же прослушивания удерживала сотни, а затем и тысячи строк народного эпоса. В девятилетнем возрасте Мукебюн уже знал две большие песни, которые рассказывал своим сверстникам» [Сангаджиева, 1976, с.17].

Элементы «школы» проглядывают в практике Л.Е. Егорова, следившего за тем, как дети овладевают техникой исполнения олонхо. «Он делал различные замечания: когда радуется богатырь, надо петь легко, в быстром темпе; когда дает клятву, медленно. Иногда он проводил коллективное детское исполне-

ние: один сказывал вступительную часть, другой пел песню богатыря айыы, третий становился богатырем абаасы, четвертый брал роль женщин» [Илларионов, 1982, с.21].

В Сербии, Черногории, Боснии и Герцогине — в те времена, когда гусларское искусство было распространено достаточно широко, многие певцы могли назвать, у кого они переняли ту или другую песню, но не «учителей» в собственном смысле слова [Murko, 1951, s.193—205 etc.].

Сколь эффективным бывает незаметное для глаз накопление эпического знания, показывает пример с калмыцким сказителем. В 12 лет он заболел оспой и все время болезни провел в одиночестве. «Выздоровливая, физически еще слабый, лежа один в кибитке, он начал вспоминать слышанные им в раннем детстве песни. Вначале он вспомнил сюжеты песен, их схему, “общие места”, или “эпические клише”, обороты и выражения, и спустя некоторое время мог воспроизвести все знакомые ему песни “Джангара”». После выздоровления он выступил публично, два дня исполнял «Джангар» и покориł слушателей [Сангаджиева, 1976, с.14].

В весьма сложную и противоречивую картину складываются многочисленные факты, относящиеся к обучению сказительству на Русском Севере в конце XIX—XX в. Собиратели, как правило, интересовались, от кого и как встречавшиеся им сказители учились былинам. К сожалению, большинство ответов отличается краткостью и, самое главное, не открывает нам техники обучения, сути процесса. Нередко вместо ответа об обучении, овладении искусством сказывания сообщалось, от кого он или она «поняли» ту или иную былину.

Очевидно, что питательную почву усвоения былин новыми поколениями составляло сказительское искусство, процветавшее на Русском Севере. Живая эпическая атмосфера способствовала появлению все новых и новых сказителей разных уровней — как вполне рядовых, так и выдающихся мастеров. Показательно, что среди исполнителей былин находилось немало вполне случайных, знавших (и то не всегда хорошо) одну-две былины, певших их редко или не певших давно, в сущности не имевших права называться сказителями [см., напр.: Печорские былины, 1904, с.XXX; Архангельские былины..., 1904, т.I, с.40—41; 1910, т.III, с.93, 113, 190 и др.].

Другая особенность — немало северян перенимали былины в зрелом возрасте, либо в зрелой же молодости, но не в дет-

стве. Это обуславливалось, в частности, специфическими обстоятельствами бытования былин (о чем подробно — в следующей главе): их чаще исполняли во время различных работ в доме, в лесу, на море или во время вынужденных перерывов в коллективных занятиях. Так, «крестьяне учили старинам друг друга от скуки, когда без дела приходилось стоять в море на *вахте*» [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.14]. На Кулое и Мезени «учатся старинам тогда, когда другие поют их, т.е. мужчины главным образом во время путей, рыбной ловли на сторонних реках <...> и охоты» [Архангельские былины..., 1939, т.II, с.26]. Отсюда нередко утверждения типа: «Выучился петь на лесных гонках, где бывал в работниках» [Онежские былины..., 1951, т.3, с.73]; «научился уже в возрасте около 40 лет от стариков у моря, когда зверя промышляли» [Былины Севера, 1938, т.1, с.109]; «научился от стариков в пожилом возрасте» [Там же, с.347].

Показательно, что обучение былинам в старшем возрасте проходило вне дома, в более или менее удаленных местах, во время вынужденных странствий. А.Е. Осташев 20 лет кряду ходил по Печоре с чердынскими судами и «отчасти во время своих странствий, отчасти дома он научился и старинам, которые слышал в Пустозерске» [Печорские былины, 1904, с.37]. Ф.А. Корсаков, «выучившись портняжному мастерству, ходил работать по деревням и в это время научился петь былины» [Онежские былины..., 1949, т.1, с.273]. И.Г. Захаров «был человек “волоkitный”, т.е. разъезжавший много для покупки в деревнях и перепродажи рыбы, дичи и скота и снабжения водлозёров хлебом и порохом. Во время этих поездок <...> он выучился множеству былин» [Онежские былины..., 1951, т.3, с.9]. Ф. Никитин «в молодости занимался портняжным мастерством и в то время выучился петь множество былин, преимущественно на Поморье, в Кемском уезде, где часто бывал для работы» [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.163; Онежские былины..., 1950, т.2, с.633; ср. еще: Онежские былины..., 1951, т.3, с.202—417]. Столь же нередким было перенимание былин от загожих сказителей [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.27; 1939, т.II, с.316, 334, 358; Онежские былины..., 1949, т.1, с.364; 1950, т.2, с.670; 1951, т.3, с.432, 584]. Правда, новейшими исследованиями подобного рода утверждения ставятся под сомнение.

«Большинство заявлений сказителей о заимствовании былин на стороне или от загожих людей не подтверждается ре-

зультатами текстологического анализа — их варианты оказываются связанными с местной традицией. Во многом это объясняется тем, что для усвоения старины необходимо многократное ее прослушивание в той же редакции; при случайных, кратковременных контактах шансов на это немного <...> Многие рассказы об усвоении пространных былин с одного раза содержат изрядную долю фантазии. Обогащение локальных традиций за счет переселения из дальних мест певцов с большим репертуаром — явление исключительное» [Новиков, 1992, с.8].

Дома исполнению былин нередко научались на вечеринках, беседах, различных коллективных сборищах: «На вечеринках <...> собирались старухи и девки прясть и <...> старухи пели старины» [Архангельские былины..., 1904, т. I, с.309; см. еще там же, с.46].

Все-таки мы не ошибемся, если скажем, что для сказителей-мастеров преобладающим был путь обучения с детских лет, через непосредственное восприятие живой, близкой традиции — дома либо в местах коллективной работы. По свидетельству Н.Е. Ончукова, «заучиваются старины, вообще говоря, в детском или юношеском возрасте» [Печорские былины, 1904, с. XXIX—XXX]. Гаврило Леонтьевич Крюков «старины стал разучивать еще мальчиком, когда ему приходилось сживать со стариками на тонях. Для того чтобы запомнить старину, ему нужно было, по его словам, раза два ее прослушать да пропеть вместе со сказителем». Обучение свое он продолжил лет с 17, когда нанялся «подручником» к одному сказителю села Койды, а позднее «большую часть старин перенял, когда промышлял зверей в одной артели с золотицкими крестьянами» [Беломорские былины..., 1901, с.342].

А.П. Сорокин выучился былинам «мальчиком и молодым человеком, когда живал подолгу на мельнице, где собиралось много крестьян из окрестных деревень, и коротали время, распевая старины» [Онежские былины..., 1949, т. 1, с.623].

Иван Терентьевич Фофанов мальчиком много слушал заходящего сказителя по прозвищу Утка (т.е. Никифора Прохорова): он «что-то делал» и пел при этом. Но Фофанов «прислушивался» также к жившему в их доме и певшему былины Т.Г. Блахину [Былины Пудожского края..., 1941, с.473].

Вообще, для северных сказителей характерно, что они вспоминают обычно нескольких старинщиков, от которых усвоили былины.

Трофим Григорьевич Рябинин рано осиротел и «стал ходить по окрестным деревням чинить сетки, ловушки и другие рыболовные снасти». Ему посчастливилось подолгу работать вместе с Ильею Елустафьевым, замечательным сказителем, который, по-видимому, и был первым и главным наставником будущего мастера. Впоследствии перенимал он былины и у других сказителей и даже, кажется, в его репертуаре этих былин больше, чем усвоенных от Елустафьева [Онежские былины..., 1950, т.2, с.1—2; Песни, собранные..., 1989, т.1, с.58—59]. Тем же путем учился былинному искусству А.Т. Гусев, оставшийся в детстве сиротой [Онежские былины..., 1951, т.3, с.467]. Петр Лукич Калинин «мальчиком и молодым человеком много ходил по деревням <...> для портняжных работ и при этом привык петь былины, которые частью слышал от стариков в тех местах, частью же перенял у своего отца» [Онежские былины..., 1949, т.1, с.95]. А.М. Васильева «старины переняла по большей части еще девочкой лет 10 от золотицких мужиков» [Беломорские былины..., 1901, с.465].

2

Во многих этнических культурах (если не в большинстве) значительную роль в формировании сказителей играла семейная традиция. Передача сказительского искусства от старших к младшим, от отцов к сыновьям, от дедов к внукам, от дядей к племянникам, от матерей к дочерям и т.д. была одной из распространенных форм его сохранения, продолжения и, как мы увидим, развития. «Школы» в каноническом смысле семейная традиция, пожалуй, не создавала (или создавала далеко не всегда), но определенные, подчас вполне устоявшиеся приемы и способы — не скажу обучения — но именно передачи и усвоения конкретных эпических знаний и навыков исполнения существовали, по-разному проявляясь в разных этнических культурах. Нижеследующие свидетельства и примеры дают о них представление.

«Наиболее питательной средой для передачи сказительской традиции у казахов являются семейные династии. Кстати, оттого столь большое значение придается родословной сказителя («от тулпара <т.е. богатырского коня> рождается тулпар»)» [Кунанбаева, 1987, с.106].

Алтайский сказитель А.Г. Калкин считает отца, известного сказителя, своим учителем в исполнении каем героических сказаний. «Учеба» носила форму постоянного и настойчивого подражания каю отца, который делал сыну при этом те или иные замечания. «Подражание» поначалу сводилось к многократному повторению, к старанию воспроизводить слово в слово. Прежде чем овладеть каем, мальчик рассказывал прозой [Маадай-Кара..., 1973, с.439—440]. Пример с Калкиным показывает, как глубоко проникали в начинающего сказителя семейные и соседские традиции. Именно от отца он усвоил значительную часть сказаний, в том числе и «Маадай-Кара», которое он услышал впервые в 7 лет. Существенно то, что рядом с отцом были и другие сказители и что слушание сказаний не было замкнуто стенами родного дома. С отцом и родственниками маленький Алексей ездил в соседние поселения, в тайгу, на охоту, на целебные источники. Здесь неизменно звучали сказания... В доме Калкина собирались прославленные мастера-кайчи, иногда происходили сказительские состязания, и здесь Алексей опять многократно слышал отцовское исполнение «Маадай-Кара». Такая атмосфера, буквально пропитанная эпосом, могла окружать будущего сказителя лишь при наличии мощной семейной традиции [Шинжин, 1987, с.8—9].

Бурятский сказитель Бура Барнаков свидетельствовал: «Я рос среди сказителей. Большей частью я слушал исполнение улигеров моим отцом и увлекся этим так, что сам начал рассказывать их. Отец нас ругал, говорил: “Идите спать”, но мы незаметно подходили к его изголовью и слушали <...> Бывало, слушаешь отца и обо всем забываешь. А на следующий день начинаешь вспоминать отдельные детали, целые куски. Если кое-где забудешь последовательность улигера, то отец подскажет. Таким образом я выучил наизусть те улигеры, которые знаю теперь» [Хомонов, 1968, с.62—63]. Другой бурятский сказитель Папа Тушемилов вспоминал: «Когда мне было 15—16 лет, я перенял “Гэсэр” у своего дяди (старшего брата моего отца) <...> Он знал все девять ветвей Абай-Гэсэра. Исполнял речитативом, многие места пел в сопровождении хура. На каж-

дую ветвь тратил вечер и первую половину долгой осенней ночи <...> Отец сказителем не был» [Мадасон, 1968, с.57]. Суман Сонтхонович Сонтхонов был неразлучен с отцом, хорошим улигершином, до 10 лет. Осиротев, он жил у дяди, тоже талантливого улигершина, которого много слушал [Бардаханова, 1978, с.45—46]. Аналогичные случаи отмечаются у каракалпаков [Сагитов, 1962, с.29], таджиков [Гуругли..., 1987, с.675—681] и др. Наличие потомственных сказителей отмечено у китайцев [Рифтин, 1970, с.263].

Очевидно, что обучение в домашней обстановке имело свои особенности: сказания прослушивались бесчисленное число раз, «учитель» мог постоянно что-то подсказывать, подправлять. Отсюда — замечаемая исследователями (хотя и вовсе не обязательная) крайняя близость текстов в передаче представителей одной фамилии. Но не только это. «Именно в семейной среде будущий сказитель с детства воспринимает все нюансы сказительства, прежде всего усваивая содержание олонхо, употребляя эпические формулы в повседневной разговорной речи, стараясь свои мысли передать поэтическим языком олонхо» [Илларионов, 1982, с.23—24]. Семейная традиция опускает эпос на уровень быта, повседневных отношений, не ослабляя, впрочем, высоты его эмоционального восприятия.

Функционирование эпоса в семье редко ограничивалось одним лицом. Характерно в этом смысле признание олонхосута И.Г. Тимофеева-Теплоухова. От мужа старшей сестры он усвоил около 40 сказаний, «обучившись его мастерству, стал олонхосутом». Вторым учителем стал дядя по отцу. «В тринадцать лет я впервые попробовал исполнить олонхо перед единственным тогда моим слушателем <...> А при большом стечении людей впервые сказывал олонхо в четырнадцать лет на свадьбе <...> Я играл с ребятами в жмурки, когда меня позвали. Это звал меня дядя мой. Он сказал: “Ну, мой мальчик, мой наследник! Не урони наш славный род, насчитывающий девять поколений олонхосутов”» [Строптивный Кулун..., 1985, с.603].

Улигершин Пеохон «перенял все лучшее у своего отца, у известных сказителей-островитян и ближайших прибрежных селений» [Уланов, 1968, с.79].

Прославленный калмыцкий сказитель Ээлян Овля основы своих знаний получил в доме родственника — хорошего джангарчи [Котвич, 1958, с.198; Кичиков, 1968, с.12].

В Сербии, Черногории, Боснии и Герцеговине в недавнем прошлом передача сказительского мастерства по родственной линии была обычным делом: традицию пения под гусли перенимали в родительском доме, часто — от дядей. Танасие Вучич научился «гудеть» (играть на гусях) и петь, сидя на коленях у своих дедов. Десяти лет он уже пел дома перед гостями, и его даже звали ко двору короля Николы [Murko, 1951, s.150]. П. Перунович учился петь у дяди и у отца и уже в начальной школе пел перед товарищами [Ibid, p.144].

Для югославской эпической культуры характерно (особенно после первой мировой войны), что учатся игре на гусях и пению дома и в семье, но, научившись, формируют свой песенный репертуар часто из книг — «песмариц» [Ibid, p.67—72, 115—116].

У И.Е. Кардашевского «его дед, отец, старшие братья в свое время были хорошими олонхосутами, и, будучи подростком, он неоднократно слушал исполнение олонхо своими близкими родственниками, а впоследствии усвоил их эпический репертуар» [Илларионов, 1982, с.22]. У долганских олонхосутов «во многих случаях <...> сказительство передавалось по наследству» [Ефремов, 1984, с.17].

У бурятского сказителя Папы Тушемилова улигершинами были отец, дед, прадед, прапрадед и еще предки, родословную которых певец с совершенной точностью якобы знал до двадцать первого колена с XV века [Шерхунаев, 1978а, с.3; ср. также: Строптивый Кулун..., 1985, с.603]. Считается, что именно семейная преемственность позволила Папе воспринять бурятскую сказительскую традицию в ее классических формах, восходящих по крайней мере к XVII—XVIII вв. [Там же]. Другой улигершин, Б. Барнаков, говорил, что его отец, дед и прадед были сказителями, а прапрадед, Бохал, «как рассказывают, родился, держа в руках шерсть разных зверей; уже взрослым он пел улигеры в тайге, во время больших облавных охот». Основным учителем был отец, хотя мальчик слушал многих. Отец же подсказывал сыну, когда тот пытался воспроизводить улигер [Хомонов, 1968, с.62—63].

Туркменский сказитель Пельван-бахши был сыном потомственного сказителя Ата-бахши. Тот знал 44 главы «Гуругли» и научил сына петь многие главы, завещав ему исполнять их на тоях [Гёр-Оглы..., 1983, с.10]. Киргизский певец Жаныбай Ко-

жеков воспринял эстафету сказительства, передававшуюся от прадеда к деду и отцу [Кыдырбаева, 1984, с.50—51].

У хакасов фамилия Кадышевых «издавна славилась как род потомственных сказителей, имеющих богатую традицию исполнительского мастерства на народных инструментах — чатхане и хомысе». Генеалогия ее прослеживается с середины XVIII в. «Благодаря тому, что все, что знали предки, бережно передавалось из поколения в поколение, многое из их репертуара исполняет Семен Прокопьевич и сейчас». Первое сказание — об Алтын Теске — юный Кадышев слышал в детстве от отца. «Однажды услышав о подвигах богатыря <...> он уже не мог забыть о них. Много раз после этого он просил отца повторить сказание. И отец сказывал его снова и снова» [Тачеева, 1965, с.187—189; см. также: Алтын-Арых..., 1988, с.558—559].

У киргизов «поэтические и музыкальные способности, так же как и призвание манасчи, в некоторых семьях передавались из поколения в поколение» [Лауде-Циртаутас, 1987, с.75].

У таджиков преемственность поколений была обычной. По словам хафиза-гуруглихона Раджабмухаммада Джура-Заде, его род уже семь поколений поет дастаны из цикла «Гуругли» [Гуругли..., 1987, с.686].

«Поэтические произведения киргиз: эпосы, похвальные оды, плачи <...> передаются из рода в род, из поколения в поколение особым сословием певцов ахунов, как в Древней Греции передавались песни Гомера рапсодами; ахуны эти пользуются особым уважением народа...» [Валиханов, 1904, с.230].

Женщины-сказительницы у многих народов учились, в основном слушая своих матерей, теток, подруг, в меньшей степени — отцов и вообще мужчин. Пение и усвоение песен происходило чаще всего дома, за работой и т.д. [Murko, 1951, s.192]. М. Мурко приводит забавный случай: в одном боснийском доме служанка обещала делать работы в два раза больше, если госпожа станет ей петь [Ibid., p.193].

В Карелии прославился род Перттуненов — знаменитых рунопевцев из деревни Ладвозеро [Рода нашего напевы..., 1985, с.11—18]. Эпическая атмосфера среди его членов «поддерживалась преемственностью в быту, в хозяйственной деятельности, культуре». Традиция исполнения рун прослеживается по крайней мере со второй половины XVIII в. (Архипп Перттунен родился примерно в 1754 г.), хотя, конечно же, восходит к более ранним временам. Специалисты выделяют как бы две ветви

традиции, идущие от первых известных представителей «династии» — самого Архиппа и его сестры Моарие и протягивающиеся к нашему времени [Лавонен, 1986, с.60—61]. Известны и другие семейные традиции рунопевцев, например — идущие от Мартти Карьялайнена [Там же, с.57], Архиппы Муйлачева [Степанова, 1986, с.63—65].

В пору еще интенсивного бытования былин на Русском Севере передача их по семейной линии оставалась одним из основных путей обучения и формирования сказителей-мастеров. Никифор Прохоров «перенял все былины, какие знает, от своего отца, умершего 80-летним стариком» [Онежские былины..., 1949, т.1, с.411]. Василий Петрович Щеголенок «приобрел склонность к пению былин еще в малолетстве, слушая своего деда и в особенности дядю Тимофея, который, будучи безногим, сорок лет сидел в углу в доме его отца и занимался сапожной работой. Переняв мастерство дяди, Щеголенок от него же научился и большей части тех былин, которые помнит поныне» [Онежские былины..., 1950, т.2, с.297]. От дедов своих выучились былинам П.Т. Антонов [Онежские былины..., 1949, т.1, с.567], А.В. Сарафанов [Онежские былины..., 1950, т.2, с.235], Н.М. Шевцов [Онежские былины..., 1951, т.3, с.541], Д.Г. Кобелёва [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.409], Марфа Семеновна Крюкова [Беломорские былины..., 1901, с.304], А.А. Оксёнов [Былины Севера, 1938, т.1, с.228].

Марья Дмитриевна Кривополенова вспоминала, что, «бывало, они — малые дети — пристанут к деду и просят спеть старину: дед запоеет сначала короткую, а потом и длинную». Ему знаменитая сказительница была обязана своими первыми знаниями былин [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.334].

Передача былин по отцовской линии зафиксирована собирателями у многих сказителей [Беломорские былины..., 1901, с.530, 540; Печорские былины, 1904, с.77; Архангельские былины..., 1904, т.I, с.20, 599; 1910, т.III, с.6, 70, 182, 190, 380, 405, 409, 429, 463, 478, 519; 1939, т.II, с.100, 222, 230, 465; Былины Севера, 1938, т.1, с.219, 444; 1951, т.2, с.333, 584; Онежские былины..., 1951, т.3, с.151, 258, 340, 387, 444, 454, 461]. Сказительницы обязаны своими знаниями былин матерям [Беломорские былины..., 1901, с.27; Архангельские былины..., 1904, т.I, с.234, 267, 403, 429; Онежские былины..., 1949, т.1, с.246; Былины Севера, 1951, т.2, с.123], реже — бабушкам [Архангельские былины... 1904, т.I, с.55, 72, 192, 195, 203, 267],

теткам [Былины Пудожского края..., 1941, с.461], сестрам [Архангельские былины..., 1904, т. I, с.72; 1939, т. II, с.272].

Различные районы Русского Севера знают семейные династии, сохранявшие сказительское искусство на протяжении нескольких поколений: Рябинины в Заонежье, Крюковы на Белом море, Поздеевы на Печоре и др.

Стоит здесь заметить, что семейная былинная традиция никогда не замыкалась на внутренних связях, но так или иначе подпитывалась со стороны.

В передаче и усвоении сказительского искусства в семьях присутствовали элементы школы, т.е. сознательного приобщения младших к его «секретам» и специального внимания старших к процессу овладения эпическим знанием. Отец А.Г. Калкина не просто поощрял интерес сына и других своих детей к эпосу, но специально для них рассказывал, а затем заставлял пересказывать и тут же предлагал им дополнять и поправлять друг друга [Шинжин, 1987, с.7]. У другого алтайского сказителя Н.К. Ялатова «самодетельным» учителем был его дед Сыран, которого он начал слушать с 7 лет. Сыран специально собирал детей и усаживал их рядом перед исполнением. «Когда я умру, дети будут помнить мое имя и рассказывать мои сказания», — говорил он, а к детям обращался со словами: «Если вы будете слушать сказания, то вырастете сильными и умными». Характерно, что пение каем Сыран перемежал пересказом пропетого: «чтобы было понятно детям, чтобы они запоминали слова». Ялатова дед часто заставлял пересказывать, затем мальчик пересказывал сверстникам. В конечном счете он так и не овладел каем и остался рассказчиком эпоса [Суразаков, 1982, с.81—83].

Бурятский сказитель К.М. Доржеев вспоминал: «Когда я был ребенком, отец часто сажал меня на живот и, лежа в постели, пел мне улигеры <...> Позже, когда я подрос и сам иногда рассказывал улигеры своим сверстникам, он хвалил меня, подсказывал, если что-то я забывал» [Бурчина, 1978, с.76].

Киргизский певец Джусун Мамай начал учить «Манас» с 8 лет под наблюдением отца и старшего брата. Когда он заучивал очередные куски эпопеи, отец и брат проверяли его, чтобы было «без ошибок». Мальчик, «кроме еды и сна, ничего не делал, только учил и запоминал».

Эргаш-шаир в одной из своих импровизаций заметил, что все его предки были поэтами — «до седьмого колена». Начиная

с прадеда Ядгара (в пятом колене), он дает характеристики каждому из них, особенно отцу, который был его прямым учителем [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.44—45; Мирзаев, 1986, с.75].

Калмыцкий сказитель Шавалин Дава с детских лет обучался у отца искусству игры на домбре и пению, однако отец не мог систематически заниматься с ним и свое обучение мальчик продолжил у другого джангарчи [Сангаджиева, 1967, с.18—19]. Таджикский сказитель Бобо-юнус Худойдар-заде начал учиться «Гуругли» у своего дяди и уже затем прошел школу хафиза-гуруглихона [Гуругли..., 1987, с.681].

3

Эти последние примеры показательны — они прямо ведут нас к характерному для ряда культур профессиональному обучению эпосу.

Классический тип обучения — тот, при котором профессиональный учитель находит (выбирает) себе ученика, посвящает ему специальное время, ведет его, согласно выработанной методике, до определенного уровня мастерства и выпускает в свет. Этому типу школы наиболее соответствуют традиции сказительского обучения в отдельных регионах Средней и Центральной Азии и Сибири. По утверждению Т. Мирзаева, «в узбекском дастанном сказительстве существует стройная, канонизированная на протяжении веков, система профессиональной подготовки исполнителей и создателей эпических поэм, взаимоотношения зрелого мастера с талантливой творческой молодежью, система наставничества» [Мирзаев, 1986, с.70].

Как правило, поступлению в обучение предшествует период пробуждения в мальчике интереса к исполнению эпоса и накопления первоначальных знаний о нем. «Обыкновенно те певцы, которые имели учеников, во время своих поездок по кишлакам сами разузнавали у своих слушателей, нет ли среди местной молодежи какого-нибудь способного и интересующегося пением юноши. Познакомившись с таким юношей, они расспрашивали его, заставляли его петь и при повторных приездах в кишлак следили за его дальнейшим развитием. Если молодой человек подавал надежды, певец-учитель брал его к

себе в дом на воспитание. У выдающихся сказителей-учителей бывало по несколько таких учеников, обычно из более бедных семей» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.35].

У киргизов «молодой, начинающий комузчи и певец, как правило, первые исполнительские навыки приобретает в результате общения со многими старшими по ремеслу товарищами <...> Овладев известной суммой навыков, репертуаром, юный музыкант, обративший на себя внимание мастера, иногда становился его учеником» [Виноградов, 1958, с.185; см. также с.186].

Тыныбек первое время исполнял «Манас» в уединении. «Узнав об этом, отец Тыныбека зарезал барана, пригласил стариков и заставил сына петь перед ними, а затем отдал его на выучку известному манасчи Чонбашу, у которого Тыныбек в течение многих лет готовился к роли сказителя» [Рахматуллин, 1968, с.82]. Позднее, став мастером, Тыныбек сам таким же образом исполнял роль учителя [Там же, с.87].

Пулкан-шаир с детских лет служил пастухом. Первые знания эпоса и навыки игры на домбре и пения дастанов он получил от пастухов. «Узнав о способностях юноши Пулкана, знаменитый курганский певец и учитель певцов Джассак-шаир взял его к себе на воспитание» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.46].

Случалось, что встреча с будущим учителем происходила относительно поздно. Фазил Юлдашев стал учеником Юлдаша-шаира лет в 19. До этого он «учился» у пастухов и у своих товарищей [Там же, с.49]. А Нурман Абдувай-оглы стал учеником лишь к 40 годам [Там же, с.53]. Знаменитый каракалпакский певец Есемурат Нурабуллаев до 16 лет учился в семье, затем следующие 16 лет провел уже официальным учеником [Reichl, 1992, p.67].

Известны случаи, так сказать, двухэтапного ученичества. Хорезмский сказитель Курбанназар Абдуллаев очень рано проявил интерес и способности к пению, научился играть на дутаре и выучил с помощью грамотных людей по рукописям несколько дастанов. До 10 лет он исполнял дастаны среди детей. «Потом его воспитанием занялся народный музыкант флейтист <...> Под его руководством Курбанназар стал выступать среди взрослых и, выдержав положенное испытание, сделался самостоятельным дастанчи, за которым утвердилось прозвище Бола-бахши. Позднее учителем молодого Абдуллаева сделался из-

вестный хорезмский сказитель Джумманазар-бахши» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.56].

Известный исполнитель «Гуругли» Хикмат Ризо учился у двух именитых учителей — хафиза Навруз-Хушмуххамада и Хол Мусофира. В 22 года он стал самостоятельно исполнять эпос [Гуругли..., 1987, с.671].

По сведениям Р. Бердибаева, у сказителей Айтура и Досмагамбета было более 50 учеников, ставших жыршы и жырау, среди которых были впоследствии учителя многих жырау [Нурмагамбетова, 1988, с.172].

Обучение у узбекских и каракалпакских сказителей длилось несколько лет и было бесплатным; учитель кормил и нередко одевал учеников, которые со своей стороны помогали ему по хозяйству [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.35; Жирмунский, 1974, с.639]. Ученик обычно сопровождал своего учителя в его поездках и тем самым мог слушать его многократно и в разных обстоятельствах. Нередко ученик становился близким человеком в семье сказителя. «Даже были случаи, когда учителя женили любимых учеников на своих дочерях» [Мирзаев, 1986, с.85].

Сам процесс обучения основывался на принципе подражания, повторения, следования искусству учителя. Так, якутский сказитель исполнял олонхо «большими частями, обучающийся вслед за ним целиком повторял эти части, потом устраивалось заключительное прослушивание, после которого мастер делал ученику замечания. На этом обучение заканчивалось, и ученик начинал обычную тренировку среди сверстников и близких. За обучение брали небольшую плату продуктами» [Пухов, 1962, с.8; Илларионов, 1982, с.21; Пухов, Эргис, 1985, с.554]. Сходно рассказывает о якутской системе обучения В.Л. Серошевский: «Старый опытный певец поет громко песню и заставляет тут же повторять за собою ученика, затем ученик многократно повторяет самостоятельно поэму, а учитель следит за ним и поправляет слова и напевы. Выучка одной олонхо стоит от тридцати копеек до рубля и больше» [Серошевский, 1896, т.1, с.594]. К сожалению, наблюдатели оставили нам мало подробностей. Известно, например, что Л.Е. Егоров, обучая детей, обращал их внимание на нюансы исполнения в связи с различными типовыми ситуациями в эпосе: когда богатырь радовался, надо было петь легко, в быстром темпе; когда он давал клятву, надо было переходить на медленное пение. Показате-

лен также прием, к которому прибегал учитель: он устраивал коллективное детское исполнение, распределяя между учениками части олонхо, и поручал одному вступление, другому — песню богатыря айсы, третьему — песню богатыря абаасы, четвертому — песню женщин [Илларионов, 1982, с.21].

Сходным образом проходило обучение эпосу эвенов. «Учитель-сказитель обычно трижды рассказывал один и тот же эпический текст <...> Затем наступал второй этап — индивидуальное усвоение каждым учеником услышанного текста <...> Случается, что учитель экзаменует своего ученика. Обнаружив неточности, учитель тут же исправляет их <...> На третьем этапе ученики исполняли сказания друг другу. Здесь происходила своего рода шлифовка: если исполнитель допускал неточность (пропуски эпизодов, ненужные добавления и т.п.), другие поправляли» [Лебедева, 1981, с.86].

Приведенные свидетельства позволяют думать, что обучение носило догматический характер. Правда, можно упрекнуть наблюдателей, что о границах и объеме этой догматичности они сообщают мало. Из подробностей описаний у некоторых собирателей эпоса возникает предположение, что на самом деле жесткость требований строгого повторения не была абсолютной. По мнению С. Суразакова, жесткость эта обнаруживается в начальный период творческой биографии певцов, когда они стараются запоминать текст слово в слово. «И лишь впоследствии, став самостоятельным и опытным мастером, сказитель в процессе исполнения импровизирует, вносит сокращения и дополнения» [Маадай-Кара..., 1973, с.440].

Наблюдения фольклористов над обучением сказительству в Средней и Центральной Азии дают иную картину: в принципе школа существует не для того, чтобы вдолбить в память юного певца определенные тексты, которые не подлежат изменениям, но чтобы передать веками накопленное *искусство сказительства*, органически и сложно соединяющее строгое следование традиции, сохранение многого неизменным (или слабо меняющимся) со способностью постоянно варьировать, разнообразить, обновлять, импровизировать. По словам Б.Я. Владимирцова, молодой человек, поступивший в обучение к монгольскому сказителю, начинает не с механического повторения частей эпоса, «он вначале практически, а затем и теоретически знакомится со схемой, планом облюбованной эпопеи, а далее и эпических эпопей вообще; приучается уметь разбивать, для

того чтобы ориентироваться, эпопею на составные части — на приступ, главную часть и побочные эпизоды; научается выделять разные описания, например, какой-нибудь местности, коня, красы какой-нибудь царевны от описания подвигов героя эпопеи — главного ее сюжета. Овладев этим и твердо запомнив ход развития действия в эпопее, молодой ученик приступает к изучению “общих мест” и “украшений” — фигуральных выражений. Желая стать певцом ойратских героических эпопей должен усвоить себе, что определенные места в эпопее постоянно повторяются, что они могут встречаться и в других эпопеях; вместе с тем ученик не может не заметить, что хороший, опытный певец умеет в эти часто повторяющиеся места вносить известные оттенки, разнообразить их и всячески оживлять. Начиная изучать, усваивает разные повторяющиеся “общие места” <...> Усваивает он затем ряды поэтических выражений, фигур, эпитетов, пытается приладить все это к знакомому сюжету. Тут молодой певец-ученик обычно часто начинает удаляться в уединенные места, в степь и горы, и здесь с тобшуром в руках делает попытки пропеть изучаемую поэму так, как подобает это настоящему певцу, т.е. ничего не упуская, не выбрасывая ни одного эпизода, удачно варьируя “общие места” описаний и украшая излюбленными эпитетами и другими фигурами. При хорошей памяти, любви и вдохновении, которое в этом деле особенно ценится, молодой человек может очень быстро, следуя указаниям наставника, выучиться петь, и петь недурно, большую героическую эпопею, насчитывающую четыре—пять тысяч стихов <...> Это еще только начало» [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.30—31].

«У казахских акынов раньше существовал такой обычай, что одну и ту же песню исполняли вместе два или три певца, из которых один был общепризнанный, выдающийся, а другие — его помощники, ученики. И только после многолетнего упражнения молодой певец, получив признание от своего старого учителя, мог пойти своей самостоятельной дорогой» [Маргулан, 1959, с.72].

Приведу свидетельства превосходного знатока узбекской сказительской культуры Туры Мирзаева. «Весь процесс обучения осуществлялся изустно, путем <неоднократного> прослушивания дастанопения учителя <...> или других учеников того же сказителя». Обратим внимание на отнюдь не формальный способ обучения: «Для заучивания сначала давались терма,

традиционные строки в дастанах <...> а также общие места (клише) <...> Затем давался для заучивания отдельно взятый дастан, и только после всего этого были выучены все дастаны, имеющиеся в репертуаре учителя <...> Ученикам одновременно могли давать несколько разноплановых дастанов. Когда тексты подбирались для одаренных учеников, способных к более самостоятельному подходу к тексту, наставники не боялись дать ученику выучить и дастаны, отличающиеся друг от друга по жанру и содержанию <...> Эргаш Джуманбульбуль-оглы даже полагал, что если дать учить дастаны “Одинокый Ахмад” и “Кыранхан!” <...> то в дальнейшем сам ученик более самостоятельно сможет продолжить свой путь <...>

Учитель особое внимание уделяет развитию в своем ученике способности к импровизации, т.е. к выработке у него умения, на основе выученных им традиционных формул, эпических клише, сочинять новые, которые больше подходят к обстоятельствам описываемых событий» [Мирзаев, 1986, с.85—86].

У хорезмских сказителей важнейшее внимание уделялось разучиванию мелодий, поскольку, по словам того же исследователя, у них «мелодия — главное, она призвана управлять даже поэтическим текстом» [Там же, с.88].

У каракалпаков, ко всему прочему, «в свободное время учитель знакомил ученика с сюжетом той или иной эпической поэмы, рассказывал, как он сам учился, а также рассказывал всевозможные предания и легенды о сказителях и мелодиях» [Аимбетов, 1965, с.6].

У В.М. Жирмунского мы находим очень важное указание на творческий характер обучения у узбекских бахши: ученики слушали песни своего учителя, под его наблюдением «запоминали типические, традиционные места дастанов, эпические клише, учась самостоятельно пересказывать остальную часть поэмы. В такой системе обучения с самого начала заключалось характерное для исполнительской манеры среднеазиатских сказителей соединение воспроизведения по памяти и творческой импровизации» [Жирмунский, 1974, с.639]. И в другом месте: запоминались учеником типические места дастана; «в остальном начинающий певец мог придерживаться лишь основной нити эпического повествования, своего рода “сценария”, по-сильно варьируя исполнение учителя. Так воспитывалась способность молодого певца к творческой импровизации, отли-

чавшая лучших, наиболее талантливых сказителей (“шайров”))» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.36].

Китайский сказитель Ли-Го-хуэй стремился в каждом из учеников «развить индивидуальный талант, поэтому он учил всех по-разному». Восемь его учеников стали прославленными рассказчиками [Рифтин, 1970, с.263].

Для некоторых этнических культур отмечается определенная роль книги, печатной или рукописной, в обучении сказителя, но подчеркивается при этом, что устный способ освоения традиции остается преобладающим [Мирзаев, 1986, с.85].

Во взаимодействии учитель—ученик роль первого активна. Узбекский бахши, «слушая первые опыты ученика, исправлял отклонения от содержания, ошибки стиля и словоупотребления. Он делал при этом критические замечания и давал советы, заставлял ученика перерабатывать неудачные места или показывал на своем собственном примере образцы правильного исполнения» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.36].

Можно пожалеть, что мы не располагаем конкретными примерами из практики обучения и усвоения эпоса.

Е. Исмаилов говорит о нескольких характерных этапах обучения казахских певцов. Первый — заучивание текстов и мелодий; второй — «освоение приемов сложения песни на основе традиционных поэтических образцов, опыта мастеров»; обучающийся уже должен иметь к этому времени свои собственные песни. «Овладев» уроками мастера, «юноша начинает усваивать технику исполнения сложных эпических произведений. Эта работа, конечно, уже на всю жизнь». На третьем этапе певец начинает участвовать в айтысах (состязаниях). «Это последнее испытание <...> Если он потерпел поражение, значит, подготовлен недостаточно» [Исмаилов, 1957а, с.82—83].

Не в столь канонизированных формах происходило обучение киргизских манасчи. Молодые певцы осваивали высокое искусство в общении со многими опытными сказителями. «Байга, той, аш — были той школой, где передавался художественный опыт <...> где выявлялись таланты <...> Овладев известной суммой навыков, репертуаром, юный музыкант, обративший на себя внимание мастера, иногда становился его учеником, т.е. ездил с ним по аилам, слушал его, перенимал его мастерство и с течением времени заменял его» [Виноградов, 1958, с.185].

В процессе обучения неизменно наступал момент, когда ученика следовало выпускать на публику. Делалось это постепенно. Узбекские бахши брали учеников на свои выступления уже не в качестве слушателей, но исполнителей. Они пели перед собравшимися терма и отрывки из дастанов. «Когда ученик значительно “созревает”, учитель с позволения аудитории разрешает тому продолжать пение исполняемого им дастана, или один дастан они исполняют поочередно. В этих случаях учитель четко учитывает реакцию слушателей и постоянно растолковывает ее ученику» [Мирзаев, 1986, с.87].

Наконец, приходит время «выпуска» вновь народившегося сказителя. Описания его дают нам исследователи узбекского эпоса, отчасти они встречаются в работах специалистов по эпосу других народов. Именно в практике узбекских сказителей школьное обучение получило особенное развитие и приобрело ритуализированный характер.

«Когда учитель считает, что обучение закончено, он назначает ученику своему нечто вроде публичного испытания. Такое испытание организуется либо в доме самого сказителя, который приглашает к себе гостей и устраивает для них угощение, или в кишлаке ученика, где сам сказитель выступает часто и где имеются старики, настоящие ценители пения, слыхавшие много хороших дастанов» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.37]. Т. Мирзаев добавляет, что «вечера организуются <...> в местах, где существуют сказительские школы», и что «на сходку приглашались сказители» [1986, с.89]. Учитель представлял своего ученика аудитории и предлагал ей выбрать дастан для исполнения либо сам ученик мог сделать такой выбор. Дастан исполнялся полностью и без какого-либо вмешательства наставника. По окончании исполнения учитель спрашивает мнение слушателей. «В случае положительного отзыва молодой певец получает звание бахши, считается закончившим обучение и имеет право петь самостоятельно» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.37].

Посвящение в бахши сопровождается символическими подарками: учитель дарит «выпускнику» халат и одевает его с ног до головы в новое платье [Там же, с.37]. Подарком могли быть домбра и дутар [Мирзаев, 1986, с.89]. У каракалпаков «для ученика заказывали кобыз или дарили ему кобыз умершего знаменитого джирау». Там же «ученик в свою очередь дарил учителью верховую лошадь и халат» [Аимбетов, 1965, с.6]. Сходным

образом происходило посвящение в сказители («саки») у сказителей Таджикистана и Афганистана [Гуругли..., 1987, с.687]. У калмыков для получения титула «певец-джангарчи» также требовалось публичное выступление и общественное признание [Сангаджиева, 1967, с.4].

Т. Мирзаев дополняет свидетельства о ритуале посвящения в сказители подробным и интересным описанием церемониала благословения, который осуществляет наставник. Например, «процедура благословения начиналась с упоминания Ядгара-бахши — пятого предка Эргаша Джуманбульбуль-оглы <...> “Ядгар был великим наставником сказителей <...> У этого человека получил благословение Старший Буран, от Старшего Бурана получил благословение Джуманбульбуль, от Джуманбульбуля получил благословение Эргаш; я, Эргаш-шаир, дал благословение тебе, Рахматулле-Махсуму; кому ты дашь благословение, твоя воля”» [Мирзаев, 1986, с.89]. Таким образом, первая часть благословения напоминает о почти сакральной преемственности поколений сказителей, утверждает ее непрерывность и включает неофита в этот традицией освященный ряд, причем новичку предписывается этот ряд продолжить своими будущими благословениями. Далее вторая часть говорит о требованиях и нормах, которые обязан соблюдать сказитель в своей жизни и практике: «Жемчужину благословения не продавай за пепел, если поешь дастан; до его окончания не нарушай ритуального омовения (<...> такое требование ставится в религии при совершении намаза и чтении корана), аккуратно исполняй намаз, приberi, да пусть к тебе добро придет, не убавится; не увлекайся дурными, развратными занятиями». И, наконец, почти заключительная сентенция: «Ты также теперь стал детищем этого семейства; случается, что духи перемешиваются с певцами дастанов, не будь на этот счет легкомысленным. Теперь (буквально) пусть сказительство найдет в тебе пристанище. Аминь — Аллах велик» [Мирзаев, 1986, с.89]. Благословение могло также объединять некоторые магические действия со стихотворной импровизацией наставника. Т. Мирзаев сообщает: «Когда давали благословение <...> сказителю Хазраткулу Худайберди-оглы, его учитель Базар Шеркул-оглы, плюнув ему в рот в знак оказания почета, сказал:

Пусть твой язык будет отточенным,
Пусть твоя рука будет резвой,
Пусть твоя домбра будет волшебной,

Пусть твоя песня будет обильной.
Пусть Ходжамурад-бахши ата
Будет опорой, наставником твоим,
Пусть Ходжаи Хызр сопутствует тебе,
Наставники пусть постоянно помогут тебе.
Велик Аллах, велик Аллах

[Мирзаев, 1986, с.90].

Момент сакрализации посвящения в сказители не ограничивается благословением. По словам того же Т. Мирзаева, «посвященные совершали паломничество к могилам покровителей музыкантов, танцоров и сказителей — Султана-бобо и Ашика Айдына и там демонстрировали перед паломниками свое искусство». Наряду с этим в терма, которыми учителя благословляли своих учеников, звучали и мотивы наставничества. Вот некоторые строфы из терма учителя (в данном случае — отца ученика):

Несколько лет ты был моим учеником,
Всегда ты слушал меня.
Я не имею претензий к тебе за хлеб-соль.
Иди, мой ученик, тебя я доверяю Богу.
Если бахши придет, ставят много шатров,
Хорош он или плох, узнает публика.
Являешься наставником, эй Ходжаи Хызр,
О мой наставник, своего ученика доверяю Вам...
На сходках пой как верблюжонок.
Если ты поэт, всегда повествуй о народе.
Своим словом перережь горло плохим людям.
Иди, дитя мое, я доверяю Богу

[Там же, с.91—92].

Немало своеобразного в обучении и воспитании сказителя дает украинская эпическая традиция. В роли исполнителей эпических песен — дум (этому закрепившемуся в ученом и книжном употреблении термину соответствовали народные: «пісні про старовину», «козацькі притчи», «козацькі пісні», «запорозькі псалми», «невольницькі псалми» [Квитка, 1973, с.283]) выступали кобзари (бандуристы) и лирники. Эти названия им были даны по музыкальным инструментам — кобзе (бандуре) и лире, в сопровождении которых они исполняли свой репертуар. Большинство их, за редким исключением, были слепыми. Характерно, что в программе К. Квитки об украинских певцах был вопрос: «Были ли в давние времена и есть ли теперь зрячие кобзари? Бывало ли так, что сама община не допускала того, что-

бы зрячий человек стал лирником, и почему?» [Там же, с.290].

Из слепых от рождения либо — чаще — из ослепших в детстве и юности рекрутировался состав кобзарей и лирников. При этом склонность к сказительству не всегда имела место, в кобзари и лирники могли идти по бедности, по невозможности иначе устроить свою жизнь, а также, как отмечается в упоминавшейся программе К. Квитки, из «религиозного фанатизма», «нежелания заняться “практической” трудовой жизнью» [Там же, с.291]. Нередко дети отдавались на выучку по инициативе родителей: «Раньше бывало, что отец если имел незрячего сына, то непременно давал его в учение» [Там же, с.330]. Правда, «эстетический момент» был, по-видимому, определяющим для тех, кто впоследствии становились выдающимися сказителями. Степан Вересай, признанный классик кобзарского искусства, «с ранних лет почувствовал в себе непреодолимую страсть к игре на бандуре и пению». По его собственному признанию, всякий раз, когда какой-нибудь кобзарь приходил в отцовскую хату и начинал играть и петь, мальчик, стоя возле него, сам не знал, «чи ёму у пазуху уліз, чи ёго до себе у пазуху взяв!» [К.Ф.У.О., 1882, с.261].

Чтобы стать кобзарем или лирником, надо было обязательно пройти ученичество у мастера. Семейных традиций в кобзарском искусстве не было. Существовала система так называемых братств — пережиток средневековых цеховых организаций. Братства («гурты», «лирництва») объединяли профессиональных певцов данного региона, каждое имело свой центр, своих руководителей, кассу, осуществляло прием членов, контроль за их деятельностью, оберегало границы своего региона от «чужих» певцов и т.д. В частности, братство определяло, кому можно брать учеников. Учитель носил звание «майстра» (мастера), «пана-майстра», «пана-отца», «дядька́». Считалось нормальным, что обучение длилось 3 года, причем, если ученик уходил от одного майстра к другому, отсчет времени обучения для него начинался заново. Из рассказов кобзарей и лирников известно, однако, что сроки эти редко соблюдались: иногда ученье ограничивалось несколькими месяцами; обычной была перемена учителей — и не раз. Поступали в обучение в разном возрасте. Знаменитый кобзарь Андрей Шут ослеп в 17 лет и тогда же начал учиться думам. Остап Вересай стал слепым в 4

года и рано был отдан в ученье. Ивана Крюковского слепота поразила в 15 лет, и мать отдала его в ученье кобзарю.

Сам процесс обучения в принципе мало чем отличался от того, что мы знаем по другим этническим традициям. Одни учителя обычно сначала рассказывали думу, затем начинали ее петь, и ученики повторяли [Крист, 1902, с.121]. Другие заставляли сперва заучивать текст пословесно, а затем учили игре и пению [Тиховский, 1902, с.135], а третьи учили словам одновременно с музыкой [Южно-русская песня..., 1904, с.124]. Показательно, что мастер руководствовался правилом: «передавай не все, что сам знаешь» [Боржковский, 1889, с.657; Крист, 1902, с.122]. Это обстоятельство понуждало кобзарей после завершения ученичества искать возможности расширения репертуара. Фактически обучение не оканчивалось с уходом от мастера. Кобзари перенимали думы друг у друга, платили за это. Иван Крюковский вспоминал, что дал карбованец кобзарю, и тот две ночи учил его думе «Самойло Кішка» [Кирдан, 1962, с.50]. Он же «покупал» песни у 90-летнего Гаврилы Волка: «Тот раза три—четыре покажет <...> а я затвержу [Горленко, 1882, с.484].

Обучение у мастера не ограничивалось пением и игрой. Ученик должен был знать молитвы, его учили, как держать себя, как благодарить за подавание, и т.д., ему внушали начала цехового поведения и нравственности [Южно-русская песня..., 1904, с.124]. Кроме того, существовал особый, тайный, лирницкий язык, который надо было знать для взаимного общения [Боржковский, 1889, с.657].

Сохранилось несколько свидетельств о существовании еще в XIX в. школ бандуристов. Родоначальником одной из них считали знаменитого кобзаря Петра Кулибабу. У него обучались, в частности, три слепца, ставшие известными кобзарями, один из которых позднее сам имел четырех учеников [Крист, 1902, с.125].

Обучение было бесплатным. Более того, мастер давал ученику одежду и обувь, однако было одно жесткое правило: с какого-то момента мастер отправлял ученика в сопровождении поводыря исполнять выученное перед публикой, и тот был обязан отдавать ему всю выручку [К.Ф.У.О., 1882, с.261; Боржковский, 1889, с.656]. Считалось за большой грех

(и наказывалось) обмануть или обидеть учителя «делом, словом и даже помышлением» [К.Ф.У.О., 1882, с.261].

По прошествии «курса» происходила церемония посвящения, включавшая и экзамен. Собиралось несколько «дедов» («дедами» звали мастеров независимо от возраста), ученик, входя в комнату, произносил слова молитвы, падал в ноги учителю и целовал их, а затем целовал руку ему и дедам, произнося слова благодарности «за майстерську науку», кланялся «пану-отцу» с хлебом, здоровался специальными словами с «дедами». Учитель брал хлеб и произносил слова посвящения: «Дай, Боже, как этот хлеб честный и величественный среди мира крещенного и среди братии. Пусть тебя Бог благословит на все четыре стороны». Ученик благодарил за благословение учителя и каждого из «дедов» (это называлось «отдать честь»). После этого происходило застолье, ритуальное подношение водки и т.д. [Южно-русская песня..., 1904, с.113—115]. В описании М. Сперанского экзаменационное пение отсутствует и даже не предполагается. Между тем, по другим данным, ученик пел выученные песни, играл на лире и читал молитвы [Боржковский, 1889, с.658]. Посвящение символизировалось в подаче ученику так называемой «везвилки»: после экзамена и угощения один из «дедов» давал ученику каравай хлеба, тот обрезал его с трех сторон, один из кусков посыпал солью и прятал за пазуху (это называлось «взять везвилку»). После этого произносились пожелания, и ученик получал лиру, в которую бросали на счастье монеты.

На этом связь ученика с учителем не обрывалась: он должен был по крайней мере дважды в год, на Рождество и на Пасху, приходить к своему майстру с «вечерой» и «калачом» [Там же, с.658].

И в других эпических традициях связи ученика с учителем после завершения обучения не прерывались.

К сожалению, мы располагаем крайне недостаточным материалом для полной и широкой характеристики процесса обучения в его конкретных проявлениях. Живые факты, сообщенные Т. Мирзаевым, — одно из приятных исключений. Сюда же стоит отнести опыт реконструкции процесса обучения югославских гусяров, предложенный в книге А. Лорда. Автор выделяет три этапа в обучении. Сначала юный певец «сидит в стороне, когда поют другие». Здесь

закладывается основа эпического знания: он узнает сюжеты, героев с их именами и характеристиками, темы эпоса, топонимический фонд и др. Он «впитывает ритм песни», но также «ритм мыслей, как они выражаются в песнях»; уже на этой стадии усваиваются повторяемые часто фразы-формулы.

Шечо Колич рассказывал М. Пэрри, что мальчиком-пастухом, послушав накануне гусяров, он на следующий день пытался повторять песню; потом он постепенно учился перебирать пальцами гусли и «прилаживать перебор к словам». Поначалу он решался петь в своем молодежном кругу.

Здесь, собственно, начинается второй этап — активного обучения, в котором очень важную роль играет овладение «господствующими элементами формы — ритма и мелодии песни и гуслей». Молодой певец должен овладеть основной моделью — *десетерцем* (стихом из десяти слогов с цезурой после четвертого), подверженным повторению с некоторыми мелодическими вариациями. А. Лорд замечает, что жесткость модели характерна и для других культур и что главная проблема для певцов одна — научиться приспособливать к ней течение своих мыслей.

Чтобы научиться петь, юный певец должен овладеть достаточным фондом формул. Это достигается повторением их в процессе пения. Здесь ученик подобен ребенку, овладевающему запасом слов или обучающемуся чужому языку нешкольным методом. Здесь, по словам А. Лорда, особенно важно участие учителя. Ученик преимущественно имитирует его технику, обучаясь скорее поэтике песен, чем самим песням. Образцом для него служит чаще всего какой-то один гусяр (нередко — свой, домашний), но это не обязательно.

Второй этап завершается, когда юный певец способен спеть перед разбирающейся в этих делах аудиторией одну песню до конца. Он может пропеть и части других песен, но главное — одну полностью. Разумеется, может оказаться, что он еще многого не умеет — «украсить» песню, развить ее, придать полноту и широту рассказу. Он все еще близок и в разработке темы, и в поэтическом языке к усвоенному им оригиналу, но уже может обнаружить способность использовать несколько слышанных им текстов, а основное — понимание того, что «традиция текуча».

Когда его репертуар и познания расширятся, первые песни будут меняться и приобретать новый облик. Это уже третья стадия. Переходя к ней, певец научается исполнять другие песни полностью, совершенствуя их путем «орнаментирования» и «расширения». Завершение обучения определяется по крайней мере тремя факторами: во-первых, накоплением репертуара, необходимого для того, чтобы занять внимание аудитории на несколько вечеров; во-вторых, овладением формульной техникой до такой степени, чтобы спеть самому любую слышанную песню, и знанием тематического материала, достаточным, чтобы свободно удлинять или укорачивать пропеваемую песню; в-третьих, способностью создавать новые песни. Впрочем, факторы эти могут проявляться в певцах с разной эффективностью: иные певцы, оставаясь на третьей стадии, так никогда и не достигают «точки мастерства», они «недостаточно умелы в применении формул» и «в тематической структуре», чтобы «артистически поставить песню» [Lord, 1960, p.20—26; см. также: Лорд, 1994, с.33—39].

Уже А. Лорд обращает внимание на то, что процесс обучения предполагает, наряду с вполне видимой работой по запоминанию и воспроизведению сказания — сначала в отдельных его частях и фрагментах, а затем целиком, длительное, постепенное, не всегда заметное и не поддающееся фиксации вживание в эпос. Многие певцы, рассказывая о годах ученичества, вспоминали моменты «заучивания», оставляя в стороне «скрытую», но очень важную часть дела. По словам К. Рахматуллина, «еще до исполнения “Манаса” сказители проходили долгий и мучительный путь освоения сюжета эпоса» [1968, с.40]. Добавим к этому еще долгий и непростой путь освоения мира персонажей — каждого со своими характеристиками, всех с их взаимоотношениями, предметного мира, словаря эпоса. В значительной степени эта работа совершалась бессознательно, имплицитно, «ученик» лишь ощущал плоды ее, когда в итоге с поразительной легкостью запоминал и воспроизводил сотни и тысячи стихов. Исследователи обычно ссылаются на необыкновенную память певцов, позволявшую им «без труда» усваивать целые эпопеи. Между тем рядом с памятью в качестве определяющего фактора следует поставить приобретенное

исподволь эпическое знание: певец мог пропеть эпос потому, что вошел в его мир и овладел его языком.

Подлинным сказителем являлся не тот, кто — подобно чтецу-декламатору — по памяти мог исполнить подчас огромный по объему текст, но тот, кто обладал *знанием* эпоса во всей совокупности его слагаемых и воспроизводил именно это свое *знание*.

Вместе с тем в овладении сказительским искусством есть моменты, не подвластные рациональному объяснению, с трудом воспринимаемые нашим сознанием, сформировавшимся в иных культурных традициях. Сюда, в частности, относится та быстрота и легкость, с какой будущие сказители подчас усваивали эпос, до того им неведомый. Ясное объяснение тому мы находим, когда речь идет о сказителях, росших в атмосфере эпического творчества и затем специально обучавшихся этому искусству. Но вот факт из биографии эвенкийского сказителя Н.Г. Трофимова. Когда ему шел десятый год, он впервые услышал нимнгакан. «Уже при втором прослушивании мальчик мог повторить некоторые понравившиеся ему части. А во время третьего исполнения он сел поодаль от сказителя и, закрыв глаза, как бы ушел в себя <...> вполголоса повторил за ним весь нимнгакан» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.80]. Правда, потребовался еще год, чтобы Н.Г. Трофимов мог публично исполнять все сказание. Другими словами, акт «мгновенного» усвоения текста неопитом еще не означал полноценного овладения им, позволяющего исполнять его «настоящему». Тем не менее само по себе столь быстрое, не подготовленное предшествующей работой и предварительными знаниями запоминание эпоса — факт необычайный, который одной лишь цепкостью памяти не объяснить. Не может ли идти речь о заложенном в представителях данного этноса чуть ли не генетического предрасположения к сказительству? Оно отчасти родственно предрасположению к шаманству. Не случайно, конечно же, в ряде этнических культур существовало прочное представление о приобретении эпического знания и исполнительского дара чудесным образом, через «наитие» и вмешательство таинственных сил.

МИФ О ЧУДЕСНОМ ДАРЕ

1

В эпической среде поддерживалось представление об особых путях приобретения искусства сказителя. Этому не препятствовали известные всем свидетельства начального обучения, эмпирической передачи и усвоения опыта, факты длительной выучки мастеров. Эпическая среда с древних пор сохраняла веру в чудесные свойства эпического слова и в то, что способности к овладению им и к его воспроизведению в конечном счете — независимо от реальности — привносятся свыше, некими таинственными и предуказанными путями. Среди узбекских сказителей был обычай — «скрывать, у кого они учились, отрицать факт профессионального обучения», с тем чтобы окружать свое искусство ореолом таинственности [Мирзаев, 1989, с.118]. Рассказы на эту тему заключают немало стереотипов и носят характер международных. Параллели из средневековой европейской традиции (легенды об англосаксонском Кэдмоне и о скальде Хальбиорне, к которым поэтический дар является во сне и затем определяет их дальнейшую судьбу) привел В.М. Жирмунский; по его словам, в основе их лежит древнее представление «о чудесном внушении, или наитии, как источнике поэтического дара сказителя» [1979, с.397—398].

Отголоски той же веры обнаруживаются в якутском и долганском фольклоре. Сказители считаются избранниками божеств и духов. Возникновение олонхо и первое его исполнение обязано культурному герою Сээркээну Сэсэну, который стал и одним из персонажей эпоса — мудрым советчиком главных героев [Илларионов, 1982, с.14; подробнее см.: Ойунский, 1962, с.193]. «В старину доброе божество (айыы) сказало шаману, что он создаст сказителя былин, чтобы люди не могли скучать» [Долганский фольклор..., 1937, с.14]. Из этих мифологических представлений, вероятно, и вырос мотив чудесного наделения даром олонхо. По словам одного сказителя, «если ты не видишь во сне ночного олонхосута, из тебя не выйдет хороший сказитель. Я на-

учился у него. Когда сплю, каждую ночь приходит олонхосут с красным платком на голове и рассказывает олонхо» [Илларионов, 1982, с.20]. Среди казахов распространены легенды, согласно которым акынам во сне знаменитые сказители вручают домбру [Мирзаев, 1986, с.86]. В ряде случаев мифологическое начало с участием таинственных сил дает себя знать еще более ощутимо. Калмыцкий певец Муксбюн Басангов рассказывал, как болезнь (оспа) в детстве поборола его и он попал в страну смерти и как Эрлик-хан отпустил его, дав в награду, по его же просьбе, искусство джангарчи [Овалов, 1978, с.65]. В начале XIX в. была записана легенда о бедном калмыке: родственники, решив, что он умер, оставили его в степи; он побывал в царстве мертвых и вернулся, получив чудесный дар — исполнение джангара [Там же, с.63—65].

«Хакаский хайджи, как правило, свое призвание понимал не иначе, как следствие избрания его духом хая — “хай ээи” <...> Сказители убеждены, что они во сне или наяву встречались с ним и получили внушение стать хайджи. Например, Е.С. Бурнаков утверждает, что знает, в какой момент ему было внушено духом хая сделаться певцом <эпоса>. Было это в молодости <...> Он вошел во сне внутрь горы и встретил там человека в белой одежде. В стороне лежал хомыс (двуструнный национальный инструмент). Степан Егорович <...> притронулся к струнам. Они издали приятный звук. Тогда стоявший в стороне человек сказал ему: “Играй, мальчик, играй, хомыс заиграет!” На этом он проснулся и после стал играть на чатхане (более сложный, чем хомыс, семиструнный инструмент), петь <эпические песни>» [Майногашева, 1970, с.110]. Та же исследовательница сообщает вариант, согласно которому будущий сказитель получил во сне от «маленького человечка» — духа хая бронзовый хомыс и повеление петь, а также предсказание — стать большим хайджи. Пробудившись, Соян изготовил хомуз и стал эпическим певцом [Там же, с.111].

У каракалпаков «баксы, прежде чем учить юношу играть, по старой народной традиции предлагал ему уйти далеко и ночевать где-нибудь на перекрестке дорог до тех пор, пока в одну из ночей он не услышит мелодию, необходимую для игры на дутаре при исполнении эпоса. После этого ученик мог сопровождать учителя и подыгрывать ему на дутаре» [Аимбетов, 1965, с.6].

У удэге музыкально-повествовательные произведения ни-манку, в которых совмещаются черты мифа, волшебной сказки и эпоса, «обычно исполняются в период промыслового затишья перед жителями родовых стойбищ. Слушание их сопутствует охотничьей удаче, а сказитель якобы успокаивает вьюгу и отгоняет духов». Эти произведения звучали также во время похорон или поминок и по окончании шаманского обряда [Шейкин, 1981, с.91].

У казахов певцами сказаний — жырау «становятся по велению потусторонних сил. Прародитель и покровитель музыкантов Коркут, появляясь во сне, приказывает отныне петь с домброй в руках даже тем, кто до этого не владел искусством пения и игры на инструменте. Человек, который противится этому, бывает обречен на муки, болезни и несчастья». Принадлежность к эпическим певцам связана со следами тотемизма. У жыршы в качестве духовных покровителей выступают зооморфные тотемы [Кунанбаева, 1989, с.94, 112].

Б. Владимирцов передал рассказ ойратского сказителя Парчена о знаменитом певце Этэн-Гончике. Мальчиком тот пас баранов в степи. Все, что далее произошло, он впоследствии не мог объяснить, видел ли это наяву или во сне. Явившийся великан верхом на драконе спросил мальчика, хочет ли он стать певцом эпопей, и, получив утвердительный ответ, пообещал научить его, если тот отдаст ему большого, «посвященного» царю драконов козла. Когда Гончик согласился, великан ударил его по плечу и скрылся. «Через некоторое время мальчик пришел в себя, осмотрелся: кругом никого, нет никакого великана, но невдалеке волк пожирает задавленного им большого козла, как раз того, на которого только что указывал в видении великан. С этого времени Этэн-Гончик почувствовал в себе способности петь героические эпopeи, стал знаменитейшим рапсодом и признавал, что дар этот получил от самого царя драконов, являвшегося к нему под видом великана» [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.38]. Другой сказитель признавался Владимирцову, что, «задумываясь над какой-нибудь эпopeей, над ее сюжетом, он обыкновенно видел его во сне, и тогда уже эпизоды прочно запоминались. В этом Джилькер видел благотворительную помощь духов и самих былинных богатырей» [Там же, с.38].

Приобретение чудесного дара во сне — характерный мотив узбекского фольклора. Будущему сказителю, а пока пастуху, приснился белобородый старец, спросивший его: «Дать тебе на чело или на глотку?» Полагая, что речь идет о еде, голодный пастух попросил дать «на глотку». Старик велит закрыть глаза и открыть рот. При этом он плюет в рот (вспомним эпизод благословения) или кладет ягоду тутовника, щелкает пастуха по лбу и вкладывает ему в руки домбру со словами: «Ты станешь бахши». Пастух запел уже во сне и с того дня стал сказителем, «осененным поэтическим даром» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.26; Мирзаев, 1986, с.79; 1989, с.119]. Место безвестного белобородого старика может занять какой-нибудь мусульманский святой [Жирмунский, 1979, с.399]. Старик дает пастуху палку со словами: «Играй, это издает звуки» [Мирзаев, 1986, с.73].

У узбекских сказителей есть также легенды о волшебных локусах, являющихся источниками вдохновения. Такова пещера Мурадбахш, где бьет родник, в глубине сидит мастер-див, который обтесывает деревянный брусок. Если желающий «занорует перед пещерой, напьется родниковой воды и сумеет войти в пещеру, то мастер изготовит ему домбру и за короткий срок обучит его сказительскому искусству» [Там же, с.77].

О воздействии магии на пробуждение сказительского дара говорит монгольский сказитель: чтобы стать музыкантом и певцом, нужно в степи, у пригорка, найти череп павшей лошади, на рассвете сесть на него верхом и вслушиваться в звуки с подветренной стороны. Если послышится в черепе пение, человеческий голос — значит быть услышавшему сказителем [Берлинский, 1933, с.15].

У киргизских сказителей вера в наитие прочно связана с особенной ролью Манаса и его соратников. В сновидениях будущих манасчи эпические герои оживают, сходят со стихов эпоса в повседневный быт и совершают чудо. Сюжет зафиксирован в ряде версий. Особенный их интерес заключается в том, что почти все они рассказаны от первого лица — рассказчики оказывались участниками и «жертвами» описанных событий и нимало не сомневались в их достоверности. Есть версии, где будущий сказитель засыпает в пути, возвращаясь домой, и т.п. Для хода рассказа безразлично место действия: это таинственное и грозное ущелье,

чужая юрта, но также — мавзолей Манаса, возле которого оказывается путник и где он укрывается от внезапного дождя. Бывают и особые ситуации: путнику стало плохо, и он свалился без сознания с коня; Сагымбай заболел оспой и в бреду увидел происходившее с ним. Рассказчик манасчи признается, что не знает, было с ним это во сне или наяву. По рассказам очевидцев, Сагымбай, «сидя в кругу мирно беседующих людей, иногда вдруг начинал галлюцинировать, говоря, что он видит перед собой Манаса и его спутников» [Рахматуллин, 1968, с.93—94].

Независимо от этих конкретных вариантов далее происходило чудесное явление: «Человек, восседавший на Аккуле с грозным и насупленным видом, с черной круглой бородой, с большими глазами, что с ладонь, сказал: “Меня зовут Манасом”. Рядом с ним на коне Сарале восседал лучезарный, большеглазый, с рыжей бородой клинышком, человек». Это — Алмамбет, сподвижник Манаса. По другой версии, рассказчик попадал в незнакомый аул, какой-то старик проводил его через 40 юрт, поил кумысом и показывал — в одной юрте Манаса, в другой Алмамбета. Вовсе фантастична следующая версия. Джаныбай Кожеков увидел во сне трех всадников с пиками, на концах которых горел огонь. Один из всадников пронзил копьем Джаныбая и понес его — в наказание за то, что тот не продолжает дело отцов. Как выясняется, всадники эти — Семетей, Кюльчоро и Канчоро — герои эпоса.

Шапака во сне заводят в какое-то незнакомое место со множеством людей, он слышит громовые голоса. Перед сидящим Мамбетом Чокагоровым предстает бесчисленная рать, напоминающая войско Манаса. Когда Мамбет признается, что не знает этих людей, один из воинов грозит убить его.

Балык встречает во сне Манаса с 40 дружинниками, по их указанию он находит для себя оседланного коня.

В основе всех этих встреч лежит один мотив: пробуждение в рассказчике дара и умения манасчи. Любопытны конкретные реализации этого мотива. Чоюк стал сказывать эпос после того, как прошел 40 юрт с героями эпоса и в каждой выпил кумыса. Джаныбая всадники укорили, что он не стал продолжателем семейной традиции, и вместо обычной еды всыпали ему в рот просо. «Зерна были джомоками — сказаниями».

«Очнулся я у себя дома больной. Болел долго. После выздоровления я уходил в горы и там начал сам для себя рассказывать “Манас”, а через некоторое время складывал уже при большом стечении народа» [Кыдырбаева, 1984, с.114]. Согласно версии М. Ауэзова, Тыныбека угостили по распоряжению Манаса медом, и он уже во сне стал петь о Манасе. «А проснувшись, неожиданно для себя обнаружил прилив бесконечно длинных, прекрасных песен о Манасе <...> По приезде в аул он не мог оторваться от навеянных видением напевов и пел целую ночь» [1975, с.353].

Сагымбая, то ли действительно не умеющего исполнять эпос, то ли просто отказывающегося петь, всадники грозят зарубить. Он слышит, как в разных концах юрты рассказывают части «Манаса», и выражает готовность сказывать эпос — и все выходят из юрты.

Один из всадников, сомневаясь в том, что Мамбет Чокагоров запоет по их настоянию, предлагает поставить ему на грудь печать: «Будет сказывать, может, вначале с трудом, ставь свою печать <...> Тут один человек в белой чалме, восседающий на короткохвостом сером коне (я не назову его имени) спешился и поставил печать на правую сторону моей груди. — “Ну все, теперь достигнет 20 лет и будет манасчи. — Сказав так, они исчезли”.

Седобородый старик в остроконечной шапке приказал Шапаку начать сказывать “Манас”. “Я совсем мало знаю. — Сможешь сказывать больше, приступай”. Шапак начал с “Большого похода” и сказывал долго. Это было во сне, когда он проснулся, в ушах его еще стоял топот удалявшихся коней. “Этот топот слышался ему всегда в момент, когда он сказывал эпос особенно вдохновенно”» [см.: Кыдырбаева, 1984, с.111—117; см. также: с.15, 28—29; см. еще: Рахматуллин, 1968, с.82—98].

По мнению М. Ауэзова, «огромный объем эпоса способствовал распространению и укреплению этой веры (т.е. веры в наитие. — *Б.П.*) в среде слушателей. Возможность заучивания всей песни от предшественников исключалась. Исключалась и шепетильность по отношению к поэме как созданию одного определенного автора» [1975, с.346].

Следует прислушаться к тонкому соображению З. Кыдырбаевой: «Сновидение — не выдумка сказителя, а реальный результат долгой и трудной учебы у предшественника, вследствие чего он мог во сне “исполнять” эпос, “видеть” его героев и

“разговаривать” с ними. Можно сказать, что сон — предтеча сказа; до этого шел накопительный период — осознание, систематическое освоение мастерства предшественника. Сказитель начинал сказывать сказ обычно после версии “сна”, это означало, что учеба окончена и настал активный период сказительства» [1984, с.9].

К. Рахматуллин относил наитие манасчи к «пассивному виду избранничества». На вопрос, «в самом ли деле сказитель видит сон», исследователь отвечал: «Мы склонны считать это вполне законным явлением», которое опиралось на веру в сверхъестественное и поддерживалось особым творческим подъемом перед исполнением. «Сновидение вызывалось напряженной творческой деятельностью в период освоения эпоса и подготовки к роли сказителя» [1968, с.95—96].

Что может добавить к этим суждениям автор, никогда не работавший с манасчи и могущий в первую очередь опираться на международный сравнительный материал на тему избранничества и наития? Разве лишь одно: дар эпического сказительства, да еще связанного с такими монументальными памятниками, как «Манас», — это необъяснимая загадка. Никто не в силах объяснить, откуда этот дар, как входит он в человека, почему так мучает и так радует его, каким образом обнаруживается и властно требует реализации... И хотя есть немало вполне рациональных фактов, которые в совокупности своей могли бы послужить материалом для частичного ответа на эти и другие вопросы, — загадка остается, и для разгадки таинственного феномена сказительского дара требуется и нечто иное. И это нечто ведет свое начало с незапамятных времен, питается мифом, поддерживается устойчивыми представлениями о власти «сверхъестественного», «сверхобычного», «потустороннего», воспринимаемого, кстати сказать, во вполне реальных измерениях.

У ньянга (Восточный Заир, Африка) «эпос и сказители именуются “кариси”, по имени некоего духа Кариси, или Ше-кариси (отец кариси, т.е. эпоса, или владеющий, “делающий” кариси). Ньянга рассказывают, что последний является во сне, избирая, таким образом, сказителей кариси. Если кто-либо из помощников сказителя — его аккомпаниатор и др. — заболевает или по каким-либо другим причинам — смерть близкого родственника и т.п. — не может участвовать в исполнении, прорицатели приписывают это гневу

Кариси на этого человека за его нерадивость в заучивании кариси. Соответственно требуется умиловить Кариси, воздвигнув ему алтарь и возложив на него жертвоприношения, а также совершив жертвенные возлияния бананового пива. Сказитель, его помощники и друзья устраивают церемониальное питье пива <...> Основные эмблемы культа — железный колокольчик и копьё (бубенге) с прикрепленными к древку медными кольцами (с этими эмблемами Кариси является во сне сказителям). Во время жертвоприношения Кариси копьё вонзают в землю рядом с алтарем <...> а во время исполнения кариси копьё вонзают в землю возле сказителя» [Котляр, 1985, с.53].

Следы мифологии и магии можно усмотреть в традиционных представлениях о правилах изготовления музыкальных инструментов, о материале для отдельных их частей, об особой таинственной их силе. По словам монгольского сказителя, колки хучира должно делать из разного дерева, чтобы у струн получался различный звук; подставка у хучира должна быть сделана из кости человеческого подбородка <...> Она заставляет инструмент «петь» с особой выразительностью. Для волоса смычка предпочтителен хвост лошади измученной — тогда он сумеет выразить всю тоску и радость музыканта [Берлинский, 1933, с.15].

2

Множество фактов свидетельствует о том, что героический эпос в эпической среде воспринимался одновременно в плане художественном, нравственном, историческом и практическом. Этот комплекс функций питался характерными для архаического традиционного общества представлениями об особых свойствах и особой силе слова и организованного этим словом эпического героического нарратива. Героический эпос на ранних этапах своей истории был включен в ритуально-мифологическую систему, занимал в ней свое место. По мере демифологизации и деритуализации эпического творчества оно не просто утрачивало свои исконные функции, но частью сохраняло их следы и пережитки, частью же трансформировало их в иные формы. В ряде известных нам традиций с эпосом так или иначе связаны пред-

ставления о его воздействии на природу, на людей, общество, на различные события. Считалось, что самим фактом исполнения сказитель вступал в контакт с духами и боже-ствами и мог воздействовать на них в свою пользу. Так поэзия сливалась с магией. О магических свойствах, приписывавшихся шорским богатырским поэмам, говорят концовки, которыми могли завершаться исполнения: «Длинное не укорачивал. Короткое не удлинял. Все, что видел и слышал, — рассказал. Мой богатырь в земле своей пусть живет! Счастье, удачу свою нам пусть дает!» Или «Счастье, удачу кругом я собрал, в широкий мешок запихал. В кустах я белого зайца поймал. На белого зайца навьючив, в эту землю доставил. Сидя слушавшим людям полные доли доставил, лежа слушавшим людям полдоли доставил!» [Дыренкова, 1940, с. XXXVIII].

М.Н. Хангалов рассказывал: «Иногда буряту, едущему в темную ночь по безлюдной степи, становится жутко; тогда он начинает, для отогнания нечистых (злых) духов, нараспев мурлыкать сказ про Абай Гесер Богда-хана. Если, собираясь в дальний путь, придется слушать сказку про Абай Гесер Богда-хана, то это считается хорошим признаком: дорога будет благополучная и дела будут успешны» [Аламжи Мерген..., 1938, с. XXIII].

О киргизском сказителе Кельдыбеке говорили, что, когда он исполнял «Манас», поднимался сильный ветер, тряслась земля, находившийся на пастбищах скот сам бежал в аул, юрта дрожала и т.п. [Рахматуллин, 1968, с.80; Ауэзов, 1975, с.348]. От пения олонхосута Артамона сохли деревья и люди теряли рассудок [Серошевский, 1896, с.593; Илларионов, 1982, с.16].

По свидетельству М. Кастрена, хакасы «считают, что богатырские песни обладают огромной силой эстетического воздействия на всю природу <...> на богов, сидящих на дереве, слушая, и демонов, высывающихся из-под земли с этой же целью, а также на горы и скалы» [Майногашева, 1970, с.107].

У якутов сказители исполняли олонхо во время эпидемии: «Олонхо застилает глаза духу болезни, так что тот не замечает живых людей. Поэтому в старину заставляли скзывать олонхо в “худые”, с болезнями, годы. В старину же болезнь ходила запросто, в человеческом облике» [Ефремов, 1984, с.26].

У бурят и тувинцев эпос также исполнялся для умилоствления богов или духов при стихийных и других бедствиях, во время пребывания на охоте [Шаракшинова, 1959, с.207].

«Во время большой засухи, эпизоотии или каких-либо военных конфликтов считалось необходимым рассказывать эпос. Однажды, например (это было в конце XIX века), в Восточной Бурятии началась засуха, загорелся лес <...> Ламы в буддийских храмах читали молитвы днем и ночью, но ничего не помогало. Тогда решили прибегнуть к последнему способу, как делали в добуддийское время: пригласили улигершина <...> Он прибыл на место пожара и в окружении большой свиты людей рассказывал эпос. И на завтра пошел большой дождь, который шел несколько дней. Пожар был потушен». [Дугаров, 1989, с.160].

Различные источники указывают на магическую функцию исполнения эпоса во время охоты. Еще в конце XIX—начале XX в. у бурят «присутствие рапсодов на облавах считалось обязательным: приглашались самые лучшие рапсоды, и они пели свои улигеры, распределяясь по огнищам <...> Улигер для охотников является своего рода могущественным волшебством, чарами для привлечения зверей» [Образцы народной словесности..., 1918, с.XXXIII]. Бурятский сказитель Б. Барнаков рассказывал о своем прапрадеде Бохале, как он пел в тайге во время больших облавных охот. Улигеры пели до самого рассвета, «как бы призывая, вернее, приглашая диких зверей в устраиваемые ловушки» [Хомонов, 1968, с.62]. Более подробно: «Выезжая на таежную охоту, буряты должны были одеваться в свои лучшие одеяния, ибо они выезжали не бить зверей, а гостить у них и просить их, чтобы они сами подбежали к охотникам. По прибытии на место охоты буряты совершали некоторые обряды, имевшие целью убаготворить духов зверей и лесов, от которых зависит тот или иной исход охоты. Затем, вечером, перед сном, певец расстилал в шалаше белый войлок (не запачканный конским потом), на нем ставил зажженные ветки можжевельника, чашку с вином или молоком, втыкал в него стреху и пр. И всю ночь, до первых проблесков утренней зари, протяжно распевал свою эпопею: без этой церемонии охота, по убеждению бурят, не могла быть удачной. Смысл распевания охотниками улигеров <...> заключался, по словам шаманов, в том, что этим самым доставляется удовольствие

духу-хозяину тайги» [Аламжи Мерген..., 1938, с. IX—X; см. еще: Уланов, 1963, с. 5—6].

Аналогичное верование зафиксировано у хакасов: «Охотники специально брали с собою хайджи, который, тоже будучи охотником, вечерами забавлял духа своим искусством — игрой на хомысе, гортанным пением и импровизацией эпического произведения, за что хозяин тайги якобы вознаграждал охотников богатой добычей» [Алтын-Арых..., 1988, с. 495].

У долган, напротив, «во время прилета гусей весною запрящают рассказывать былины — гуси пролетают по другим местам; также не заставляют рассказывать былины накануне охоты на диких оленей, чтобы последние не убежали, испуганные образами былин» [Долганский фольклор..., 1937, с. 16].

Наконец, исполнение эпоса играло магическую роль в борьбе с болезнями. У долган же «во время эпидемии заставляют вечером рассказывать “хорошие былины”, в которых несчастья героев кончаются счастливым исходом» [Там же, с. 16]. «В старину к одному сказителю вошла русская болезнь (оспа) и сказала: “Укажи мне на людей, чтобы я могла съесть их”. “Ладно”, — ответил сказитель. И вот, после этого, стал говорить былину, направляя ее содержание в подземный мир, и, указывая рукою, отправил оспу в ту сторону <...> Через долгое время она вернулась обратно <...> совершенно исхудала <...> С тех пор она дала слово, что никогда не станет показываться людям» [Там же, с. 15—16]. У тех же долган отмечен любопытный факт объединения усилий сказителя и шамана в борьбе с болезнью: сказителя зовут к больному, и он начинает петь, в то время как шаман укрывается тут же. «Когда сказитель доходит до того места, где абаасы (злой дух) начинает сражаться с героем доброго божества и последний начинает одерживать победу, тогда из больного выходит поедающий его абаасы, чтобы помочь побежденному в былине осилить героя божества. Вот только этого и ожидает шаман. Увидев и узнав, какой это злой дух, он соскакивает и начинает камлать, уже зная, что может предпринять в данном случае» [Там же, с. 16].

Монгольский сказитель Чойнхор однажды по просьбе заболевшего старика стал читать «Гесер». Уже на середине книги болезнь неожиданно прошла [Неклюдов, Рифтин, 1976, с. 141].

«Для исцеления больных, для прозрения слепых», бывало, специально исполнялись улигеры [Уланов, 1974, с. 61]. У хакасов было принято «приглашать хайджи в дом, где лежал усоп-

ший человек». Он пел всю ночь до наступления первых признаков рассвета, и в течение этого времени никто из присутствовавших не должен был засыпать. Согласно позднейшему объяснению, исполнение эпоса помогало рассеять горе. Больше соответствует древним понятиям, однако, другое толкование: усопший якобы до 40 дней не осознает своей смерти, душа его — хут стремится к людям, и исполнение эпоса должно помочь ей осуществить это желание [Унгвицкая, Майногашева, 1972, с.56—57].

Приведу еще признание олонхосута И.Г. Тимофеева-Теплоухова: после смерти детей он перестал рассказывать олонхо, боясь последствий [Строптивый Кулун..., 1985, с.606].

Мифолого-магический комплекс так или иначе распространяется и на личность сказителя. У туркмен существовало поверье, «будто певцам и музыкантам покровительствуют сверхъестественные существа — “вездесущие” эрены, сказочные святые, персонажи домусульманских, шаманистских легенд» [Гёр-Оглы..., 1983, с.8].

Сказитель у удэ «пользовался очень большим авторитетом. Его противопоставляли шаманам и могли выбрать вождем племени или рода», верили, что он способен отогнать злых духов [Земцовский, Кунанбаева, 1986, с.75]. Известно, что карельские рунопевцы и севернорусские сказители были знатоками заговоров, умели их применять, в том числе — и наносить «порчу» [напр.: Архангельские былины..., 1904, т.I, с.19, 26—27, 34 и др.].

Главным занятием «баксы» «была ворожба, причем они, играя на кобызе, каким-то особенно хриплым голосом призывали своих мнимых джиннов (нечистых духов), совали в свои животы кинжалы или же ножи, становились на раскаленное железо, лизали железо языком и такими фокусами уверяли народ, что имеют сношение с джиннами; особенно они делали это над больными. После этого баксы каждому просившему ему поворожить давал ответы в таком роде: больной должен выздороветь, если зарежут черного или белого барана и побьют больного легкими этого зарезанного барана, мясо сварят и накормят им народ; грудина же и шкура барана обыкновенно принадлежали ему, баксе. Или: уехавший на баранту муж спрашивающей у баксы женщины скоро и благополучно возвратится. Или: потерявшаяся лошадь или корова найдется не скоро» [Даулбаев, 1881, с.109].

Казахские сказители якобы могли разгадывать и объяснять сны, по расположению звезд предсказывали своим ханам, что их ожидает [Магауин, 1966, с.19].

Монгольский сказитель Лубсан, подобно деду и прадеду, был «музыкантом-прорицателем». Когда духовный и светский глава автономной Внешней Монголии пригласил Лубсана, он прежде всего захотел удостовериться в мастерстве «отгадывателя». Для этого он спрятал что-то в кулаке, «а Лубсан-хурчи, потупив глаза, помолчал немного, наигрывая “отгадывательную” мелодию на ветхом хучире своего деда, а затем вдруг вполголоса запел:

Я вижу в вашем кулаке драгоценную вещицу.
Она мала, как ноготь вашего большого пальца,
Кругла, как бронзовое зеркало на вашем столе,
И желта, как лик Будды на моем амулете!»

Это оказалась золотая российская монета. Так Лубсан стал придворным музыкантом-отгадывателем. Его приглашали в знатные дома на вечера и празднества. Кончилось тем, что он назвал воров, похитивших золотую лампаду из главного храма. Доказать их вину было трудно, закипели страсти, возникла интрига, и Лубсан удалился из дворца (позднее было установлено, что воров он назвал верно) [Кондратьев, 1970, с.37—38]. Параллель к Лубсану-прорицателю обнаруживается в лице певца Собра-Джирау из ногоайско-кавказской поэмы об Идиге. Призванный ханом Тохтамышем, мудрый старец и прорицатель исполняет перед ним песню, в которой предсказывает, что царство Тохтамыша рухнет под ударами Идиге и Са-Темира [Жирмунский, 1974, с.358].

Сказители были склонны окружать свое искусство ореолом загадочности, да и сами подчас верили в таинственные связи с силами из иного мира. М.Н. Хангалов приводит занятный рассказ: «Как-то раз один бурят в продолжение девяти суток рассказывал сказку про Абай Гесер Богдо-хана <...> В конце сказки <...> на небе появился верховой конь в полной сбруе и начал уже спускаться к рассказчику, но, к несчастью, рассказчик забыл <...> сказать о том, как Абай Гесер Богдо-хан положил на пень дерева верховой кнут. И вот невидимый человек (то есть голос духа) сказал тогда: “Хорошо сказана сказка, но только пропущен кнут”. Тогда же конь, спускавшийся с неба, поднялся обратно вверх» [Аламжи Мерген..., 1938, с.XIX].

Приписываемые сказителям качества и функции позволяют ставить вопрос о связях феномена сказительства с шаманством, эпоса — с шаманскими ритуальными текстами, а исполнение эпоса — с шаманским камланием. Соответствующие соображения мы находим у разных авторов. «Слова улигера считались такими же священными, как, например, слова шаманского гимна в честь того или иного божества, как слова шаманской молитвы» [Шаракшинова, 1959, с.207].

«Рапсод является, в сущности, лишь особым видом шамана», его устами поют сами герои, «те или иные духи овладевают сознанием рапсода: в этом сущность его экстаза. Вот почему рапсоду нельзя ничего от себя ни прибавить, ни убавить, ибо за такое своеволие он, по всеобщему убеждению, расплачивался своею душою, так же как и шаман, неправильно совершивший свое камлание или спутавший текст какого-нибудь призывания или гимна» [Аламжи Мерген..., 1938, с.XXI].

«У туркмен существовало поверье, будто певцам и музыкантам покровительствуют сверхъестественные существа — “вездесущие” элены, сказочные святые персонажи домусульманских, шаманистских легенд» [Гёр-Оглы..., 1983, с.8].

У киргизов сказитель был чем-то вроде шамана, «посещал больных, особенно женщин после родов, пел им отдельные эпизоды “Манаса”, и этот ритуал имел целебные свойства» [Рахматуллин, 1968, с.80].

Г.М. Василевич отметила общие моменты в способах передачи сказов и камланий. Они «производились вечером и ночью при погашенном огне; манера передачи сказания и пения шамана во время камлания были одинаковыми (в процессе сказа слушающие иногда вторили пению сказителя; в камлании присутствующие также повторяли пение шамана); сказитель и шаман одинаково подражали голосам разных людей и животных, о которых они пели; сказители и шаманы должны были обладать острой памятью. Вероятно, пережитком этой традиции был такой факт, что еще в начале XX в. хорошие сказители были в роду или в большой семье, из которой выходили шаманы» [Василевич, 1959, с.158].

В традиции народов Сибири и Крайнего Севера зафиксировано немало фактов, указывающих на сходство в исполнительском творчестве шамана и эпического певца [Ревуненкова, 1992, с.96—99]. К. Рейхл, со ссылкой на Х. Финдейзена, приводит такой факт: кетский шаман, когда его попросили испол-

нить героическое сказание, начал петь шаманские гимны, раскачиваясь верхней частью тела и приводя себя в состояние транса [Reichl, 1992, p.58].

Эпические сказания, подобно шаманским камланиям, иногда были адресованы к духам с целью установления контактов с ними и воздействия на них. Как известно, генеральной целью шаманского камлания (и включенных в него текстов) было установление связей шамана с божествами и духами, причем сам шаман перевоплощался в духа, и тексты демонстрировали эффективное путешествие шамана в другие миры, успех его пребывания там и возвращение домой. Благодаря исполнявшимся текстам достигалось расположение небожителей и активное содействие духов-помощников, духов-покровителей, а также нейтрализовались враждебные силы. Эпические поэмы некоторых народов сохраняют (разумеется, в трансформированном виде) следы аналогичных представлений. Импровизации гиляцкого сказителя, даже самые обычные, — это «внушение особого духа, миф-кеху (земной дух), который имеет свое местопребывание на кончике языка певца, диктуя ему божественные фантазии. С покровительством этого духа связана сама жизнь певца <...> Когда <...> дух покидает бедного певца, последний умирает. Оттуда и то страшное напряжение всех физических и духовных сил певца во время импровизации, когда путем нечеловеческих выкриков и завываний он бессознательно гипнотизирует себя, чтобы поддержать в себе тот подъем, с которым связана его жизнь» [Материалы по изучению..., 1908, с.XI].

В вербальном репертуаре шаманов существовали тексты, которые по характеру своему приближаются к жанру эпоса или даже могут быть отнесены к нему. К сожалению, никто пока из специалистов не подверг тщательному сравнительному анализу шаманские нарративы и эпические сказания, принадлежащие одной и той же этнической культуре.

Мы вправе говорить о некоторых общих чертах в них — о поразительном богатстве изобразительных красок, со своими понятиями о пространстве и времени, с характерным предметным фондом и др.

Сказитель и шаман — два культурных типа, между которыми угадываются глубинные связи и, возможно, стадийная преемственность. К. Рейхл приводит сводку данных, согласно которым ряд терминов, обозначающих эпических певцов, эти-

мологически связан с понятиями о шаманах [Reichl, 1992, p.62—66]. В узбекском языке слово «бахши» означало «знахаря, колдуна, народного лекаря-шамана» и, одновременно, эпического певца. Это указывало на то, что, возможно, «профессия сказителя <...> лишь постепенно дифференцировалась из первоначальной связи с народным обрядом» [Жирмунский, 1979, с.402—403].

Терминологические соответствия касались и названий самих жанровых форм. У эвенков термин «нимнгакан» обозначал эпические жанры, но также и камланье. Производные от него слова могли значить: «камлать», «просить пошаманить», «просить спеть сказание» и др. [Василевич, 1959, с.157—158].

Аналогии обнаруживаются в другом этническом мире: «У малайцев термином *паванг* обозначался шаман, лекарь, кормчий, исполнитель различных обрядов <...> *Паванги* были также и первыми поэтами» [Ревуненкова, 1992, с.95].

«Общетюркский термин “йумак, ымак, нумах”, монг. “до-маг” — “легенда, былина, рассказ, сказка, притча” восходят к древнетюркскому “йом” — “легенда, рассказ шамана и приключение души больного в потустороннем мире”» [Сагалаев, 1985, с.54].

Еще одна особенность связывает сказителя и шамана — то, как они обретают свое искусство и свой статус. Чудо, лежащее в основе сказительского дара, приложимо и к шаманству. Шаманом «по желанию» стать нельзя. К человеку приходили духи, вселялись в него; он слышал таинственные голоса — это значило, что духи «выбрали» его. Они являлись ему во сне в виде животных, птиц, он начинал слышать песни, которые потом наяву станет петь, вызывая своего духа. «Не в воле человека стать шаманом. Дар шамана приобретается не по желанию последнего, обычно наоборот, против его желания <...> Не шаман избирает духа-покровителя, а дух избирает шамана.

Для получения дара шамана необходим особый момент *призывания*» [Штернберг, 1927, с.5]. Дух предка наступает на будущего шамана, нападает, давит его. Шаманская сила сходит на него внезапно, как болезнь [Дыренкова, 1930, с.268. Там же — сводка данных по тюркским этносам].

Гиляку во сне даются наставления об изготовлении бубна и всех шаманских принадлежностей, и он получает для употребления песни. Интересна ремарка беседующего со спящим: «Если ты простой человек, у тебя ничего не выйдет, если же ты

шаман, то будешь настоящим шаманом» [Материалы по изучению..., 1908, с.77]. На кого выпадает рок быть шаманом, тот сначала терпит физические мучения, становится болен [Потапов, 1991, с.57]. Важный момент: считалось, что шаманскую силу и искусство человек получает от своих предков. «Благодаря эманации их силы он приобретает способность бить в шаманский бубен, призывать пением предков и духов» [Радлов, 1989, с.366—367; см. также: Петри, 1928, с.49; Прокофьева, 1981, с.44]. «Точно так же наследственно и звание рапсода <...> хочет он этого или нет. Он, рапсод, является избранником духа или духов (обычно женского пола), поэтому он обязан был сделаться певцом улигеров, иначе духи, его избравшие, могли подвергнуть непокорного избранника тяжким наказаниям. Будущий рапсод обычно уже с юных лет начинает вести себя, как одержимый духами — он часто видит сны, уединяется в лесу и вообще проявляет признаки нервного расстройства; иногда он даже хворал, терял свою обычную бодрость, впадал в апатию <...> Убедившись в том, что избравшие его “музы” все равно не оставят его в покое, начинал учиться <...> Рапсод во сне слышал пенье духов» [Аламжи Мерген..., 1938, с.XVII—XVIII]. Поразительным образом все это совпадает с описаниями, относящимися к шаману. Аналогичная картина — у казахов. «По старинному преданию, тот, кто станет акыном (и даже раньше появления у него таланта), узнает об этом во сне <...> А приснится, скорее всего, неизвестный старик или знаменитый акын, который, передавая ему, совершенно еще неизвестному юнцу, свою домбру, призывает его стать акыном» [Исмаилов, 1957а, с.80]. «В воображении некоторых акынов прошлого и настоящего поэтический талант выступает как нечто сверхъестественное, независимое от его конкретного носителя <...> У ряда акынов и до наших дней сохранились шаманские убеждения о существовании незримых властителей поэзии и искусства» [Там же, с.79].

Исследователи указывали и на общность психологического настроения шамана и сказителя. По словам Л.Я. Штернберга, у гиляков (нивхов) они — «болезненные, нервные, истеричные типы, легко впадающие в экстаз, <они> обладают даром видений; и те, и другие верят в свое избранничество и имеют собственных духов-покровителей» [Материалы по изучению..., 1908, с.XI].

Сказители у алтайцев (как и у монголов) «могли заниматься предсказаниями и прорицаниями будущего», что «можно считать отголосками недифференцированности обеих традиций в прошлом» [Сагалаев, 1985, с.54].

Параллели обнаруживаются и в сфере преемственности обучения. Не у всех этносов существуют школы шаманов — у нанайцев, улчей, орочей и удэгейцев, например, их нет [Смоляк, 1991, с.57]. Обучение в «школе» касалось искусства камлания, напевов, текстов, мифологии и т.д. У бурят ученик присутствовал на «священнослужениях» мастера, запоминал «славословия, обращенные к божествам», выучивал имена божеств, их родословие, их характер, узнавал, каким божествам какие приносят жертвы. От времени до времени шаман-учитель экзаменовал своего ученика, заставляя повторять тот или иной текст священного призывания, и если ученик ошибается, учитель бьет его тем кнутом, который является знаком шаманского достоинства» [Петри, 1928, с.53—54].

Срок обучения колебался — от одной или нескольких ночей до 3 лет. Кое-какие детали обучения опять-таки совпадают с моментами сказительской школы. Например, ученики повторяли за шаманом отрывки, которые тот сначала пел сам [Потанин, 1883, с.57; Мазин, 1984, с.87]; ученик жил в чуме учителя, все «уроки» шли под его наблюдением [Прокофьева, 1981, с.48], постепенно неопит обретал самостоятельность. Разумеется, было и немало специфического, поскольку искусство шамана включало и работу с бубном, и умение обращаться со специальной одеждой, и знание ритуальных движений и т.д.

Показательно, что шаманы иногда знали и исполняли эпические сказания [Шаракшинова, 1959, с.207; Михайлов, 1970, с.78—79].

Одно из самых ярких свидетельств родства шамана и сказителя оставил нам Л.Я. Штернберг. О гиляцком (нивхском) сказителе он писал, что это — «исключительная натура», «настоящий избранник богов». «Недаром сказочниками (так Л. Штернберг называл сказителей. — Б.П.) чаще всего являются шаманы или их наследники. О знаменитых гиляцких шаманах <...> рассказывают, что они проводили целые дни в непрерывном рассказывании сказок и распевании импровизированных поэм» [Материалы по изучению..., 1908, с.ХІ].

Чем архаичнее культура, тем органичнее выступает слитность функций жреца, шамана и сказителя. Взаимоотношения

этих персонажей, особенно двух последних, исследует Е.В. Ревуненкова на материале нескольких этносов малайско-индонезийского региона. У нгаджу-даяков эти функции «полностью слиты в одном лице и нет никаких признаков их дифференциации», но «у даяков племени ибан существует явное разделение функций шамана и сказителя, причем сказитель вырастает именно из шамана» [Ревуненкова, 1984, с.37; 1992, с.94]. Один из примеров такой преемственности особенно интересен и принципиален. В похоронном обряде, зафиксированном у некоторых племен, специальные плакальщицы поют «особого рода траурные песнопения» с сюжетом, который они сами же создают. «Источником подобных сказаний послужили действия и переживания шаманов», между тем сами шаманы этими сказаниями не владеют. «Плакальщицы переняли у шамана одну из главных его функций — сопровождение душ умерших в иной мир, но развили ее в основном в нарративном плане» [Ревуненкова, 1992, с.94]. И далее: «Плакальщицы у некоторых племен ибан-даяков, развивая шаманские функции, превратились в сказительниц», и в их творчестве «исключительно большое место» занимает импровизационное начало [Там же].

В архаическом эпосе содержательный шаманистский пласт ощущается подчас вполне определенно. Ученые обнаруживают его, в частности, в карело-финских рунах, в песнях «Калевалы». Как пишет М. Хаавио, «культурная традиция, в которой жили ранние поэты, создававшие песни о Вяйнямёйнене, была шаманистской культурой <...> Те, кто творил поэмы о Вяйнямёйнене, жили во времена, когда шаман, мудрый человек, род колдуна, играл важную роль в религиозной и социальной жизни. Благодаря его призывам и естественному характеру он стал посредником между человеческими существами и миром духов и он также умел владеть другими сверхъестественными способностями» [Цит. по: Siikala, Norppál, 1992, p.79]. Согласно М. Кууси, песня Вимунена — это мифологическая песня первого шамана, которая могла петься в связи с ритуалом посвящения: центральная тема ее — путешествие шамана к пришедшему в упадок верховному шаману [см.: Oinas, 1989, p.277]. Ф. Ойнас определяет «Калевалу» как «шаманистский эпос, поскольку большинство его главных героев <...> и их заклинания или помощники (животные, птицы) — шаманистские» [Ibid., p.217]. И еще: «Поэма о Вяйнямёйнене и Ёукахайнене была интерпретирована как состязание между двумя волшебниками,

обладающими шаманским искусством <...> Вайнямёйнен побеждает Ёукахайнена заявлением, что он исполнил все героические подвиги, о которых Ёукахайнен упоминает как свидетель, затем своим магическими песнопениями он погружает соперника в мир умерших» [Siikala, Norrál, 1992, p.80—81].

В.М. Жирмунский суммирует факты из разных эпических традиций, свидетельствующие о древних связях сказителя и шамана [1979, с.401—407]. Объединение в прошлом в одном лице двух культурных типов он усматривает в средневековой тюркской легенде о деде Коркуте: «Патриарх племени, прорицатель и шаман, в то же время создатель и хранитель народного эпического предания, Коркут носит яркие следы того древнего синкретического типа народного певца, из которого в дальнейшем дифференцируется профессиональный сказитель богатырского эпоса» [Там же, с.404—405].

Как итоговое может служить следующее высказывание: «Лингвистические реконструкции, изучение функциональных, психологических, декламационных особенностей поэтического творчества у самых разных народов привело ученых к важным выводам о существовании в древности синкретического образа шамана—поэта—сказителя и об уподоблении их друг другу» [Ревуненкова, 1984, с.36].

Уподобление, конечно же, стадially ограничено, и история эпического творчества и судьбы сказительства указывает на то, как постепенно расходились эти два типа. А. Сагалаев, отмечая сходные черты в их творчестве, в манере их поведения, в обучении и др., считает необходимым подчеркнуть, что при всем том «шаманская и сказительская картина мира — это два варианта реализации общего мифологического фонда тюрков Саяно-Алтая» и что, во всяком случае, в фиксируемой наблюдателями традиции между этими двумя культурными типами пролегла определенная межа: «Шаман никогда не соглашался начать камлание, узнав, что в стойбище в данный момент поет кайчи» [Сагалаев, 1985, с.94]. Принципиальную разницу он видит в различных функциях их в культурной истории этноса. «Сказители в большей степени, нежели шаманы, были причастны к созданию общеэтнического фонда культуры тюрков Алтая», «сказительская традиция играла видную роль в процессе вхождения инноваций в традиционную культуру алтайцев», «она (в наиболее развитых формах) оказывалась все более созвучной процессам внутриэтнической консолидации» [Там же, с.56].

Эта характеристика позволяет нам переключить наше внимание на аспекты социальных функций эпоса и его носителей, на их место в жизни этноса, вовсе не ограничиваемые различными прагматическими аспектами. Живое функционирование эпоса возможно по-настоящему лишь в эпической среде, которая, прекрасно ориентируясь в содержании, идеях, художественных особенностях эпических сказаний, убеждена в полной достоверности описываемых в них событий, людей, обстановки. На поздних культурных стадиях эта вера покоилась на признании того, что все происходящее имело место в прошлом. На этот счет немало свидетельств было у собирателей былин, например. Сказитель мог заметить по поводу какого-нибудь богатырского подвига: «Вот каки богатыри были доселе» [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.27]. По словам Н. Ончукова, для большинства печорцев «все удивительное и необыкновенное в старинах вполне допустимо. Да и без веры в чудесное, необыкновенное, о чем рассказывают старины, они, конечно, потеряли бы всякий интерес и, может быть, давно забылись бы» [Печорские былины, 1904, с.XXII].

В утверждении достоверности эпоса существенную роль играло противопоставление эпического прошлого «профанному» настоящему. «Когда со стороны какого-нибудь из грамотеев заявляется сомнение, действительно ли все было так, как поется в былине, рапсод объясняет дело весьма просто: “В старину-де люди были вовсе не такие, как теперь”» [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.37]. Вопреки сомнениям единичных «грамотных начетчиков», которые с трудом верили, «будто богатыри действительно имели такую силу», «огромное большинство живет еще вполне под господством эпического мирозерцания» [Там же, с.37].

Прослушав былину об Илье Муромце и Соловье Разбойнике, один мужик «нерешительно проговорил»: «Пожалуй, и сказка все это». «На него набросились все: “Как сказка? Ты слышишь, старина это. При ласковом князе при Владимире было”. — “Мне вот что думается: кому же это под силу — вишь ведь как он его”. — “На то и богатырь — ты что думаешь? Не то, что мы с тобой — богатырь!... Ему что? Нам невозможно, а ему легко”, — разъясняли со всех сторон» [Харузина, 1890, с.70; см. еще: Беломорские былины..., 1901, с.13—14; Былины Севера, 1938, т.1, с.232; Онежские былины..., 1949, т.1, с.36—37]. Отсюда — серьезное, истовое отношение скази-

телей к своему искусству и живое одушевление слушателей [см., напр.: Беломорские былины..., 1901, с.28—29; Печорские былины, 1904, с.XXII; Чистов, 1980, с.224].

Сходные ситуации мы находим и в других эпических культурах. Кобзарь Андрей Шут «отзывается с пренебрежением о песнях любовных, обрядных и т.п., но на думы он смотрит, как на изустные сказания о том, что творилось на свете в старину, и хранит их в памяти с уважением» [Записки о Южной Руси, 1856, т.1, с.51]. У болгар «если бы певец не носил в своем сознании всю ту наивную веру своей бытовой среды, то он не заучивал бы и не пел песни, в которых эта существующая наивная вера в чудесное и фантастическое представляет основной строительный элемент» [Керемедчиев, 1954, с.14]. Джон Фоули воспроизводит запись разговора Николы, ассистента М. Перри, с певцом Ибро. На вопрос, все ли правда в его песнях, Ибро утверждает: «Все истина, я верю, если даже что-то добавлено, чтобы выразить это лучше. Все это было когда-то — герои (в давние времена их было очень много), и кони, и сабли, и всё. Тогда это было не так, как сегодня».

«Другими словами, — отмечает Фоули, — певец создает или воссоздает героический век, когда события, о которых поется в песнях, действительно имели место, и хотя это время далеко от настоящих дней, он верит в его реальность» [Foley, 1990, p.44]. В. Минич рассказывает о семидесятилетнем Мурате Куртагиче, одном из последних классических певцов Боснии, который «весь принадлежит эпике», «верит в историческую точность песен, которые поет». «Если бы не было этой истории, мы не знали бы ничего, что было, а только видели бы, что происходит сегодня» [Minić, 1991, s.50—51]. Согласно убеждению гусяров и вере народа, эпические песни должны быть правдой. Вот почему, в частности, современные битвы не могут быть переданы эпическими средствами.

Среднеазиатские певцы и их среда осознавали «правильность», «истинность» эпической истории. Вместе с тем они могли подвергать критике отдельные мотивы эпических сказаний с позиций, как говорится, эмпирических. В частности, у них возникали сомнения в мотивированности иных фантастических действий. «Если Караджан такой богатырь, что может внести на руках на вершину горы своего ослабевшего коня Байчи-

бара, нужна ли ему помощь святых, чтобы разорвать связывающие его веревки» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.41]. «Если победить врага мог один Нурали, — говорил Фази, — не было необходимости посылать вслед за ним Гороглы с его 40 джигитами» [Там же, с.42; ср. еще: Мирзаев, 1986, с.103—105]. Такого рода критика — признак утраты целостности эпического сознания, его размывания.

Все же эпическое прошлое — в его мифологическом или героическом обличье — остается актуальным для этноса длительное время.

«Буряты говорят и спорят убежденно, что в прежнее время Абай-Гэсэр-богда-хан действительно жил на земле. В подтверждение этого указывают на следы его земной жизни» [Шерхунаев, 1978а, с.8]. Улигершин «верил в то, что все герои улигеров после смерти продолжают существовать на небе в образе звезд, либо в подземном царстве в качестве слуги грозного царя потустороннего мира Эрлэг хана» [Абай-Гэсэр, 1960, с.290; Уланов, 1974, с.67].

Эволюция в восприятии эпоса, все больший интерес к нему как средоточию исторической памяти, героических идеалов, шире — кодексу этнической нравственности приводит к сдвигам и в отношении к носителям эпического знания и искусства. Мифолого-магические краски постепенно ослабевают, стираются, пути сказителя и шамана, знахаря, лекаря все более расходятся. Сказителям приписывается роль мудрецов, хранителей родовых преданий и заветов, мастеров по разрешению споров. Они способны предотвращать кровопролитие и, напротив, воодушевлять воинов в сражениях, при осадах или защитах крепостей [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.34; История казахской литературы..., 1968, т.1, с.327; Сагитов, 1977, с.484; Илларионов, 1982, с.15]. Сошлюсь здесь на сравнительно поздние примеры — на патриотическую роль гусяров во времена борьбы черногорцев против турецких захватчиков в XVIII—XIX вв., в годы двух Балканских войн, первой мировой войны, вплоть до народно-освободительной борьбы 1941—1944 гг.

Эволюция сознания эпической среды частично объясняет, почему у ряда этносов живая эпическая традиция задержалась столь долго и сохранилась — пусть в сильно трансформированном виде — до наших дней.

СКАЗИТЕЛЬ ПОСЛЕ «ШКОЛЫ»

Завершение обучения не означало остановки в развитии сказителя. Собственно, при нормальных обстоятельствах такое развитие лишь начиналось. Выпущенный в мир «ученик» владел пока что ограниченным репертуаром и не столь уж богатым набором средств, приемов, формул и «общих мест». Зато он (если, конечно, проявил соответствующие способности и прошел настоящую школу) владел искусством усваивать все новые и новые сказания и наращивать фонд эпического художественного инструментария и эпической техники сказывания. Теперь перед ним открывались возможности перенимать опыт любого из встреченных им сказателей, а также использовать книгу. Разумеется, всегда были певцы, довольствовавшиеся малым и рано останавливавшиеся в своем развитии. Собиратели, например, зафиксировали на Русском Севере множество рядовых исполнителей, которые знали, иногда совсем неплохо, всего несколько былин и не стремились (а может быть, и не умели) увеличивать свой репертуар, более того — постепенно утрачивали и этот скудный запас (ср., напр. [Онежские былины..., 1949, т.1, с.311, 395; 1950, т.2, с.591, 697, 742; 1951, т.3, с.127, 334, 494, 526, 589, 594; Печорские былины, 1904, с.176]).

Любопытную классификацию северных сказителей предложил в свое время П.Н. Рыбников. Он выделил: 1) любителей, «знающих по крайней мере вполне две-три былины»; 2) хороших знатоков, которые восприняли былины от известных мастеров и «поют по собственной охоте, не за деньги, а за удовольствие» и передают свое знание детям; сюда же он отнес «перехожих сказителей», которые «за работою коротают время в пенье»; 3) калик, для которых сказывание былин и пение духовных стихов — промысел» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.38—39]. Сходную картину можно наблюдать в Сербии или Черногории в XX в.: здесь знание и исполнение песен под гусли было довольно-таки распространенным, этим искусством владели многие, кого, пожалуй, было бы неправомерно причислять к сказителям в полном смысле слова.

По-видимому, можно говорить об одной закономерности: чем меньше в данной этнической культуре развит профессиональный подход к сказительству, тем больше он теснится «лю-

бительством», тем больше здесь сказителей с ограниченным репертуаром, с небогатым багажом знаний и небольшим уровнем мастерства исполнения. Высокий уровень во всех смыслах поддерживают сказители-профессионалы либо мастера, серьезно, истово, преданно относящиеся к этому искусству.

Среднеазиатские сказители в пору творческой зрелости могли владеть огромным репертуаром в 50—60 дастанов и более. Севернорусские сказители знали по несколько десятков былин, равно как и сербские, черногорские, мусульманские — юнацких и гайдуцких песен.

Основной, привычный путь усвоения новых сказаний — устный, через прослушивание других сказителей. Чаще всего сказители слушали друг друга в обстановке обычных исполнений, так что слушающий не мог ни попросить повторить какую-то часть текста, ни спросить о каких-то подробностях. В лучшем случае, ему удавалось прослушать одно и то же сказание от одного певца не один раз. Мы должны иметь в виду, что хорошо обученный, вооруженный знанием эпики сказитель с первого или со второго раза усваивал новый для него сюжет и делал его «своим». К сожалению, мы располагаем весьма ограниченными сведениями относительно техники усвоения нового текста и превращения в «свой». В программе М. Пэрри и А. Лорда специально содержался вопрос: «От кого и как Авдо научился песне или от кого впервые услышал ее?» Отвечая, Авдо Меджедович вспоминал, что какие-то песни он слышал от нескольких певцов, но обычно выделял того, кто ему больше понравился («От первого я научился. А от второго не учил, только слушал»). Любопытно, что Авдо различал исполнение песен разными певцами не по содержанию («оба пели одинаково»), но по характеру разработки, и то не всегда. 58 песен, перечисленных им, он усвоил от 15 певцов. Он мог вспомнить не только все их имена, но и обстоятельства, при которых слушал их, мог сказать об особенностях их исполнения и даже о том, чем отличались его собственные варианты [Serbo-Croatian..., 1974, p.22—27, 33]. Но ответа на главный вопрос «как?» американские фольклористы все же не получили. Примерно так же отвечали им и другие певцы [Ibid, 1979, p.5—7, 9].

Еще раньше М. Мурко засвидетельствовал, что настоящему гусяру достаточно было услышать новую для него песню один раз, чтобы усвоить ее [Murko, 1951, s.65]. При этом речь не

шла о запоминании слово в слово: «Певцы признают, что схватывают только главное содержание песни и ее перепевают, изменяют, дополняют и сокращают» [Ibid., p.65]. Позднее А. Лорд убедился, что югославский певец мог услышать песню один раз и затем немедленно повторить ее, но не буквально, а «ту же историю своими словами». По его же сведениям, иногда певцы предпочитают спеть новую песню через день-другой, после того как обдумают ее и попрактикуются [Lord, 1960, p.26]. Интервью с Сулейманом Макичем приоткрывает завесу над психологическими мотивами, заставлявшими певца повременить с воспроизведением новой песни. Его спросили: «О чем ты будешь думать два дня? Не лучше ли спеть сразу, а не позже, когда ты можешь забыть?» Макич отвечает: «Она должна прийти ко мне. Нужно подумать <...> как она идет, и потом понемногу она приходит, так что я ничего не утрачу [Ibid., p.26—27]. Это признание говорит, во всяком случае, о том, что восприятие новой песни далеко от простого ее запоминания.

Демо Зорич готов петь сразу. Однажды он сразу пропел, не сделав ни одной ошибки. В другой раз он слушал певца всю ночь и на следующую ночь спел сам — якобы слово в слово, не добавив ни одной строки и не допустив ни одной ошибки [Ibid., p.27].

Был проведен эксперимент: Макич спел, Зорич воспроизвел услышанное, тексты не совпали слово в слово, хотя оказались очень близки [Ibid., p.28].

«Слушая один раз, певец не может запомнить от слова до слова. Певцы сами признают, что схватывают главное содержание песни и ее перепевают, дополняют и сокращают, так как хорошие певцы в большей или меньшей степени импровизаторы» [Murko, 1951, s.66; см. также: Foley, 1990, p.43].

По-видимому, процесс усвоения новых песен не был единообразным, его особенности зависели от типа сказителя, от обстоятельств, при которых происходило прослушивание, от особенностей пропеваемых текстов и от других факторов. По мнению М. Ауэзова, «сказители, обладающие большим импровизаторским талантом, поэтическим пафосом и способностью вдохновляться в момент исполнения, несколько видоизменяют заученные отрывки, дают им свою мотивировку и необходимое оформление. Другие повторяют, передают только то, что слышали и заучили <...> Можно утверждать, что даже среди джомкчу (мастеров эпоса. — Б.П.) нет ни одного, который не за-

учил бы, кроме общей сюжетной канвы, еще некоторых известных стихов из отдельных ранее разработанных глав» [Ауэзов, 1975, с.351].

Близко к этому высказывание Э. Лённрота: «Певец запоминает сущность содержания прежде, чем ее (песни. — Б.П.) дословный текст. Те места, которые не помнит дословно, он поет своими словами. Кроме такого способа передачи и сохранения рун существует и другой, более обеспечивающий неизменяемость слов в рунах, а именно, когда родители передают руны детям» [Там же, с.352].

Истинный певец, заключает А. Лорд, «никогда не останавливается в процессе накапливания, рекомбинирования и ремоделирования формул и тем», что, собственно, и способствует совершенствованию его мастерства и обогащению искусства. «Обучение новым песням становится для него обучением именам и узнаванием тем, образующих новую песню». Проблемы текста для него как бы не существует [Lord, 1960, p.26].

Даже мастера эпоса при усвоении новых текстов сочетали запоминание сюжетной стороны, «тематических» элементов с элементами заучивания. Тем самым вновь рождавшийся «новый» текст заключал в себе верность традиции, родство с «источником», но также и вариативное начало. Киргизские манасчи, продолжая совершенствовать и развивать свое знание эпоса, полученное при обучении, соединяли усвоенную традицию с переработкой нового опыта. Великий певец Сагымбай Орозбаков слушал поэму от разных сказителей, и его собственная версия сложилась в результате творческого использования ряда услышанных им версий [Жирмунский, 1961, с.94]. Известные тексты «Манаса» несут на себе следы влияния разных сказительских школ, иногда даже представляют собою сплав их традиций [Кыдырбаева, 1984, с.19, 51].

В сказительской среде всегда жил интерес к коллегам по искусству. По словам М. Мурко, гусяры нередко, узнав, что где-то объявился особенно хороший певец, могли отправиться на встречу с ним [Murko, 1990, p.116].

Одним из распространенных источников обогащения репертуара была книга. Научиться сказительству по книге было невозможно, но тот, кто владел искусством сказителя, мог обращаться к книге за новыми текстами. В практику сербских, черногорских гусяров книга входит довольно прочно уже с конца XIX в. То же самое относится и к севернорусским бы-

линным сказителям. Книжная традиция эпоса в Средней и Центральной Азии уходит далеко в глубь времени. При этом следует говорить о двух типах книжных источников: один — это записи или изложения устных эпических сказаний; усваивая их, сказитель как бы возвращает устной традиции принадлежащий ей текст; другой — литературные нарративы; осваивая их, сказитель обогащает устную традицию новыми сюжетами.

По наблюдениям С.Ю. Неклюдова, «в сказительской практике восточномонгольских певцов — хурчи <...> книга является прямым источником прозо-поэтического сказа, который таким образом непосредственно смыкается с литературной традицией, использует и разворачивает содержащуюся в ней эпическую тематику». Исследователь ссылается на сказителя Чойнхора, который из трех разрозненных изданий «Гесериады» сложил огромный (на 7—10 дней исполнения) сказ. Характерно, что он подчинил книжный источник канонам фольклорного повествования и нормам поэтики импровизации — с чередованием рассказа, мелодического речитатива под аккомпанемент хучира и песенных фрагментов [Неклюдов, 1981, с.121—122].

Об известном певце середины XIX в. Орымбае рассказывали, что он, «не задумываясь, мог переложить без малейшего изменения в стихи любой сюжет только что прочитанной ему книги» [Даулбаев, 1881, с.108]. В книге об узбекских сказителях специальный раздел посвящен дастанам литературного происхождения [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.279—301]. Особенный случай: Эргаш Джуманбульбуль-оглы, дважды прочитав по-казахски «Кыз-Жибек», повторил спустя месяц этот дастан по-узбекски с некоторыми дополнениями [Там же, с.28]. Ряд узбекских романических дастанов имеет литературные источники. Как пример характерных отношений классической и народной поэзии приводится дастанная переработка поэмы «Фархад и Ширин» Алишера Навои сказителем Фазилом. Сохраняя основное содержание источника, Фазил в некоторых случаях отклоняется от него и вводит собственные эпизоды. Возможно, что он имел перед собою не текст поэмы Навои, а народную книгу с ее переложением. Показательно, что в своей версии «Фархада и Ширин» Фазил не использовал стихотворных элементов книжной поэмы, но воспользовался традиционными средствами народного эпоса, его типическими «общими

ми местами», эпитетами и сравнениями и другими приемами народного поэтического стиля и перенес «традиционное для народного эпоса метрическое строение» [Там же, с.282—286].

На роль книги в формировании и обогащении репертуара былинных сказителей русские собиратели обратили внимание со времен А.Ф. Гильфердинга. Но по-настоящему ее масштабы открылись лишь благодаря специальным разысканиям А.М. Астаховой и Ю.А. Новикова.

Первая посвятила этому вопросу главу своей монографии [Астахова, 1948, с.281—332]. Для нас в первую очередь важно следующее исходное наблюдение, относящееся к самому творческому процессу: «Сказитель или непосредственно сам прочитывает былинку в каком-либо издании и запоминает ее, или усваивает текст, прослушав его в чтении другого. Усвоенный тем или иным путем книжный текст он начинает исполнять наряду с былинами, перенятыми им обычным порядком, из уст другого сказителя. Таким образом, данный текст снова возвращается в устную традицию, откуда он когда-то и попал на страницы книги» [Там же, с.281].

Этот процесс значительно усиливался по мере того, как с конца XIX в. стали широко появляться дешевые издания былин, в том числе — «в точных копиях с записей» или «в прозаических пересказах», школьные хрестоматии по народной словесности и т.д. Свидетельства о сказителях, «чье знание частично восходит к книжному источнику», оставили А.Д. Григорьев, А.В. Марков, хотя они, по-видимому, недооценивали «все значение указанного процесса» и отказывались от записи былин, «заподозренных» в связи с книгой [Там же, с.288—295]. А.М. Астахова ссылается на собственную собирательскую практику, отмечая случаи встреч с былинами, усвоенными через книгу [Там же, с.296—298].

Она справедливо замечает, что усвоение через книгу способствовало расширению регионального былинного репертуара за счет новых для него сюжетов, а также появлению в местных и региональных версиях былинных сюжетов разного рода новаций, подчас даже — возникновению новых редакций [Там же, с.314—332].

Самый значительный вклад в освещение темы «Былинный сказитель и книга» внес Ю.А. Новиков, успешно соединивший собственные полевые наблюдения с исчерпывающим аналитическим охватом всего наличествующего фонда записей былин

и массы их изданий. Третья глава его докторской диссертации называется «Устная былинная традиция и книга» [Новиков, 1992, с.21—26]. Опираясь на специально разработанную методику, автор диссертации в итоге изучения всех известных ему текстов выявил (с учетом сделанного предшественниками) более 320 «зависимых от книги вариантов», нашел для всех них первоисточники, «для 90 процентов — наиболее вероятные непосредственные источники (в большинстве случаев — дешевые популярные издания былин и сказок о богатырях, антологии, хрестоматии; в единичных случаях — научные сборники)» [Там же, с.23]. Новиков открыл целый спектр степеней зависимости устных текстов от книжных источников, показал, что репертуар некоторых сказителей восходит к книгам либо в значительной мере, либо вообще полностью и что тексты неизменно содержат многочисленные и разнообразные отклонения и дополнения. «Приложение» к диссертации документально и наглядно подтверждает эти наблюдения, и автор приходит к выводу: «В бытовании русского эпоса на последнем этапе его эволюции книга сыграла гораздо большую роль, чем принято считать. Уточнение данных о характере и масштабах книжного влияния заставляет пересмотреть представления о составе устного по своему происхождению былинного репертуара почти во всех севернорусских регионах, об исконности в нем некоторых сюжетов». Целый ряд сюжетов вошел в региональное бытование через книгу. «Заимствования из книги способствовали также нивелированию областных эпических традиций» [Там же, с.28—29; подробно см.: Новиков, 1995].

Как свидетельствуют специалисты по украинскому эпосу, во второй половине XIX в. «книга начинает становиться все более заметным источником пополнения кобзарского репертуара». «Кобзарь находил грамотного человека и просил его читать текст <...> и перечитывать до тех пор, пока не запоминал услышанное» [Кирдан, 1962, с.51]. Обращение к книге оборачивалось неоднозначными последствиями для кобзарского искусства. С одной стороны, оно возбуждало творческое начало, поскольку надо было подыскивать к новой «думе» мелодию, вырабатывать самому заново манеру ее исполнения, привносить свою индивидуальность, с другой — «дословное выучивание» «ограничивало творчество и свободу импровизации» [Там же, с.51].

В сказительской культуре южных славян книга как источник поддержания и обогащения устного репертуара гусяров рано начала играть значительную роль. Изучение текстов сербских и черногорских певцов второй половины XIX в. уже позволяет вполне уверенно говорить, что многие из них прямо восходят к многочисленным публикациям юнацких песен в популярных изданиях и журналах того времени. В первые десятилетия XX столетия этот процесс получил особенно широкое развитие, что и зафиксировал М. Мурко в своих путешествиях по эпическим районам Югославии. Он заметил, что певцы и певицы все чаще берут тексты из простонародных изданий (так называемых песмариц), и обозрел эти издания в специальной главе своей монографии [Murko, 1951, s.283—321]. Были певцы, признававшиеся, что своей репертуар они составили исключительно из книжных текстов [Ibid, p.65]. Все же большинство певцов сочетали в своем репертуаре песни, полученные устным путем и из книг. А кроме того, встречались певцы, вовсе не знавшие песен печатного происхождения. Характерно, что определенная часть классического фонда юнацких, гайдучьих, поздних черногорских песен исполнялась певцами в послевоенной Югославии, будучи воспринята не через непрерывную устную традицию, а через популярные перепечатки из сборников Вука Караджича, Петра Петровича Негоша и других [Ibid, p.69—70]. Певцы при этом признавались, что учились исполнению эпических песен под гусли у старших гусяров, а тексты свободно брали из «песмариц». Особенно часто к книгам обращались за песнями о событиях нового времени. Мурко замечал, что певцы в ряде случаев, перенимая тексты из книг, не держались их строго, «перепевали» по-своему, что-то отбрасывая и что-то добавляя [Ibid., p.71, 76 etc.].

А. Лорд оценивал факты приобщения певцов к книжным текстам в соответствии со своей концепцией сказителя как «устного певца», для которого процесс исполнения есть одновременно процесс воссоздания песни. Для него не имеет принципиального значения то, что молодые певцы учились сказительскому искусству у старших. Заучивание «фиксированного текста» само по себе было губительным для устной традиции вообще. Певцам начинало казаться, что и устные песни они должны заучивать. «Появился ус-

тойчивый “правильный” текст, и тут прозвучал погребальный колокол по устной традиции». С удовлетворением А. Лорд подмечает, что процесс этот «в несколько меньшей степени затронул мусульман благодаря тому, что ни одно из собраний их песен не приобрело такого сакрального значения, как книги Караджича или Негоша». Для А. Лорда нет сомнений: идея фиксированного текста «означает гибель традиции, приход поколения “сказителей”, которые воспроизводят песню, а не воссоздают ее». И далее: «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 <...> В современной Югославии переход <...> в этой части почти полностью завершился. Устная традиция там почти совсем прекратила свое существование» [Лорд, 1994, с.156—157].

Думаю, однако, что мы имеем дело с более сложным и разветвленным явлением.

Мои исследования черногорской эпики — в полном фонде ее печатных текстов — привели к заключению, что громадный пласт записей, сделанных с конца XIX в. по настоящее время, с очевидностью возводится к различным книжным источникам. Встречи с певцами в 70—90-е гг. подтвердили это: они почти в один голос говорили о привычном для них обращении к «песмарицам» и даже серьезным изданиям эпоса как к доступному и весьма выигрышному источнику.

Предпочтение, отдаваемое книге, я готов объяснять несколькими причинами. Во-первых, в книге обычно богатый — на все вкусы — выбор сюжетов, часто таких, которых устным путем не получить; певец оказывается не стесненным рамками знания «учителей»; я не говорю уже о том, что книга всегда под рукой в отличие от сказителей. Во-вторых, как правило, книга предлагает тексты полные, «хорошие», отличающиеся безусловными поэтическими достоинствами. В-третьих, обращение к книге разрывает региональную замкнутость эпической традиции. Можно сказать, что с точки зрения интересов и вкусов эпической среды внедрение книги в сказительскую практику дает живому эпосу новые

творческие импульсы. Однако же и негативные последствия не менее значительны. В сущности, описываемый процесс кладет конец историческому изучению эпоса по живой устной традиции. Мы имеем дело со «вторичными» текстами, которые невозможно использовать при изучении проблем генезиса, для восстановления эпического замысла, прочтения глубинной семантики и т.д. Так, при изучении истории черногорской эпики я вынужден был замкнуть круг источников на нескольких, специально критически отобранных публикациях конца XIX—начала XX в. [Путилов, 1982].

Другое дело — подключение «вторичных» текстов к исследованию специфики сказительского искусства, творческой лаборатории певцов, типологии восприятия и обработки текстов. Можно лишь частично согласиться с категорическими утверждениями А. Лорда, когда речь идет о заучивании «фиксированных» текстов и появлении устойчивых, «правильных» текстов. Отношения певцов с книгой этим не ограничиваются. Крайне желателен специальный эксперимент, направленный на выявление фактов интерпретации певцами книжных текстов и установление того, что происходит с традиционным, «классическим» устным способом воспроизведения песни, добытой певцом из книги. Важно и другое. Из моих бесед с черногорскими гусярами, из их комментариев к пропетым песням, из их разговоров, реплик и т.д. я вынес впечатление, что гусяры эти — по положению своему современные крестьяне, служащие, учителя, монахи и т.д., — живя в современном социальном и бытовом окружении, в то же время сохраняют традиционный менталитет эпических певцов — с характерным отношением к содержательному миру эпоса, к его героям и событиям, с пониманием меры исторической его достоверности, со своим проникновением в его поэтическую и музыкальную сущность. И эти признаки свидетельствуют о сохранении «устной» традиции, хотя, конечно же, устои прежнего классического гусярского искусства значительно поколеблены. Думаю все же, что рушатся они не от приобщения к книге, а по другим, более капитальным причинам социального, культурного и бытового порядка.

ТИПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

1

Эпос живет в системе устных реализаций. Самой типичной и распространенной формой их является выступление сказителя перед специально собравшейся послушать его публикой. Задержимся, однако, на тех типовых ситуациях, когда, собственно, о публичном исполнении говорить не приходится. На Русском Севере, например, было немало таких знатоков былин, которых сказителями в полном смысле этого слова назвать трудно: они помнили одну-две былины, знали отрывки других и пели их либо для себя, либо для очень узкого круга домашних. А.М. Астахова специально отметила характерное для позднего периода бытования эпоса исполнение «для себя», чаще всего — во время какой-нибудь работы [Былины Севера, 1938, т.1, с.15]. А.Ф. Трухавая признавалась: «Как став ткешь — иной раз запоешь» [Русские эпические песни Карелии, 1981, с.113]. О В.П. Носове говорили: «Как выедет на лодочке (на рыбную ловлю), так и запоет, так и слышно» [Былины Севера, 1938, т.1, с.407]. Н.Е. Ончуков писал: «Как и многие из моих сказителей, П.К. <Марков> во время пения что-нибудь делал, обыкновенно или ткал нитки для сети, или вязал эту самую сеть» [Печорские былины, 1904, с.331]. В.М. Михеев, по его собственным словам, пел мало, и лишь для себя: «Как на кровати лежу — пою» [Былины Севера, 1938, т.1, с.219]. А И.Г. Носов певал «от скуки, когда зимой едешь за дровами или летом на лодке» [Там же, с.436]. Сказительницы старшего возраста, некогда исполнявшие былины перед собравшимися, ограничиваются тем, что баюкают былинами внучат [Онежские былины..., 1949, т.1, с.267], или поют для своих детей и внучат [Беломорские былины..., 1901, с.29].

Уникальный случай уже из нашего времени: сын печорского сказителя, полковник, служил в Сибири; приезжая в гости к отцу, он пел с ним; а в одном письме из Сибири поделился: «Все пою один, не хочу забыть наши старины» [Красовская,

1969, с.46]. На Севере же отмечены случаи, когда былины пелись во время каких-либо групповых занятий — тоже «для себя». Так, О. Сумкина вспоминала, как «женщины пели “стихи”, собравшись вместе работать на пряхках» [Архангельские былины..., 1904, т. I, с.463]; О. Юдина передавала рассказ матери, которая «бывала на вечеринках и на трапезах, где старухи пели» [Там же, с.267].

Русский Север знал «перехожих певцов» — мастеровых, чаще всего портных: они работали в домах заказчиков и при этом пели. Среди них фигурируют и такие известные сказители, как А.Е. Чуков по прозвищу Бутылка [Онежские былины..., 1950, т.2, с.461; Песни собранные..., 1989, т.1, с.50] и В.П. Щеголенок [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.62,]. П.Л. Калинин, пока портняжничал, пел много, а как оставил это ремесло, петь стал реже и многое забыл [Онежские былины..., 1949, т.1, с.95]. А.М. Астахова подметила характерный штрих: И.А. Ломтев, когда согласился ей петь, взял сети, сказав, «что так будет ему удобнее петь, и во все время исполнения пел» [Былины Севера, 1951, т.2, с.584].

Как видим, пение «не для публики» бывало и в практике настоящих сказителей. Но все же его нельзя считать нормой сказительского искусства.

Среди севернорусских сказителей — мужчин и, может быть, особенно женщин, собиратели конца XIX—первой половины XX в. встречали немало таких, которые когда-то знали много былин и пели их, но по разным причинам (часто «за недосугом») забыли, разучились петь и либо вовсе не могли восстановить былое умение, либо делали это с трудом [Архангельские былины..., 1904, т. I, с.266, 520; 1910, т. III, с.478; 1939, т. II, с.100; Печорские былины, 1904, с.3].

Пример из другой этнической культуры: как свидетельствует З. Кыдырбаева, для киргизских сказителей пение в одиночестве было чем-то противоестественным, и с ним рано или поздно расставались. Мамбет Чокморов, пробуя свои силы как манасчи в одиночестве, почувствовал, как парализуется правая сторона его тела. Потребовалось вмешательство дяди, организовавшего публичное выступление молодого певца, чтобы все пришло в норму [Кыдырбаева, 1984, с.31].

Эпический певец рождается, растет, учится своему искусству, создает собственный репертуар, формируется как мастер в конечном счете ради систематических выступлений перед публикой. Функция выступающего сказителя отнюдь не сводится к исполнительско-артистической, акт исполнения в сущности своей богаче и сложнее. Тем не менее художественное начало в нем выступает как очевидное и преобладающее. Оно, как мы увидим, облекается в разнообразные ритуальные формы.

К сожалению, подробных описаний актов исполнения у нас не так много, наблюдатели чаще ограничивались общими характеристиками и отдельными подробностями. Все же типологию исполнительства и его вариационные формы можно представить.

У узбеков широко практиковались специальные дастанопения, они могли продолжаться несколько вечеров, в них участвовали странствующие певцы, которые со своим искусством исходили вдоль и поперек Бухару, Шахразабз, Китаб, Самарканд и их окрестности [Мирзаев, 1986, с.58, 64]. Помимо таких вечеров, полностью отдававшихся сказителям, обычным считалось приглашение бахши на различные празднества и торжества.

Богатырские эпопеи ойратов пелись «и на общественных и частных пирах, празднествах, просто случайных пирушках», исполнялись «при всяких сборищах и собраниях, в случаях какой-либо многолюдной и долгой поездки, на караулах и в военных лагерях. Но чаще всего, и притом торжественнее, с соблюдением всех старинных правил и обычаев, исполняли ойратские героические эпопеи в станках князей». Князья приглашали певцов «не только на праздники или по случаю какого-либо особого происшествия, но часто просто так, в самое обычное время» [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.24].

«Еще не так давно» (т.е. в конце XIX—начале XX в.) народ любил слушать сказание о Джангаре, «к хорошим певцам ездили издалека, приглашали их на пиры, на свадьбы, на общественные празднества. Еще более ценила их калмыцкая аристократия <...> Ни одно празднество, ни один пир в станке

нойона не обходился без выступления певца Джангариады» [Там же, с.17].

Сказители не были привязаны к одному месту, но много ездили, посещая самые разные места. Казахский акын Джамбул странствовал с домброй и песней по Семиречью и Киргизии один и совместно с другими акынами [Смирнова, 1949б, с.372—373]. Калмыцкий сказитель Ээлян Овла за многие годы «объездил верхом, исходил пешком всю родную степь, побывал в долинах Мангышлака на юге, посетил кочевья торгутов и хошутов на востоке, выступал на свадьбах, пирах, пел на осенних праздниках освещения очага, новогодних праздниках “зул” <...> посещал ставки калмыцкой знати» [Кичиков, 1967, с.82].

Это — типичная судьба большинства певцов у монголов и тюрков. «В практику сказительства обязательно входит исполнение сказаний в разных районах расселения этноса». Соответственно этому обычаю, например, певец Алькуат разъезжал «с весны до поздней осени по Мангышлаку и среди казахов Туркмении и Каракалпакии» [Кунанбаева, 1987, с.102].

Нечто схожее было и у южных и восточных славян. Знаменитый сербский гуслар Филип Вишнич (начало XIX в.) в своих странствиях побывал во многих районах Сербии, Боснии, заходил и в албанские и румынские земли [Недић, 1981, с.5]. Украинские кобзари и лирники были бродячими артистами, они ходили по деревням, посещали ярмарки и храмовые праздники, пели в степи, заходили в города, выступали всюду, где собирался народ, их слушали на Рождество, на Пасху... При этом каждый кобзарь и лирник, будучи членом определенного братства, знал отведенный ему для выступлений район и не должен был нарушить установленных границ. Обычно такие странствия прерывались на зимний период, когда певцы оставались дома [Крист, 1902, с.122 и др.].

Там, где сохранились живые очаги эпоса, достаточно было и своих сказителей. В эпических местах Югославии гуслары пели «во время долгих ночей вокруг очага или при сборищах в домах состоятельных крестьян, во время ритуальных и семейных праздников и вообще по всем радостным случаям, особенно на свадьбах, которые до недавнего времени продолжались целую неделю <...> В некоторых районах семья жениха и семья невесты имели каждая своего певца, и они состязались в исполнении: кто споет лучше и дольше <...> Пели публично также в кофейнях, главным образом среди мусульман, в монас-

тырях, церквах и на базарах. Пели, когда ехали на лошадях, но тогда без гуслей. Среди мусульман в северной и северо-западной Боснии есть певцы, которые зиму проводят целые месяцы, странствуя из одного места в другое; в сезон Рамадана некоторые деревни и их кофейни ангажируют этих певцов на весь или часть тридцатидневного периода. Паши и лорды собирают таких певцов на Рамадан или по другим случаям, чтобы развлечь себя и своих гостей <...> Неудивительно, что песни могли быть исключительно долгими — длиться много часов, целую ночь и даже — у мусульман — две или три ночи» [Murko, 1990, p.116].

По свидетельству В. Минича, села в округе договаривались между собою о расписании пребывания гуслера М. Куртагича у них в зимнее время. Расписание было так установлен, что Мурат-ага в одном селе должен был провести 15 дней, и ему надо было явиться в точно назначенное время. Если гуслера задерживали, между селами возникали серьезные столкновения. Хозяева кофейен иногда объявляли гуслерские вечера, на которые приходили послушать из разных сел [Minić, 1991, s.52].

Наряду с таким повышенным интересом существовали запреты на исполнение эпоса. На Русском Севере в ряде мест во время Великого поста былины не пели, но можно было петь духовные стихи [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.58]. Впрочем, в других местах былины — вместе с духовными стихами — как раз можно было петь в Великий пост, когда не принято было петь другие песни [Архангельские былины..., т.I, с.234]. Сказители, отличавшиеся особой религиозностью, считали грехом петь старины на Пасху [Печорские былины, 1904, с.184] или даже вообще могли считать, что «на старости-то лет грех-то ведь петь» [Красовская, 1969, с.26].

Во время поездок по Черногории мне неоднократно приходилось сталкиваться с отказами гуслеров петь — из-за *короты* (поминального срока по случаю смерти кого-то из родственников): корота практически захватывала едва ли не всех жителей небольших сел. Нам удавалось иногда уговорить гуслеров выехать за пределы села, и тогда они пели.

Ограничительные сроки касались кое-где и времен года. Пение дастанов обычно организовывалось с поздней осени до ранней весны [Мирзаев, 1986, с.50]. «Обычно улигеры исполняли в осенние и зимние вечера. Рассказывать улигеры летом <...> было нельзя <...> Исполняли только зимой <...> в январе,

в пору зимних холодов <...> Весной было нельзя — зима могла растянуться» [Бурчина, 1978, с.73]. После зимних холодов и в летнее время исполнять улигеры было нельзя [Уланов, 1965, с.103].

Впрочем, эти ограничения были не повсюду. У тувинцев «сказы рассказывали и летом, и длинными зимними вечерами при свете костра, дома, в аале, и на охоте, <...> в тайге» [Гребнев, 1960, с.8].

Более строгими и устойчивыми были требования, относившиеся ко времени суток. По многим свидетельствам, законным временем выступлений сказителя считалась ночь. Выбор определялся не просто естественным наличием досуга у большинства вероятных слушателей, но и идеологической и психологической установкой. Ночное исполнение эпоса у хакасов Майногашева объясняла тем, что «в прошлом его назначение было не только в удовлетворении духовных потребностей людей, он играл также роль магических действий...» [Алтын-Арых..., 1988, с.494—495].

У шорцев «героические поэмы принято сказывать, петь только ночью. Даже и сейчас трудно уговорить сказителя кайлать днем. Существовало поверье, что дневное кайлание может отнять память у кайчи и вызвать недовольство духов, которые могут повредить и слушателям. Обязательным также было рассказывать начатую сказку в ту же ночь или перенести ее окончание на следующую ночь. Нередко сказывание растягивалось на несколько ночей, и каждый слушатель считал себя обязанным дослушать сказку до конца» [Ай-Толай..., 1948, с.18]. Если героические поэмы иногда исполнялись днем, то «без концовок». Как правило, исполнение происходило «после наступления темноты», доводилось до конца либо завершалось в следующую ночь, в противном случае сказитель становится забывчив, «тупеет» (буквально — «его мозги засыхают»), и «жизнь его укорачивается» [Дыренкова, 1940, с. XXXVIII—XXXIX]. У дагомейцев (Африка) одни виды сказаний исполняются только ночью, другие же — часто в дневные часы, на семейных советах [Herskovits, p.18].

Собиратели замечали, что в ряде регионов сказителям было непривычно петь днем. Так, запись «Джангара» осложнилась, когда джангарчи попросили спеть в дневное время: несмотря на выставленное угощение, оказалось очень трудно получить согласие «на новый, совершенно необычный, способ

воспроизведения “Джангара”. Этот процесс оказался мучительным, и занятия то и дело прерывались» [Котвич, 1958, с.196].

Каракалпакский жырау утром и днем пел «очень апатично и неохотно, оставляя в тексте большие пробелы» [Reichl, 1992, p.76].

Еще одно любопытное ограничение: улигеры «нельзя было исполнять также в безлунные ночи» [Бурчина, 1978, с.73].

Продолжительность исполнения и регулирование перерывов и возобновления также предусматривались традицией. У узбеков «обычно вечер дастанопения длился до утренней зари. Большинство дастанов рассчитано на пение в одну ночь. А такие монументальные произведения, как “Алпамыш”, исполнялись за несколько ночей <...> Имеются предания о том, что отдельные сказители, обладавшие редким творческим даром импровизации, могли петь тот или иной дастан в течение нескольких суток и даже месяцами. Говорят, что хорезмские бахши дастаны “Гороглы” при хане обычно пели семнадцать дней. Сказывают, будто певец XIX века Суяв-бахши пел двадцать одну ночь подряд <...> Рассказывают, что Амин-бахши, живший во второй половине XVIII—начале XIX века <...> в течение трех месяцев пел дастан “Алпамыш”, и его пение слушали с неослабевающим интересом <...> Один из крупных сказителей XIX века Эрназар будто шесть месяцев пел дастан “Алпамыш” во дворце эмира Насруллы» [Мирзаев, 1986, с.53—54].

У китайских сказителей исполнение одного произведения было рассчитано на 120 дней, по 2—3 часа в день. Рассказ обрывался обычно в момент большого напряжения содержания [Рифтин, 1970, с.266—267].

3

Подготовка к исполнению предполагала некоторый ритуал. У узбеков хозяин дома, куда приехал бахши, собирал к вечеру гостей. «Певца усаживали на почетном месте. Кругом, по стенам, а если гостей было много, и в середине комнаты, рассаживались взрослые мужчины. Женщины и дети в старое время в таком собрании не участвовали и слушали за окнами и дверьми. Вечер начинался с небольшого угощения» [Жирмун-

ский, Зарифов, 1947, с.29—31]. У дагомейцев аудитория ограничивалась в основном членами рода, взрослыми мужчинами, присутствовавшими на советах, Мальчики от 7 до 12 лет сидели тихо в углу [Herskovits, p.17—18].

У калмыков к прослушиванию «Джангара» надо было внутренне подготовиться, иначе пение оказывалось «весьма затруднительным для сказителя» и могло даже «вызвать неприятные последствия для окружающих». Помимо всего прочего, заготавливалось порядочное количество араки [Котвич, 1958, с.198—199].

Ритуализованный характер имели и действия самого сказителя, предвзвешивавшие начало исполнения. Бурятский сказитель «не сразу приступает к исполнению улигера. Весь как-то уходит в себя, настраивается на эпический лад. Если позволяет время, старается уединиться» [Бардаханова, 1978, с.47].

Киргизский сказитель Балык «перед началом сказа долго разминался, приговаривая, что все ниточки его поют, и только более чем через час начинал свое сказание». Он должен был подготовить себя к долгому, вдохновенному и в тоже время изнуряющему исполнению [Кыдырбаева, 1984, с.17].

Улигерчин К.М. Доржеев занимал излюбленное место возле печи, «сидел сначала строго и молчаливо, задумавшись. Видимо, припоминал содержание, внутренне настраивался». Жена ставила ему на стол стакан чаю. Отпив глоток, он начинал петь [Бурчина, 1978, с.77]. По наблюдениям Ц.Ж. Жамцарано, улигерчин «предварительно заготавливает возле себя чистую воду, чтоб пить время от времени, принимает полулежачее положение, полужакрывает глаза, уходя весь в атмосферу своей эпической поэмы» [Образцы народной словесности..., 1918, с.XIV]. «Исполнителю подстилали белый войлок, клали олбок — подушечку для локтя, заранее приготавливали воду, для того чтобы промачивать пересохшее горло. Ничто не должно было прерывать эпосоведения» [Уланов, 1974, с.62; см. также: Уланов, 1965, с.94].

Исполнитель эвенкийского нимнгакана, появляясь в чуме, «садился на почетное место — *малу*, на меховой коврик — *кумалан* и, прикрыв глаза, некоторое время сосредоточенно молчал. Все присутствующие должны были сидеть тихо и не отвлекать его» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.80—81].

Таким образом, сказитель не просто внешне и внутренне готовился к исполнительскому акту, занимая привычную для него позу, но одновременно создавал вокруг себя психологическую ауру, настраивал и себя, и публику на определенный эмоциональный лад, заряжая всех важностью и торжественностью предстоящего.

«Жыршы должен сидеть с упором на правое колено, подогнув под себя левую ногу и опираясь на *копшек* (твердую подушку). Специальную сказительскую позу Бидас объяснял несколькими причинами: во-первых, она не позволяет сказителю стихийно, в порыве вдохновения, перемещаться, строго фиксируя его местоположение; во-вторых, дает опору, необходимую в наиболее напряженные моменты исполнительства; в-третьих, создает психологическое преимущество, возвышая его над остальными слушателями» [Кунанбаева, 1987, с.108]. Специальные позы были и у якутских олонхосутов (они сидели, положив ногу на ногу и держась одной рукой за ухо или щеку), и у калмыцких джангарчи (сидели особым образом на коленях) [Там же, с.108].

Своеобразным введением в исполнение эпоса у бурят служили загадывание загадок, рассказывание легенд и преданий, пение исторических песен [Уланов, 1968, с.79].

Вот одно из наиболее связанных описаний ритуала подготовки выступления и естественного перехода к самому выступлению. Оно относится к бурятскому эпосу.

«В назначенный вечер слушатели собирались в юрте, куда приходил сказитель, и располагались вокруг очага. Сказителя усаживали на самое почетное место на северной стороне очага на белый чистый войлок. В литературе, относящейся к XVIII веку, есть указание, что сказитель держал в руке белую деревянную трость (очевидно, это березовая трость — типичный атрибут белого шамана).

Затем наливали в чашечку свежее молоко и ставили на крышку юрты над входом. Молоко, по воззрениям бурят, — священная пища, белая пища, ниспосланная богом для человека. Она же является ритуальной пищей добрых божеств и духов. В данном случае — это угощение для всех приглашенных божественных существ, которые должны вскоре явиться и всю ночь вместе со всеми слушать исполнение эпоса.

В открытом очаге посредине юрты сгребают в кучу угли, а золу аккуратно разравнивают граблями, чтобы утром на ней можно было заметить божественных гостей. После всех этих приготовлений, когда стемнеет и на небе покажутся звезды, начиналось самое рассказывание улигера — со специальной “встречной” или “призывной” песни. Эта протяжная песня исполнялась антифонно: сказитель поет строку, хор ее тут же повторяет. При этом каждая строка песни начинается с призывного рефлекса “а-э-э”, “а-э-э”, повторяемого вслед за сказителем хором <...> В этой песне приывают светлых небесных божеств — тенгриев. “Встречной” песней сказитель начинает пение эпоса ровным напевным речитативом» [Дугаров, 1989, с.158—159].

Н. Шаракшинова приводит тексты «встречной» песни — «утгалга». Здесь место исполнения выступает в образе дворца с окошками: «Начнем петь приятный для слуха улигер! <...> До сладкой дремоты споем улигер!» Далее в обоих приводимых текстах сам улигер и его исполнение раскрываются через метафоры. Сначала:

Пора нам приоткрыть свои ящики —
Стрел оттуда с десятков достать
(Сундуки мы свои приоткроем,
Стрел с десятков приведем мы в порядок).
Из всех тринадцати ханов
О самом лучшем из них рассказать!

Затем:

Пора приоткрыть сундуки нам заветные —
Стрел нам двадцать достать;
Из всех двадцати трех ханов
О самом лучшем из них рассказать

[Шаракшинова, 1987, с.252;
ср.: Шерхунаев, 1978б, с.178—179].

Согласно другому автору, «почтенные люди» пели призывания, обращенные к улигершину:

Хороший, хороший улигер,
Не прослушать ли нам?
Лучшую из лисиц,
Погнавшись, не поймать ли нам?

И ответ, продолжающий метафорическое уподобление улигера охоте:

Сундуки откроем,
Тринадцать стрел достанем;
Из тринадцати героев
О старшем и лучшем расскажем

[Уланов, 1965, с.93—94].

Мотивы охоты на зверя (выдру, лисицу) всплывает и в других приводимых исследователями песнях [Агамжи Мерген..., 1938, с.XIII—XIV].

Исполнению могла предшествовать инициатива слушателей. «В наступающей тишине кто-то произносит: *Шыян ам*. С неизменного *шыян ам*, которое можно перевести “так вот”, “теперь”, “далее”, начинает и сказитель. Прикрыв глаза и покачиваясь в такт мелодии исполняемого сказа, он повествует о древних <...> богатырях» [Гребнев, 1960, с.8].

Сказитель мог обратиться к собравшимся с вопросом, какое сказание они хотели бы услышать. Вопрос «что мне спеть?» бахши иногда облекал в форму терма (особый поэтический жанр, который сказители использовали для выступлений, промежуточных высказываний, лирических излияний и т.п.; терма часто импровизировались тут же). «Благодаря такому приему возникает теплая творческая атмосфера, взаимопонимание между сказителем и слушателями, сидящими с ним лицом к лицу» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.29; Мирзаев, 1986, с.53].

К. Рейхл приводит текст терма Полкана, обращенный к своему музыкальному инструменту и мелодии, открывающей исполнение (привожу в переводе с английского):

Твоя дека из абрикосового дерева,
Твой резонатор из тутового дерева.
Ты пришла, переполненная молитвой, из земли Катаган,
Нет надежды, что я могу освободиться от твоей власти,
моя домбра: ты несчастье для моего ногтя!
Когда поднимается твоя мелодия,
Полкан не может думать ни о каких словах;
ни даже соловей, сидя на цветке базилика, не может петь
подобно тебе.
Твой голос звучит в приятной ночи,
когда все женщины полны восторга.
Ты мой адрак (полушелковое платье) и мой нарга,
моя домбра: ты халат для голого!
Когда я устанавливаю новую струну и вырываю старую,
Ты говоришь с жаром в костях,
так что люди не могут уйти и расстроить собравшихся.

Ты странствовала через Москву, Нижний, Казань, Ногаи
моя домбра! Ты гуляла во многих городах!

[Reichl, 1992, p.99—100].

Вот перед нами целая система подступов к исполнению, принятая у сказителей шерабадской дастанной школы Бахши должен был:

«а) Проиграть партию музыки для того, чтобы определить настроенность музыкального инструмента; <Домбра считалась настроенной, если на ней можно было исполнить три музыкальные партии>.

б) Исполнить одну или две терма.

в) В большинстве случаев исполнитель терма “Нима ай-тай?” (“Что петь?”) или отрывки из некоторых дастанов. <...>

Бахши стремится понять настроение, интерес слушателей, а слушатели определяют исполнительский уровень сказителя, иными словами, происходит духовное сближение бахши и аудитории» [Эргашев, 1991, с.11].

Шорский сказитель «обычно начинает с прелюдии, во время исполнения которой он как бы обдумывает свою поэму» [Дыренкова, 1940, с.Х].

Киргизский манасчи Сагымбай свои «вступительные песни» пел в начале каждого более или менее крупного отрывка или части поэмы. В этих своеобразных прологах он рассказывал о самом себе, о других людях, обращаясь к тем, кто пригласил его. Исследователь отмечает с сожалением, что эти песни либо не фиксировались при записи эпоса, либо опускались при издании памятников [Лауде-Циртаутас, 1987, с.82].

Казахские жырау подготавливали слушателей к долгому исполнению поэмы стихотворно-песенными импровизациями — «толгау»: они могли содержать рассказ певца о себе, о своих песнях, вообще — раздумья о поэтическом искусстве. «Никакой сказитель не приступит к исполнению эпоса, пока не пропоет это толгау». В частности, предстоящее исполнение рисуется в таких метафорах:

Словно скакун, что выдерживает долгую скачку,
Стану-ка я мерно перебирать копытами.
Коль вы желаете слушать меня,
Коль вы просите слов,
Подобно сильному ливню
Обрушусь-ка я пред вами...

[Нурмагамбетова, 1988, с.178—181].

После такого краткого толгау сказитель может предложить слушателям еще «ожерелье песен» или «выбор песен»: он перечисляет известные ему дастаны, чтобы слушатели могли выбрать один из них; при этом излагается краткое содержание каждого; сказитель спрашивает: нравится ли дастан, спеть ли его? «Что хочешь, то и выбирай, все перед тобою расставлено. Что мне жалеть от своих слушателей!» и т.д.

Вот образчик такой поэтической демонстрации сказительского репертуара:

В давно прошедшие времена
Вдоль по Уралу кочевавшая,
Шелком опоясывавшаяся,
С глазами горящими (жгучими),
Со сладким дыханием, с медовыми речами,
Певшая подобно соловью,
Жила ваша старшая сестра Жибек,
Любившая Тулегона.
Коль стану петь о ней,
Слушатели не смогут насытиться пением.
Спеть ли вам о ней?
Будете ли вы этим довольны?
Если не хотите этого,
Если вам не нравится это,
Спою я вам другой дастан:
Невыдуманный, правдивый.
В месте Жидели-Байсы
В племени Конкрат
Жил бай по имени Байпур...

и т.д., около трехсот стихов [Там же, с.183—185].

Эвенкийский сказитель, по видимому, не прибегал к какому-то особому вступлению. «При полной тишине он начинал произносить зачин повествования, возвышенным, торжественным тоном, постепенно наращивая темп речи и силу голоса» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.80].

Сколько бы ни длилось исполнение, прерывать его со стороны было нельзя. Никто и не смел этого делать. «Существовало даже поверие, что жизнь того, кто спит при рассказывании сказок, сократится». Сам сказитель — при длительном исполнении — «время от времени прерывал повествование, после чего каждый раз начинал с *шыяан ам*» [Гребнев, 1960, с.8]. Улигершин «временами делает незначительный перерыв с тем, чтобы немного отдохнуть или выпить глоточек чаю, прокомментировать отдельные места» [Бардаханова, 1978, с.47].

Ц. Жамцарано подчеркивает роль вдохновения в процессе исполнения. «Стоит только остановить хотя бы на один момент поющего рапсода или шамана, как он собьется, начнет путать, и вдохновение его исчезнет. Если и удастся ему продолжать свое повествование, то уже в переиначенном виде, и вы принуждены будете писать вариант, опять новый вариант и т.д.» [Образцы народной словесности..., 1918, с.XIV].

В. Радлов заметил, что во время записи акт диктовки, необходимость повторов, вопросы собирателя «ослабляли в певце необходимое для пения вдохновение, он не был в состоянии продиктовать песню с таким жаром» [Образцы народной литературы..., 1885, с.XVIII—XIX].

4

Процесс сказывания или пропевания эпоса имел две главные стороны: собственно изложение поэмы, донесение до слушателя *текста* и *исполнение* как акт актерского, музыкального мастерства.

Обратимся сначала к этой второй стороне.

«Исполнение героического эпоса было своеобразным театром одного актера», — эти слова, сказанные по поводу эвенкийского эпоса, приложимы к сказительскому искусству любой этнической культуры [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.81]. Другое дело, что в каждой культуре этот театр приобретал свои особенности и даже внутри отдельных культур разнообразился в зависимости от сложившихся исполнительских школ, выучки и индивидуальности сказителя. «При всем разнообразии форм эпоса в них условно можно различить два основных вида: сказания, которые поются, как, например, руны Калевалы, русские былины, ненецкие ярабц, и сказания с эпизодически появляющимися музыкальными частями, как якутские олонхо, туркменские сказания <...> бурятские и монгольские улигеры <...> эпические сказания эвенков» [Добровольский, 1966, с.384]. В перечне Б. Добровольского не учтен вид песенного исполнения с музыкальным аккомпанементом, наиболее типично представленный традицией Средней Азии, южных славян и др.

С.Ю. Неклюдов следующим образом суммирует данные о характере исполнения эпоса у монгольских народов: эпос «рас-

сказывается, рецитируется, поется <...> Прозаический рассказ или декламация прерывается игрой на домбре <...> Все виды устного исполнения — от прозаической речи до пения» [1984, с.124—126]. И далее тот же автор переносит эти наблюдения на «мировую фольклорную традицию», в которой «основными являются два вида исполнения героического эпоса: во-первых, пение (рецитация) и, во-вторых, рассказывание со вставными поющими (речитативными) фрагментами». И еще: «Речитатив может произноситься с инструментальным сопровождением или без него» [Там же, с.126].

Уже из вышеприведенных цитат явствует, что, во-первых, пение и сказывание являются как бы равноправными способами исполнения эпоса, что, во-вторых, они могут в пределах одного сказания чередоваться и что, в-третьих, в любом случае от сказителя требуется особое, эпическое голосоведение.

«В эвенкийских нимнгаканах можно найти ряд общих черт с эпическими произведениями тюркских и монгольских народов», в том числе это — форма исполнения (пение и речитатив) [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.4]. Прямая речь в них поется, «все остальное повествуется. Прежде и этот текст передавался речитативом» [Исторический фольклор..., 1966, с.12]. Как уточняет Б. Добровольский, у эвенков «поются только наиболее пространственные реплики, которые условно можно назвать монологами; диалоги же остаются в составе прозаического или ритмизованного сказа» [Добровольский, 1966, с.389].

«Эхирит-булагатские улигершины поют более архаичные улигеры протяжно, без сопровождения игрой на хуре или другом каком-нибудь инструменте. Инструмент как игровой момент является лишним <...> Древние улигеры исполнялись без музыкального сопровождения. Оно появляется у степных родов <...> и часто улигер исполняется напевным речитативом, отдельные места поются в сопровождении хура» [Уланов, 1974, с.70—71; см. еще: Уланов, 1965, с.102—103]. «По наблюдениям А.И. Уланова, бурятский сказитель А. Тороев начинал петь улигер, аккомпанируя себе на хуре, но постепенно переходил на речитатив и оставлял инструмент, а снова обращался к нему только после передышки» [Неклюдов, 1984, с.128—129]. «Бура Барнаков не “рассказывает”, а поет улигер. Правда, его “пение” отличается от обычного пения некоторым своеобразием. Он поет, переходя иногда на речитатив, а иногда его пение на-

поминает исполнение шаманского гимна» [Хомонов, 1968, с.64]. Об одном из бурятских сказителей сообщается, что он исполнял улигеры только сказыванием (речитативом). «Петь он не мог: не было голоса <...> Рассказывал он улигеры стихотворно, не задумываясь и не останавливаясь ни на минуту» [Бурчина, 1978, с.74].

«Современный халха-монгольский улигер представляет собою с внешней стороны произведение, в котором стихи чередуются с прозой. В подавляющем количестве записанных до сих пор улигеров мы находим многочисленные вставки в стихотворный текст значительных кусков прозы <...> Такого рода улигеры являются результатом известного разложения халха-монгольского героического эпоса» в аратской среде [Поппе, 1937, с.112].

«Джангар» «обычно распевается под аккомпанемент музыкального инструмента — хуур или яхто. Но в отдельных случаях песни сказывались без музыкального сопровождения, но обязательно напевались на определенный мотив, причем каждый исполнитель отличался своей манерой и подходом к его воспроизведению» [Сангаджиева, 1967, с.4].

По словам Г.М. Настиновой, «в джангароведении установлено, что для эпической традиции калмыков характерны следующие типы исполнения “Джангара”: певческое — “дуулһн”, которое представляет собой мелодико-распевную речитацию, сказительское — “келһн” и смешанное — “дуули келдг”, сочетающее пение и стихотворный речитатив» [Джангар, 1990, с.432].

У тувинцев: «Под мелодию, обусловленную тем или иным темпом, низким или высоким звучанием голоса, сказитель исполняет героические сказания речитативным напевом» [Гребнев, 1960, с.38].

У хакасов «весьма редко встречается комбинированный способ исполнения, когда исполнитель большую повествовательную часть сказания декламирует, а для того чтобы подчеркнуть особо важные моменты (диалог, прямая речь и др.), прибегает к обычной манере народного пения, сопровождая его игрой на музыкальном инструменте. Этот способ называют ырян ызарм ымах — букв. “сказывать пением”. К нему обращаются, как правило, исполнители, не владеющие манерой гортанного пения, в основном женщины» [Стоянов, 1988, с.577]. «Обычно по окончании вступительного или связующего

инструментального наигрыша хайджи исполняет речитативным хаем повествовательную часть. Каждой строфе, а иногда и полустрофе повествования <...> предшествует протяжный возглас “э-эй!” или “э-э!” скачком на кварту вверх» [Там же, с.586]. Гортанное пение в сопровождении чатхана имеет специальное определение (букв. «гортанным пением сказывать сказание») [Там же, с.577].

В башкирских сказаниях стихи обычно чередуются с прозой. «Прозаическая часть рассказывается, а стихотворная поется без сопровождения музыкального инструмента» [Сагитов, 1977, с.489]. «В прозаическом повествовании раскрывается, главным образом, сюжетная канва эпического сказания, а эмоциональная сфера и наиболее героические моменты, диалоги, а также отношение самого сказителя к происходящему в эпосе (сочувствие или осуждение) передаются возвышенно звучащим тирадным <...> стихом, исполняемым в речитативно-распевной манере» [Атанова, 1977, с.493].

Киргизские сказители «в противоположность исполнению эпоса у большинства других, в том числе и тюркоязычных, народов <...> поют “Манас” без сопровождения какого-либо музыкального инструмента» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.86].

Русское сказительство (северное) знает преимущественно «одноголосные напевы декламационного характера». В то же время они «представляют собой законченные музыкальные построения, постоянно повторяющиеся», и специалисты отмечают внутри северной традиции тянущуюся «линию постепенного усиления песенности». «В напевной сказительской речи большую роль играет попевочно-интонационное варьирование» [Добровольский, Коргузалов, 1981, с.23—28]. «Характерной чертой русского песенного эпоса является отсутствие закреплённости напевов за текстами <...> Каждый певец обладает одним или несколькими напевами, на которые поются различные по содержанию тексты» [Там же, с.31].

Непосредственные впечатления собирателей от слушания ими былин позволяют выразительно дополнить эту общую теоретическую характеристику севернорусского эпического мелоса. Вот как описал первую свою встречу с «живым» былинным исполнением П.Н. Рыбников: «Меня разбудили странные звуки: до этого я много слышал и песен, и стихов духовных, а такого напева не слыхивал. Живой, причудливый и веселый, порой он становился быстрее, порой отрывался и ладом своим

напоминал что-то стародавнее, забытое нашим поколением» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.53]. П.Н. Рыбников обратил внимание на умение сказителей в рамках однообразия напевов искусно их варьировать: «Перехваты и колена голоса дают каждой былине особый характер. Один и тот же быстрый голос очень весел в “Ставре”, в “Потьке” как-то заунывнее, а в “Вольге и Микулушке” выходит торжественным». Это замечание относится к исполнению Т.Г. Рябинина. У Козьмы Романа «тоже три или два напева, и все его пение на каких-нибудь трех нотах, но вибрации голоса действительно помогают ему разнообразить напевы» [Там же, с.71]. И еще о Т.Г. Рябине: «Напев былины был довольно однообразен, голос у Рябинина, по милости шести с половиною десятков лет, не очень звонок, но удивительное умение сказывать придавало особенное значение каждому стиху <...> И где Рябинин научился такой интересной дикции: каждый предмет у него выступал в настоящем свете, каждое слово получало свое значение!» [Там же, с.58].

А вот одно из современных наблюдений над манерой певца: он пел «тихим, слегка надтреснутым старческим, но ясным голосом <...> Спокойная, объективно-уравновешенная манера пения, в то же время без отрешенности от излагаемых событий воскрешала представление о подлинном эпическом “сказывании”» [Красовская, 1969, с.25].

Бывало, что северные сказители могли сбиваться с пения на рассказ, либо нередко вовсе отказывались от пения, превращая былину в бывальщину, но все эти случаи можно рассматривать как проявления отступления от классической манеры и даже разрушения вековой эпической традиции. Эпическая среда могла оценить искусство «рассказывания» былин, но все же манеру «петь старину» явно предпочитала [Харузина, 1890, с.70—71].

У армян эпос «сказывается нараспев, ритмической речью, а отдельные эпизоды поются, и эти отрывки, звучащие как песня, сохраняют стихотворную рифмованную форму» [Орбели, 1956, с.7].

«В исполнительской манере бахши наблюдается разнообразие подачи материала: проза рассказывается нормальным голосом, то есть в естественном для него регистре, с ровной окраской и силой звука, а поэтический стих гортанной манерой, что

вносит определенное разнообразие, темброво-регистровое и динамическое» [Абдуллаев, 1989, с.115].

У казахов «события жизни витязя, его подвиги, словом все, что составляет собственно повествование, рассказывается прозою, стихи же употребляются только в то время, когда герой поэмы или главные участвующие в ней лица должны говорить» [Валиханов, 1904, с.225].

В.Л. Серошевский привел сведения о «драматизированном пении» у якутов. «Группа певцов, собравшись вместе, договаривается исполнять всем известную песню сообща. Один соглашается рассказывать то, что подлежит рассказу, именно: описание местности и хода действия; другой исполняет партию доброго героя-богатыря; третий — его противника, богатыря злого; иные берут на себя исполнение песни отца, матери, жен, любовниц, сестер, злых и добрых шаманов и духов, наконец, коня, который в якутском эпосе играет роль немалую <...> Говорят, в старину <олонхо> иначе не исполнялось. За недостатком певцов один и тот же исполняет несколько партий. Я слышал одну олонхо (так! — *Б.П.*), исполненную четырьмя зараз певцами. Поют они, конечно, по очереди в последовательности рассказа. Этот способ петь былины куда красивее единоличного, но практикуется он все реже и реже» [Серошевский, 1896, с.592].

«Нартовский эпос адыгов <...> в певческой форме пшинатди, казалось бы, хоровой, реализует именно эту универсалию (т.е. роль сказителя-профессионала. — *Б.П.*) через запевалу-солиста, излагающего текст, ибо хор («ежу») не излагает текст, а лишь поет припев после каждого стиха или полустиха антифонно, иногда стреттно, либо одновременно с солистом» [Земцовский, Кунанбаева, 1989, с.15].

Элементы ансамблевого исполнения имели место у севернорусских и карельских сказителей. По наблюдениям А.М. Астаховой, на Печоре «отмечен случай систематических больших собраний (человек около 10) специально для коллективного исполнения былин» [Былины Севера, 1938, т.1, с.47]. На факты такого исполнения указывали и другие собиратели [Архангельские былины..., 1939, т.II, с.26, 336; Былины Пудожского края, 1941, с.466; Онежские былины..., 1950, т.2, с.614]. Имело место также парное пение, чаще всего — близких родственников — братьев, сестер, отца и сына; один пел былинку, другой подпевал [Беломорские былины..., 1901, с.553; Архангельские были-

ны..., 1904, т. I, с. 334—335; 1910, т. III, с. 525; Былины Севера, 1938, т. I, с. 46, 232, 367, 471, 478—479]. Ю. Красовская была свидетельницей акта, по ее словам, «старинного “артельного” пения» на Печоре двух старых сказителей. Муж «начинал каждую строку один», жена «подхватывала напев, варьируя его, и неизменно строку заканчивала уже одна. Притом на последний, протянутый слог каждой предыдущей строки “накладывалось” начало последующей строки» [Красовская, 1969, с. 41]. По мнению собирательницы, «в еще сравнительно недавнее время былины на Печоре были коллективным, хоровым жанром» [Там же, с. 58].

О фактах совместного и ансамблевого исполнения дум известно по некоторым свидетельствам XIX—XX вв. [Хоткевич, 1903, с. 100; Южно-русская песня..., 1904, с. 126; Кирдан, Омельченко, 1980, с. 31—32].

«Амебейное» исполнение рун «сводилось к тому, что один певец пел первый стих, второй певец в той же ритмике перепевал другими словами содержание этого стиха во втором стихе, создавая, таким образом, поэтический повтор, — тем временем первый складывал третий стих и пел его, второй певец перепевал его в четвертом стихе и т.д.» [Избранные руны..., 1948, с. 7]. Э. Лённрот с чужих слов описывает, как происходило такого рода парное исполнение: два рунопевца «сажаются рядом либо друг против друга и, взявшись либо за одну, либо за обе руки, начинают петь. При пении они размеренно покачиваются вперед и назад, и создается впечатление, будто они по очереди тянут друг друга к себе» [Путешествия..., 1985, с. 134]. Комментатор, впрочем, замечает, что в Карелии подобная манера не была зафиксирована [Там же, с. 311].

Нечто напоминающее характер парного исполнения у русских и карел находит в совсем другой эпической культуре С. Ю. Неклюдов: «Элементы коллективности исполнения в хори-бурятской традиции связаны с выделением из среды слушателей особых “помощников” сказителя, подпевающих ему в первую очередь» [1984, с. 136].

В конечном счете, и такая манера реализует — через «запевалу-солиста» — «первую и кардинальную универсалию» эпоса — роль сказителя-мастера [Земцовский, Кунанбаева, 1986, с. 74].

Есть сведения о коллективном исполнении дастанов у узбеков небольшой группой (в 3—5 человек) во главе со стар-

шим, «учителем»: он открывает пение, остальные аккомпанируют на инструментах, все вместе подхватывают припев. Затем вместо старшего певца пение продолжает следующий, а первый присоединяется к сопровождающим, и так исполнение продолжается по установленной очереди [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.55—56].

И.И. Земцовский и А. Кунанбаева предлагают следующую стадияльную и этнорегиональную типологию исполнительских форм эпоса: 1) сольное исполнение в трех основных видах: сказывание, пение и смешанного типа (рассказ с рецитацией и пением); 2) ансамблевое исполнение (тип антифонного пения, тип рунического «дуэта» и тип запевания с хором). Обе формы могут быть с инструментальным сопровождением и без него [Земцовский, Кунанбаева, 1986, с.74]. Здесь же уточняется: «Коллективно явно преобладает сольное исполнение».

В тех случаях, когда в исполнении эпоса сочетаются стихи и проза, наиболее типичны три позиции: 1) стихами передаются речи персонажей, прозой — все остальное (хори-бурятский, эвенкийский, якутский, огузский, киргизский эпосы); 2) стихами излагаются «общие места», основное же движение сюжета — прозой (восточно-монгольский, хакасский, башкирский эпосы); 3) песенные фрагменты дублируются пересказами [Неклюдов, 1984, с.131]. Как заключает тот же автор, «в наибольшей степени ритмизуются те части эпоса, в которых сюжетное движение замедляется» [Там же]. По мнению В. Жирмунского и Х. Зарифова, «смешанная форма (т.е. чередование стихов и прозы. — *Б.П.*) имеет широкое распространение в эпосе и народном романе тюркоязычных народов. Относительная древность этой формы засвидетельствована “Китаба Коркут”». Впрочем, они же отмечают, что многие эпические песни казахов, сибирских тюрков, а также киргизский «Манас» знают только стихотворную форму [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.437].

Отмеченное С. Неклюдовым дублирование пения пересказом иллюстрируется следующим свидетельством А.К. Стоянова: «Как объясняют сами исполнители, пересказ спетого отрывка дается потому, что не все слушатели сразу могут уловить текст или его отдельные детали. При пересказе хайджи может излагать его несколько шире, тем самым как бы поэтически расцвечивая текст, и даже может, пересказав сжатый текст, продолжить дальнейшее изложение <...> декламацией» [Стоянов,

1988, с.587]. Другое свидетельство: шорский сказитель «содержание пропеты части передает словами без пения» [Дыренкова, 1940, с.Х].

Во многих культурах музыкальный инструмент не просто «сопровождает» вербальный акт, но выполняет и свою собственную функцию изложения эпоса. Многочисленные примеры подтверждают многовариантность отношений голоса и инструмента при исполнении эпоса.

Говоря о казахской эпической традиции, Б.Г. Ерзакович выделяет три основных вида «музыкального воплощения эпоса и легенд»: песенно-речитативный, музыкально-иллюстративный (фрагментарный) и музыкально-завершенный. К первому он относит «исполнение эпоса в стихотворной форме, называемой жыр (силлабические по строю стихи, имеющие 7—8 слогов в строке), на короткую, небольшую по диапазону, равномерную по ритму мелодию, предваряемую вступительным возгласом». По ходу исполнения жыршы ее «варьирует, расширяет или суживает отдельные попевки, фразы или предложения», сопровождая аккомпанементом на домбре или кобызе. В качестве примера Ерзакович приводит исполнение эпоса «Алпамыс» [Ерзакович, 1966, с.160—161]. Второй вид: «Основное содержание эпоса зачастую исполняется в декламационной форме, без песенно-речитативной канвы. Однако в процессе повествования некоторые монологи и сцены жыршы передает вокальными или инструментальными фрагментами <...> Инструментальные фрагменты обычно изображают скачущего на коне батыра, полет птиц, имитируют голоса животных и т.п.» [Там же, с.168, с подробным разбором на с.169—219]. «Третий вид воплощения казахского эпоса — музыкально-завершенные по форме произведения, имеющие самостоятельное художественное значение. Перед игрой жыршы или кюйши передает основное содержание эпоса и, заключая его словами: “А теперь послушайте, как расскажет об этом домбра” (или кобыз, или сыбызга), исполняет кюй, в котором музыкальными средствами воссоздается рассказанное» [Там же, с.219, с примерами на с.219—227].

«Для устного исполнения африканских эпосов (речь идет о наиболее развитых и разработанных эпических преданиях) характерно, как правило, чередование — в той или иной пропорции — исполняемого речитатива прозаического повествования с песенными стихотворными вставками. Большую роль играет

при этом музыкальное сопровождение на кора, нгуни и других инструментах. Обыкновенно сказитель аккомпанирует себе сам, в отдельных случаях это делают его ученики или помощники. Каждой “теме” эпического предания — тот или иной эпизод, появление на сцене основных действующих лиц, элементы характеристики персонажей (бой, предательство, отвага, звукоподражания конскому галопу, звучанию “барабанов войны”, женскому плачу, мычанию коров и т.п.) — соответствует своя музыкальная мелодия, являющаяся “знаком” данной темы» [Котляр, 1985, с.45]. И тут же: «Часто сказитель замолкает, предоставляя слово своему инструменту; заклиная одной музыкой, он рисует целые картины, не нуждающиеся в речевом сопровождении» [Там же].

«Наиболее традиционным и любимым в народе является исполнение эпоса гортанным пением в сопровождении чатхана (шести- семиструнный щипковый <...> Гортанное пение без сопровождения на музыкальном инструменте у хакасов не бытует)». Встречается, впрочем, и «обычная манера» пения, сопровождаемого игрой на музыкальном инструменте [Стоянов, 1988, с.577].

«Дастаны <...> состоят из стихотворных партий, чередующихся с соединительными прозаическими отрывками. Стихи поются под аккомпанемент музыкального инструмента — *домбры* (двухструнная балалайка) или *кобуза* (двухструнная скрипка с полым резонатором); проза у хороших сказителей — рифмованная и ритмическая, говорится или сказывается речитативом, в котором музыкальное сопровождение только слегка маркирует ритм» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.24].

Казахский певец утверждает, что «без домбры слова на память не приходят». Вся стройность <законченность, красота> слов в домбре [Кунанбаева, 1987, с.104].

После поэтического вступления жыршы «играет на кобызе или домбре музыкальный фрагмент, иллюстрирующий содержание переданного» [Ерзакович, 1959, с.251]. Другой замечательный пример — исполнение на домбре эпического кюя: «При исполнении программных инструментальных произведений кюйши (домбрист или кобзист) в коротком рассказе передавал содержание, а затем говорил слушателям: “А теперь послушайте, как расскажет об этом моя домбра (или кобыз)”» [Там же, с.256].

Вот очень важное наблюдение Б. Владимирцова: «Все виденные мною певцы героических эпоей придавали огромное значение балалайке — тобшуру, говоря, что без нее очень трудно, почти невозможно вдохновиться, разгорячиться. Диктует мне однажды баитский рапсод эпопею и замечает особенности этой были: одно действие, нет разных эпических подробностей, повторений, прославлений. Но, прибавляет сказитель, если бы ему пришлось *петь* эту песню с *тобшуром*, то наверное бы он вставил много постороннего, явившегося под влиянием вдохновения <...> Рапсоды настолько привыкают исполнять свои эпопеи с тобшуrom, что порой чрезвычайно затрудняются «рассказывать» былины, а тем более диктовать. Сколько раз <...> диктует мне певец <...> знает ее мастерски, диктует превосходно, и вдруг остановка, минутная забывчивость, нить рассказа прервалась; берет тогда рапсод свой тобшур и поет последние продиктованные мне только что стихи, и тотчас дальнейшее приходит ему на память <...> Аккомпанемент и слова эпопеи для ойратского рапсода одно и то же, одно слитое и неразрывное» [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.38—39].

По наблюдениям С. Неклюдова и Ж. Тумурцерена, «четкий “хореический” ритм эпического речитатива <...> подчеркивался при аккомпанементе ударами древка смычка о резонатор хучира, и это “отстукивание” ритма не прерывалось ни разу» [Неклюдов, Тумурцерен, 1982, с.10].

В Синьцзяне джангарчи исполняли эпос под аккомпанемент тобшура или биив (скрипки). «Из всех народных инструментов спутником джангарчи была домбра. Однако инструментальное сопровождение в традиции джангарчи не было обязательным» [Джангар, 1990, с.432; там же — характеристика эпических напевов с примерами, с.433—452].

«Слитость» и «неразрывность» слова и инструмента отличают искусство югославских (сербских, черногорских, мусульманских) гусяров. Гусле — однострунный смычковый инструмент, из которого извлекается густой, мощный, красочный звук — «б́итни» (существенный. — Б.П.) элемент песни. «К гудению гуслей певцы приспособливают отдельные стихи; без музыкального сопровождения трудно достигнуть, чтобы одна юнацкая песня была бы спета хорошо» [Меденица, 1975, с.164]. Знаменитый сербский гусяр Тешан Подругович хорошо умел ударять по гусям, но не пел при этом, а «сказывал», однако

сохранял поэтическую фактуру своих песен [Там же, с.70]. Исполнение без гуслей возможно (например, в пути), но все-таки признается не отвечающим полностью норме. Всякий, слышавший (и наблюдавший) исполнение юнацкой песни, убеждался воочию в значимости гуслей. Певец некоторое время настраивает инструмент (предварительно он разогревается над очагом), следуют пробы. После некоторой паузы, когда гусяр сосредоточивается, как бы вспоминает что-то, он начинает вступительный наигрыш, который одновременно сразу же создает атмосферу эпического пространства, готовит слушателей к восприятию песен, подводит самого певца к песне и, в сущности, уже тем самым начинает эпическое повествование — неизвестно пока (слушателям), какое конкретно, поскольку мелодии закреплены не за определенными сюжетами, но за гусярами.

Музыкальные формы хакасского эпоса «представляют собой многократное повторение наигрыша — стержня в рамках одного эпизода.

Этот наигрыш звучит то как вступительный ко всему эпизоду, то как связующий междустрофный, то сопровождает хай. Эта многократная повторяемость создает замкнутый круг внутри эпизода. Каждый новый эпизод в большинстве случаев основывается на новой музыкальной теме» [Стоянов, 1988, с.582].

В монгольском эпосе «мелодия хура — это первые звуки улигера. С нее начинается также всякий новый отдел эпопеи. Обычно она сопровождается текстом, но может излагаться и одним хуром» [Кондратьев, 1970, с.101].

Румынские эпические песни обычно начинаются с инструментальной интродукции, которую играет певец и члены ансамбля, сопровождающего его исполнение. Эта интродукция содержит мелодические темы, которые продолжаются, развиваются и разукрашиваются певцом при дальнейшем исполнении. При этом певец призывает аудиторию к вниманию и приглашает слушать песни [Beissinger, 1988, p.296].

Специалисты неоднократно указывали на большую роль бандуры или лиры в исполнении дум [Южно-русская песня..., 1904, с.111—112, 175—176; Колесса, 1969, с.59—64; Квитка, 1973, с.287].

Музыкальный инструмент в исполнительском акте эпоса — не только источник значимого звучания, но и предмет, исполненный особого символического содержания.

«Среди сказителей широкое распространение получило сравнение домбры со скакуном (“сев на скакуна, понесся” — то есть начал исполнение)» [Мирзаев, 1986, с.100].

У черногорцев в особенности гусле приобрели характер символа, воплощающего национально-патриотическое, героическое, воинственное начало. Еще и в наши дни встречаются гусле, украшенные деталями, которые читаются соответственным образом. Сошлюсь на экземпляр, подаренный мне когда-то Обществом гусяров и поэтов г.Никшича. Головка гуслей венчается изображением Милоша Обилича — эпического героя Косовской битвы, и Карагеоргия — вождя Сербского восстания начала XIX в. Оба изображения обрамляются ножами в руках. На середине грифа — еще один герой, черногорский воевода времен Балканских войн. Большой колок представляет искусно вырезанную и отполированную голову змеи. Смычок украшают переплетенные змеи, и такие же змеи стелются по задней стенке деки и обратной стороне грифа. Змеи — символы воинских дел и героических качеств.

Гусле и сейчас можно встретить чуть ли не в каждом черногорском доме. Большинство их немо — гусяров становится все меньше, — но хранятся они не в качестве украшений интерьера или сувениров, а как вещественные символы былой черногорской славы, борьбы за свободу.

Сакральное отношение к музыкальным инструментам, участвующим в исполнении эпоса, поддерживается преданиями об их необычном изготовлении и сохраняющимися правилами пользования ими. Согласно легенде, Коркут-ата (т.е. дед Коркут, герой древнего огузского эпоса) «мечтал сделать себе такой музыкальный инструмент, на котором можно было бы исполнить любую мелодию. Долго мучился он, выбирая нужное дерево, но ничего у него не получалось. Однажды, бродя по лесу в поисках дерева, он увидел шайтанов. Шайтаны попросили его показать музыкальный инструмент, который он изготавливает. Но Коркут-ата не согласился. Сделав вид, что уходит из лесу, он обошел их стороной, подкрался тихонько и стал слушать, о чем они говорят. А они говорили как раз о нем: “Коркут-ата не сможет сделать кобыз, так как он не знает, что из обычного дерева его не сделаешь. Нужно взять ствол сухого дерева джида (лохо), сломанного диким кабаном, сделать из него желобок, обшить шкурой головы крикливого верблюда, сделать струны из хвоста звонко ржущего жеребца, укрепить их

на подставке из сухого обломка тыквянки и натереть струны клеем растения *сасык-курат* (эремирус) — вот это был бы настоящий кобыз!” Коркут подслушал все это и сделал так, как говорили шайтаны. Очень хороший кобыз получился у него! Вот почему Коркут-ата считается “ниром” (покровителем) играющих на кобызе» [Аимбетов, 1965, с.11—12].

Вот комплекс требований к хучиру, частью реальных, частью — полуфантастических: «Колки хучира должно делать из разного дерева, чтобы у струн получался неодинаковый звук; подставка у хучира должна быть сделана из кости человеческого подбородка <...> Она заставляет хучир “петь” с особой выразительностью. Для волоса смычка предпочтителен хвост лошади измученной — тогда он сумеет выразить всю тоску и радость музыканта» [Берлинский, 1933, с.15].

Рассмотрим теперь ту сторону исполнительства, которая связана с мастерством голосовой выразительности певца. И.И. Земцовский и А.Б. Кунанбаева в качестве одной из конституирующих универсалий сказительского исполнительства называют «прежде всего тип интонирования»: «Вокруг него сконцентрирован целый веер универсалий — и повествовательная интонация, и звукотембровый идеал, и эмоциональное напряжение, и искусство образной рецитации» [Земцовский, Кунанбаева, 1986, с.79]. Говоря об интонировании, авторы следующим образом подытоживают свои наблюдения: «Какой бы конкретно ни был звуко-тембро-темпоидеал музыкально-эпического интонирования, различный в разных регионах, он всегда, в каждом этническом стиле или музыкально-фольклорном диалекте имеется как безусловно выделенный, исполнительски маркированный, специфичный, более или менее отличный от исполнительского идеала других (неэтнических) жанровых групп. В этом смысле можно сказать, что функционально-стилевое единство музыкально-эпического сказительства значимее конкретного эпического напева, конкретной мелодики <...> Это то искусство, которое с одинаковым успехом применяется в эпических сказаниях любой протяженности и любого конкретного содержания — лишь бы это содержание отвечало традиционным представлениям данного этноса об эпическом, о том, что достойно эпической передачи, эпического статуса, эпического ореола» [Там же, с.76].

Башкирские сказители в ходе исполнения «подчеркивают концы полустроф и строф ферматами различной продолжи-

тельности, по-разному окрашивают звук, то высветляя, то сгущая тембровую окраску голоса, используют приемы глissандирования при интонировании широких интервалов и своеобразное вибрато при окончании строф; широко пользуются динамическими оттенками, усиливают громкость звучания в кульминационных, особенно патетичных по содержанию строфах» [Атанова, 1977, с.493].

А.Решетникова, говоря о своеобразной просодии эпического повествования, называет ее «музыкальной в силу ритмичности и особой манеры произнесения», ее стремительного темпа в сочетании с торжественностью настроя [1993, с.48].

Сказителю «непременно требуется сильный голос с богатой тембровой палитрой» [Земцовский, Кунанбаева, 1986, с.75]. Наблюдатели свидетельствуют: «Хайджи должен петь богатырским голосом» [Стоянов, 1988, с.578]; «Особенно большой известностью пользуются хайджи со звучным, льющим хаем, которые обладают при этом хорошей дикцией, и текст потому хорошо разобрать» [Там же, с.579]. Об олонхосуте Артамоне: «Голос его обладает звучностью, пение — душою. Когда он пел, с женщинами случалась истерика <...> Мужчины очарованные, ослабевшие, точно маленькие дети, не могли уйти. От его пения сохли деревья, и люди теряли рассудок» [Серошевский, 1896, с.593].

Исполнитель эвенкийского нимнгакана «начинал произносить зачин повествования возвышенным, торжественным тоном, постепенно наращивая темп речи и силу голоса» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.80].

Известный узбекский бахши Полкан так описал голос своего отца в одной из своих терма:

Его голос разносился на расстоянии faʒ (около 8 км),
Никто не был способен поднять свой голос перед ним.
Его голос был нежен и гармоничен для ушей;
С его голосом согласовывалась игра его инструмента
[Reichl, 1992, p.73. Пер. с англ.].

Голос манасчи Назара, когда он сказывал эпос, «доносился с такого расстояния, что <...> за то время, пока путник подъехал, можно было сварить мясо» [Кыдырбаева, 1984, с.20].

Песенное исполнение эпоса в ряде этнических культур отличалось изощренностью, оно ни в коем случае не было ограничено рамками какой-то одной мелодии, единым мелодичес-

ким рисунком. В приведенной выше терма Полкана есть такие строчки:

На двадцать мелодий он пел,
На двадцать разных мотивов он играл на домбре <...>
Он знал искусство шайра, свое мастерство.

[Ibid].

«В каждом хорезмском дастане более 32—36 напевов, которые постоянно обогащаются новыми интонациями, ритмами» [Абдуллаев, 1989, с.115].

Обилие и разнообразие мелодий прямо связаны с содержательной стороной эпоса и вооружают (одновременно как бы отягощают) исполнителя особыми возможностями (и требованиями) дифференцированного описания многих сюжетных разделов сказания и передачи его оттенков средствами не только слова, но и мелодии.

Манасчи «часто меняли мелодию в зависимости от содержания рассказываемого эпизода. Если речь шла о сражении — эпизод исполнялся при помощи боевых мелодий; если излагался рассказ о каком-либо трагическом событии — мелодия выбиралась соответствующего типа» [Рахматуллин, 1968, с.92].

«К каждой эпической части, которые разбросаны по целой сюжетной линии дастана, сказитель делает вступление и заключение отдельной мелодией. Проблема выбора разнообразных мелодий домбры, соответствующих той или иной части исполнения произведения, закладывает в память сказителя дополнительную психологическую нагрузку» [Бозоров, 1991, с.12].

В монгольском эпосе о Гесере «поющиеся вставки <...> исполняются <...> на разные мелодии, характеризующие как персонажей, так и некоторые эпические темы: печаль, слезы, вооружение героя, выступление в поход и т.д.» Большая часть мелодий относится к отдельным персонажам (мифологический лама, небесный государь, три особенные девы, китайский император, князь мышей, князь сурков, сорока, ласточка, ласка, чудовище) [Неклюдов, 1984, с.139]. «Каждая мелодия приурочена к определенному персонажу и характеризует его, т.е. имеет ярко выраженный тематический характер» [Там же, с.134].

В улигерах каждый персонаж или предмет имеют свой музыкальный мотив, и рапсод «должен приспособить свой голос к особенностям мотива каждого персонажа», «должен то злорадоваться <...> то ликовать <...> то всхлипывать». Подобно

шаманам, улигершины не просто передают чужую речь — «устаи рапсода поют сами герои, сами персонажи, те или иные духи овладевают сознанием рапсода» [Аламжи Мерген..., 1938, с. XX—XXI].

В хакасской системе исполнения «общие смысловые построения» (типовые ситуации) текста «имеют свои типовые наигрыши с их характернейшими мотивами, давно сложившимися и твердо закрепившимися за отдельными смысловыми построениями. Типовой наигрыш несет в себе собственно инструментальное изображение. Эта своеобразная программа в миниатюре, по сути, синтетична, ибо ее музыкальный образ заключает в себе как музыкальный, так и поэтический смысл <...>

Овладевая игрой на музыкальном инструменте, будущий хайджи-нымахчи должен был заучить минимум типовых наигрышей, которые издавна передавались из поколения в поколение <...> В процессе складывания хайджи-чатханисты употребляют, самое малое, пять—шесть, в среднем же до десяти—пятнадцати и даже до нескольких десятков типовых наигрышей» [Стоянов, 1988, с. 583].

У каждого героя в эвенкийских сказаниях «свой запев <...> маркирующий пение определенного лица. Значение многих запевов не поддается объяснению. Но некоторые из них определенно связаны с родовым названием эвенков, это в основном запевы женских персонажей <...> Помощники <...> дикие или домашние олени <...> тоже поют, их песни-монологи обычно имеют запев <...> У каждого богатыря своя мелодия песни, свой запев, и сказитель мастерски меняет голос: от нежно-мелодического (женские персонажи), воинственно сильного (богатыри-аи) до грубого, отрывистого (богатыри внешнего мира)» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с. 84].

«По словам урмийских эвенков, каждый герой имеет свою икѣвкѣ (запев, дающий мотив) с постоянным словом, значение которого ныне позабыто. Запев дает ритм для пения всей прямой речи и повторяется неоднократно как припев» [Исторический фольклор..., 1966, с. 12].

Олонхосутам надо было владеть несколькими видами пения: «1) Мотив богатыря Среднего мира основной для якутского эпоса; 2) Мотив дьявольского богатыря абаасы <...> исполнялся грубым мужским голосом с характерными окончаниями, напоминающими собой нечто вроде стопа из преисподней.

Пение это напоминало нечто страшное и невольно наводит на суеверных слушателей <...> страх и чувство трепета, ужаса <...> 3) Мотив <...> дряхлой старушки-батрачки <...>». Здесь же — со ссылкой на И. Худякова: «Песни дьяволов нарочно поются фальшивыми нотами с разными повышениями и понижениями» [Решетникова, 1993, с.29—30]. Опять-таки, со слов И. Худякова, отмечается, что хороший сказитель удачно поет песни только одного рода: разгневанного витязя, рассерженного дьявола, духа-хозяина моря, лебедей-волшебниц, женщин и т.д. [Там же, с.26].

В.С. Никифорова посвятила специальное исследование взаимоотношения речевого и вокального начала в олонхо. Она делает вывод «о сюжетной мотивировке омузыкаливания эпизодов сказания. Напевы связаны с наиболее важными этапами повествования», выделяются «этикетный, военный и магический характер поющих эпизодов». «Вся музыкальная часть олонхо предстает как система звукового портретирования враждебных лагерей, каждый из которых имеет свою интонационную характеристику». «Эффект персонажной индивидуализации на уровне интонационной сферы олонхо обеспечивают запевные слова <...> именно по ним эпическая аудитория идентифицирует героев того или иного мира». В.С. Никифорова выделяет ряд стилистических признаков для разных типов напевов. «Сюжетные функции песенных эпизодов однотипны <...> это: песня-представление, песня-просьба, песня-вызов, песня-ответ, песня-реакция на те или иные события» [Никифорова, 1995, с.7—17].

Киргизские манасчи меняли мелодию в зависимости от содержания эпизодов. «Если речь шла о сражении — эпизод исполнялся при помощи боевых мелодий; если излагался рассказ о каком-либо трагическом событии — мелодия выбиралась соответствующего тона» [Рахматуллин, 1968, с.92].

При пении казахского жыршы «диалог между действующими в поэме лицами оттеняется исполнителем выразительными интонациями голоса: суровыми, мужественными — героя эпоса, лирическими — героини, надменными, злобными — противников героя и т.д.» [Ерзакович, 1959, с.251—252; о вокальной технике казахских эпических певцов см. подробнее: Кунанбаева, 1987, с.108—109].

Для исполнителей украинского эпоса характерны «строго речитативные мелодии с мелизматическими украшениями и с очень складным аккомпанементом кобзы» [Колесса, 1969, с.308]. По заключению того же исследователя, «каждый певец рецитирует все думы своего репертуара “на один голос”, в одном выработанном стиле, который он перенял от своего учителя. А поскольку рецитирование дум имеет некоторые признаки импровизации, то и не удивительно, что кобзарь изменяет перенятый мотив и формирует его соответственно своему индивидуальному вкусу и влияниям, которым он подвержен» [Там же, с.33].

Наблюдатели отмечали экспрессивность исполнения дум мастерами, их искусство выделения смысла интонацией (ср., напр.: [Кирдан, 1962, с.39—40]), а также эмоциональность пения. Вересай пел «с глубоко прочувствованною экспрессиею и при исполнении некоторых мест своих песен иногда заливался слезами» [Там же, с.39].

П. Кулиш так описывает исполнение думы Архипом Никоненко: он «имел ту особенность между певцами, что часто останавливался посреди пения и, перебирая струны, применял пропетый стих к собственному положению или извлекал из песни нравоучение и доказывал его практическими примерами». Пел он «очень медленно, потому что, кроме размышления вслух, покиваний главою и глубоких вздохов, иногда бывал сильно растроган содержанием песни, голос его дрожал все более и более, и наконец рыдание прерывало на несколько минут пенье и музыку» [Записки о Южной Руси, 1856, с.7—8].

5

К голосу, мелодии, звучанию инструмента добавлялись и такие элементы выразительности, как поведение певца при исполнении: телодвижения, жесты, мимика.

В ряде случаев наблюдатели отмечают как раз подчеркнутое спокойствие певцов. «В процессе исполнения улигершин избегает лишних движений, особенно жестикуляций» [Бардаханова, 1978, с.48].

К.М. Доржеев «во время исполнения не делал каких-либо движений, сидел в одной и той же позе на скамье. Выражение

лица всегда оставалось сосредоточенным и задумчивым. Сказитель весь уходил в атмосферу улигерного жанра» [Бурчина, 1978, с.77].

Ээлян Овла исполнял «Джангар» «только сидя на коленях, что подчеркивало высшую степень почитания героя» [Кичиков, 1968, с.20].

В других этнических культурах картина иная. Драматический компонент эпоса усиливается жестами. К. Рейхл прямо говорит о «мимическом исполнении» эпоса [Reichl, 1992, p.116—117].

Казахский жырышы усиливает выразительность пропеваемых диалогов персонажей мимикой, жестикуляцией и т.д. [Ерзакович, 1959, с.252]. С. Носиров включает в «овладение эпическим мастерством» такой элемент, как «свободное естественное телодвижение перед слушателями». Практически этот элемент получает разнообразное индивидуальное выражение. Например, «Бола-бахши во время исполнения подкидывает вверх музыкальный инструмент, переворачивает его, затем ловит и продолжает исполнение в том же ритме». Другой бахши, «подпрыгивая, ходит по кругу и исполняет дастан». Кадыр-бахши «во время исполнения сидит, поджав ноги, и покачивается в такт звучания исполняемого дастана» [Носиров, 1990, с.6—7].

Киргизские манасчи вырабатывают индивидуальный набор жестов и мимики. «Начиная от взмаха рук, все движения исполнителя, мимика его не должны быть произвольными; у настоящего, опытного манасчи каждое движение целенаправленно и соответствует содержанию стихотворного текста. Поэтому начинающие манасчи перенимают от известных мастеров характерную манеру держаться и сопровождающие пение жесты и мимику» [Мусаев, 1984, с.429—430]. По словам другого исследователя киргизского эпоса, у манасчи «пение сопровождалось богатой жестикуляцией и мимикой, с помощью которых сказитель искусно воспроизводил основные приемы боя и психологические переживания героев [Рахматуллин, 1968, с.92]. З. Кыдырбаева так описывает мимику Саякбая: «Во время сказа лицо манасчи то озарялось светом ликования (значит, “богатырь Манас”, “леопард Манас”, “сивогривый Манас”, “тигроподобный Манас” торжествует победу <...>), то омрачалось (чело Манаса “полюхает огнем”, глаза мечут искры, богатырь негодует на ханов, затевающих междоусобную грызню); печальное лицо сказителя — он рассказывает о страданиях “великой

женщины Каныкей», супруги Манаса» [Кыдырбаева, 1984, с.27]. Когда манасчи Назар «уже входил в стихию сказания, вены на шее так вздувались, что каждая из них была с большой палец» [Там же, с.20].

Исполнитель нимнгакана «всеми доступными средствами — пением, различными жестами, выразительной мимикой — изображал каждого персонажа сказания: и богатырского оленя, и коня, и всевозможных духов, и других действующих лиц» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.81].

У улигершина «все лицо <...> преобразается, как бы подчеркивает его солидарность с героем-победителем» [Бардаханова, 1978, с.48].

Как некий отход от привычных норм описывается исполнительская манера сказителя Самбудаша, отличающаяся «чрезвычайной экспрессивностью: он закатывает глаза, гримасничает, хохочет, имитирует (подчас карикатурно) речь своих персонажей, раскачивается и ерзает на стуле». Другой исполнитель, воспитанный на иных традициях, считает, что «высокая аудитория <...> едва ли стала бы терпеть эти выкрики и ужимки» [Неклюдов, Тумурцерен, 1982, с.9]. Улигершин мог настолько переживать то, о чем он знал, что это было видно «на протяжении всего исполнения по мимике рассказчика, по его жестам, изменениям голоса» [Баранникова, 1978, с.20].

Мы знаем случаи, когда сказители в своем переживании эпоса доходили до крайних пределов эмоционального состояния. «Одно из проявлений самовключения певца в сказание — это когда он начинает плакать в специфические моменты рассказа, явно идентифицируя себя с несчастьями своих прототипов. Такую идентификацию Д. Химес называет «прорывом в исполнение»: по его наблюдениям, индейцы-рассказчики выражают этот «прорыв» тем, что в особые моменты изложения сюжета переходят с языка рассказа на язык персонажа» [Reichl, 1992, p.116].

«Слезы боли и отчаяния льются из глаз сказителя, когда он повествует о горе Каныкей, скрывающей сына Семетея от врагов Манаса. Голос сказителя начинает дрожать, иногда прерываясь короткими всхлипываниями, когда Каныкей, переодетая мужчиной, вступает в состязание на скачках <...> Манасчи по ходу сказывания вытирал платком слезы отчаяния» [Кыдырбаева, 1984, с.27].

Хакасский сказитель Хара Матный Балахтин «однажды во время исполнения “Алтын Арыг”, дойдя до места, когда прекрасная и благородная Алтын Арыг должна была вместе со своим верным конем погибнуть от руки коварной Пора Нинчи, отбросил хомыз и разрыдался со словами: “Ох, всеильная Алтын Арыг погибнуть должна,/Ох, всеильная Алтын Арыг умереть должна!”» [Тачеева, 1965, с.191].

Эмоциональное состояние певца — особенно при длительном исполнении — проходит определенные изменения, характер которых, безусловно, задан не только темпераментом исполнителя, но и воспитанием, тренировкой, основанными на традиции.

«В процессе пения бахши приближается к экстазному состоянию, говоря на профессиональном языке сказителей, начинает “кипеть”. Это вызывает у слушателей сильное эмоциональное возбуждение». При достижении апогея у бахши все движения тела также служат усилению эмоционального воздействия дастана на слушателей: и покачивание головой, и мерное качание домбры. «В такие минуты эмоционального накала все присутствующие сливаются воедино. Эта таинственная сила дастанопения охватывает не только слушателей, но и самого певца, который, все больше увлекаясь игрой на домбре, сам того не замечая, с каждым наклоном домбры чуть приподнимается и, опускаясь снова, пядь за пядью волоком передвигается налево. Так сказитель сидя начинает свое передвижение вдоль стены юрты, и тот, к кому он подходит в этом своем движении, незаметно уступает ему место, чтобы не прервать пение <...> Порою сказитель сам удивлялся, как он, сидевший на самом почетном месте, оказался у самого входа». «В ходе пения сказитель, разгоряченный и вспотевший, начинает скидывать с себя один за другим ватные и летние халаты. Ученик бахши или кто-нибудь из слушателей подает сказителю остуженный кипяток» [Мирзаев, 1986, с.54—56].

Дополнительные подробности: бахши в момент «кипения» употребляет выражение «оседлав коня, гнал»; его домбра — это хороший конь, бегущий рысью. «Физическими признаками вдохновенного состояния певца являются резкие, ритмические повороты головы, которыми он сопровождает “выбрасывание” каждой поэтической строки». При всем возбуждении бахши «сохраняет способность внимательно и чутко прислушиваться

к реакциям аудитории на его игру» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.30].

О связи исполнительского искусства с состоянием певца говорят казахские сказители. «Сказание трудно исполнять, “пока не разогреешься” (букв.: пока спина не разгорится)», но «чуть настроение соскользнет на что-нибудь другое, как словно черт тряхнет: все слова улечиваются. Будто все, что мы знаем и поем, стекает (спускается) с неба» [Кунабаева, 1987, с.103].

И еще метафора, раскрывающая искусство исполнения: настоящий жырыш «не должен кричать». «Следует идти по следу напева, как по тропе, и не сходить с нее, подчиняться ему (напеву). Нельзя также “путать следы” и без нужды соскальзывать с одного на другой. Игра на домбре тоже должна соответствовать тому, что поешь, нельзя попусту хлестать по струнам» [Там же, с.108].

Севернорусские сказители — при внешней сдержанности, эпической «однотонности» — вовсе не безразличны к содержанию своих старин. Как они это выражают, показывает описанное В. Харузиной публичное исполнение былины Никифором Прохоровым (по прозвищу Утка). «Простодушное, детски беспомощное» выражение лица менялось по ходу исполнения. «Утка далеко откинул назад свою голову, потом с улыбкой обвел взглядом присутствующих и, заметив в них нетерпеливое ожидание, еще раз быстро откашлялся и начал петь. Лицо старика-певца мало-помалу изменялось; исчезало все лукавое, детское и наивное. Что-то вдохновенное выступило в нем: голубые глаза расширились и разгорелись; ярко блеснули в них две мелкие слезинки; румянец пробился сквозь смуглость щек; изредка нервно подергивалась шея. Он жил со своими любимцами-богатырями; жалел до слез немощного Илью Муромца <...> торжествовал с ним победу <...> Иногда он прерывал самого себя, вставляя от себя замечания» [Харузина, 1890, с.69].

Исполнение устных средневековых китайских сказов подчинено сложному комплексу норм, благодаря чему достигается единство слов и гармоничности движений, лица и рук, телодвижений, поз, ходьбы. Сказ исполняется речитативом без музыкального сопровождения, при этом существуют особые интонационные выделения прямой речи героев. Как отмечает исследователь, система исполнения предлагает «физическое наличие фигуры рассказчика, имеющего право на оценку описываемых событий и на собственные оценки» [Рифтин, 1970,

с.251]. Все поведение рассказчика, его позиции во время исполнения, все движения, операции с предметами и т.п. полны символического смысла. Так, «строго регламентировались традицией — в зависимости от изображаемой ситуации» — «способы сидения или стояния перед слушателями». «Изображая битвы и поединки на мечах, рассказчики обычно становились справа от стола и как бы вслед за взмахом меча переходили налево, чтобы тотчас изобразить ответный прием вражеского полководца». Вообще, положение с двух сторон стола использовалось, чтобы как-то отделить изображение одного персонажа от другого.

Жесты передавали некоторые типовые ситуации повествования: выезд полководца на коне изображался так: рассказчик сгибал правую руку и затем быстрым движением расправлял ее. Жест этот назывался «скакать на коне из-под мышки» [Там же, с.372—373].

Рассказчики также «играли» специальными предметами. Веер из черной бумаги мог изображать и кнут, погоняющий коня, и руль лодки, и знамя, и горы. Специальным брусочком ударяли по столу, отмечая начало и окончание рассказа, но также сообщали о появлении на коне знаменитого полководца, о пушечной пальбе.

«Изображая гнев героя, который внезапно должен смениться спокойствием, рассказчик обычно поднимает в руке синму (брусочек. — Б.Л.), а потом не ударяет ею, а легко опускает на стол, показывая сменой выражения лица, что гнев героя уже прошел». У такого приема тоже было свое определение: «Синму, забытая на полпути» [Там же, с.374—375].

У рассказчика были знаки, дававшие слушателям понять, за кого из героев он в данный момент говорит. Б.Л. Рифтин обращает внимание на принципиальное отличие системы жестов, позиций, игры с предметами от арсенала театральных приемов: рассказчик использовал свои средства ради целей повествования, а не сценического воплощения [Там же, с.376—377].

Умение передать эмоциональное состояние персонажей и эмоционально отнестись к ним входило в искусство рассказчика. Б.Л. Рифтин сообщает о двенадцати типах смеха (у каждого было свое название), которые должны были передать оттенки смеха героев, в том числе «смех предателя», «холодный смех убийцы», «смех притворный» («обычно это смех полководца, который разгадал притворную сдачу врага в плен и, с одной

стороны, радостно встречает сдавшегося, а с другой — остается настороженным в душе»). Точно так же существуют трафаретные приемы для передачи плача [Там же, с.377—379].

Б.Л. Рифтин говорит о «целой симфонии различных звуков», которые передает сказитель. Среди них — набор междометий, оттенки голоса, подражания чужим голосам, иллюзии крика и особые выкрикивания (талантливые сказители могли «тянуть этот страшный звук минуту, а то и две, так что у слушателей и после ухода с выступления долго еще стоит в ушах этот гул») [Там же, с.379—381].

У сказителей есть специальный термин для паузы — «украсть дух». «Сказитель должен делать паузу незаметно, чтобы ни в коем случае не разрушить того образного мира, в который вторгся рассказчик, увлекая за собой слушателей». К этому еще добавляется, что рассказчики прерывали повествование и пили чай [Там же, с.381—382].

На фоне ритуализированных или театрализованных исполнений эпоса во многих культурах, исполнений, специально организуемых для публики, типовые формы исполнения севернорусской былины производят впечатление принципиально иного культурного явления. Бросается в глаза, что сказители редко «выступали» — в собственном смысле этого слова. Их исполнение чаще всего оказывалось включенным в некий «побочный» для эпоса акт. Выше уже приводились примеры пения былин за каким-нибудь делом — портняжным шитьем, плетением сетей, прядением, укачиванием детей и т.п. Козьма Романов рассказывал П.Н. Рыбникову, что «в старину <...> соберутся, бывало, старики и бабы вязать сети, и тут сказители <...> станут петь былины. Начнут они перед сумерками, а пропойт до глубокой ночи». Для К. Романова, как и многих других сказителей, такие сборища были основной школой сказительского искусства [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.60]. Сказители признавались, что отходили от исполнения былин и постепенно утрачивали интерес к нему по мере того, как менялся характер их занятий. В частности, переключение с занятий каким-нибудь ремеслом на «крестьянство», т.е. земледелие, сказывалось, как правило, неблагоприятно на сказительстве.

На Русском Севере исполнение былин оказалось прочно связанным с рыбными, звериными и лесными промыслами. На Кулое и Мезени былины пели, главным образом, во время так называемых «путей», т.е. «во время рыбной ловли по дальним

рекам и во время охоты, когда благодаря разным обстоятельствам бывает много свободного времени; в путях, когда недели две нельзя выйти из-за противного ветра в море, хозяева и рабочие заставляют знатоков петь старины». Кроме того, «большая часть “путей” приходится на Великий пост, когда песни петь нельзя и можно петь только старины» [Архангельские былины..., 1939, т. II, с. 26].

«Усть-цылемы почти не поют старин дома, а только на рыбной ловле. Дома им есть *где и как* провести время <...> Дома, в селе, нет ни времени, ни охоты петь старины» [Печорские былины, 1904, с. XXVIII].

«Осеновья» — так у жителей Печоры называлась ловля белой рыбы осенью или в начале зимы на озерах, за 100—150 верст от дома. «День на Печоре осенью и особенно зимой очень короток, и, проработав часов 5—6, при наступившей темноте все принуждены на невольный отдых <...> Спать еще рано, разговаривать не о чем <...> Вот тут-то и выступают на сцене сказочники и старинщики, которых <...> старается всеми мерами залучить в артель составляющий ее староста. В хорошем старинщике на осеновье такая потребность, что старинщики пользуются некоторыми преимуществами в совершенно равноправной артели <...> Старинщику, например, не поручают особенно трудную часть работы <...> При разделе добычи старинщику, особенно угодившему своими стараниями артели <...> дается и до некоторой степени лучшая часть добычи <...> а аладыши ему <...> особенно жирно мажут маслом, чтобы голос был звонче и катился маслянее» [Там же, с. XXIII—XXIV].

На Кодах в промысловых избушках поют старины, когда «недели две нельзя выйти в море по случаю противного ветра» [Архангельские былины..., 1939, т. II, с. 118]. На Зимнем берегу, «сидя по несколько часов кряду в ожидании улова, промышленники имеют возможность перенять друг у друга громадный запас старин, “сказывание” которых разнообразит их невольный скучный досуг». Лучшие сказители, с которыми встречался собиратель, большую часть своего репертуара составили именно здесь, во время ловли семги, на промысле морских зверей и на охоте [Беломорекие былины..., 1901, с. 9; см. еще там же, с. 304, 342; Былины Севера, 1938, т. 1, с. 46, 47, 54, 234].

Т. Г. Рябинин рассказывал, как он много пел на рыбных промыслах на Ладожском озере: «В праздничные дни рыболовы обыкновенно собирались с разных судов в один круг слу-

шать Т.Г. Если даже приходилась очередь Рябинину дежурить у лодки, так кто-нибудь из слушателей брал на себя исполнять его дело <...> — “Если бы ты к нам пошел, Трофим Григорьевич, — говаривали рыболовы, — мы бы на тебя работали: лишь бы ты нам сказывал, а мы тебя все бы слушали”» [Песни, собранные..., 1989; т.1, с.59—60].

Дома же былины пели на «бесёдах», на вечеринках, за прялками, т.е. опять-таки не освобождая для них специальное время. В ряде мест подходящим для былин считался Великий пост — с его запретом на «мирские» песни [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.14—15, 141—142, 267]. Пели также на престольные праздники, когда из других деревень съезжались гости [Там же, с.463]. П.Н. Рыбникову рассказывали, что «в старое время» в городе Пудожье «не только купцы и мещане, но и чиновники сходились по вечерам на беседы, чтобы слушать былины» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.6].

Известно, что и руны карельские сказители пели во время рыбной ловли, часто целыми ночами [Избранные руны..., 1948, с.3].

6

Собиратели эпоса не раз отмечали, что сказители чувствуют себя неловко в искусственной обстановке записи, будто отделены от «своей» привычной аудитории, исполняют эпос без особенной охоты и увлечения. Нередко им было трудно сосредоточиться на исполнении. Есть основание думать, что полученные таким образом тексты далеко не всегда адекватны тем, какие можно было бы услышать при «естественном» исполнении. Это, во всяком случае, справедливо для некоторых эпических традиций. Непривычная для сказителя «ситуация исполнения без публики (усугубленная болезнью. — Б.П.) в последних частях записи привела к шероховатостям в содержании и стиле» [Лауде-Циртаутас, 1987, с.80]. Аналогичные ситуации могли возникать, когда эпический певец выступал по радио, телевидению или с эстрады [Кунанбаева, 1987, с.103].

Б. Владимирцов замечал: «Для того чтобы прийти в состояние возбужденного вдохновения, когда слова эпоса точно сами собою укладываются в мерный размер, когда рифмы так стройно следуют друг за другом, когда одна картина сменяется другой и так легко передаются слушателям привычными сло-

весными фигурами, — для этого нужна соответствующая обстановка. Певец-тульчи должен чувствовать, что он в центре всеобщего внимания, ему необходим круг слушателей, которые бы с захватывающим интересом слушали его исполнение, порой выражали бы свой восторг громкими возгласами одобрения. Тогда при благоприятных обстоятельствах ойратский певец делается точно одержимым, забывает все вокруг себя и весь отдается процессу творчества» [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.37—38].

Очевидно, что такую обстановку способна создавать лишь «своя» аудитория: это могут быть и слушатели, с которыми певец встречается впервые, но для которых эпос и эпическое исполнение — не экзотическое событие, а хорошо знакомое, «свое» — и потому вызывающее заведомый интерес.

«Когда рапсод один перед вами, без поклонения, без толпы, без аккомпанемента, — он сразу делается скучным, как-то тупеет; для него передача эпического повествования является уже не удовольствием, а неприятной и тяжелой работой по необходимости. У него нет поэтического дара, нет полета мыслей и воображения, нет красивого вольного слога <...> Лучше всего, конечно, суметь записать улигэр во время вдохновенной передачи для толпы» [Образцы народной словесности..., 1918, с.XV].

«Внутреннее настроение певца зависит от количества живущих в нем частиц картин, но этот запас недостаточен для пения, для этого необходимо и внешнее побуждение, которое, понятно, исходит всегда от окружающей певца толпы слушателей. Певец всегда старается достигнуть одобрений публики <...> соотноситься с воззрениями своих слушателей <...> Каждое одобрение слушателей побуждает певца к новому старанию» [Образцы народной литературы..., 1885, с.XVII—XVIII].

Не просто настроение певца, но характер, объем, подробности исполняемого текста зависят от аудитории, точнее, — от того, как ощущает ее сказитель и как она — непосредственно или опосредованно — воздействует на ход исполнения.

«Хороший певец <...> во время исполнения дастана сохраняет способность внимательно и чутко прислушиваться к реакциям аудитории на его игру. В зависимости от степени интереса и участия, проявляемого слушателями, он растягивает или сокращает текст поэмы. Самый выбор сюжета и более детальная разработка отдельных эпизодов ориентируются на состав

аудитории и ее вкусы, известные сказителю: среди стариков или пожилых слушателей он будет петь иначе, чем среди молодежи <...> При наличии большого интереса со стороны аудитории певец мог растянуть исполнение на несколько раз» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.30—31; см. там же, с.88].

«У бурятских народных сказителей существовала традиция — точно знать своих слушателей, их характеры, привычки, настроение, всегда различать, кто перед ними: старики, старухи, молодые люди, подростки, дети, — и в зависимости от этого строить свой рассказ» [Шерхунаев, 19786, с.178].

«Взаимное общение сказителя с его аудиторией постоянных слушателей является неременным условием каждого акта исполнения <...> Когда сказитель поет дастан, он всегда помнит присутствие <аудитории>» [Мирзаев, 1986, с.60].

По наблюдению А.А. Попова, у долган, «если во время рассказывания кто-либо из слушателей заснет, хороший сказитель узнает об этом даже и не видя, — речь его не течет уже так плавно и гладко, как до этого. Он начинает испытывать затруднение в подборе слов или, как говорят долгане, языком своим узнает, кто спит» [Долганский фольклор, 1937, с.15].

Мурын-жырау утром и днем эпос о сорока богатырях «поет очень вяло и неохотно, делая большие пропуски в тексте. Вечером, когда соберется большое количество любителей эпоса, которые не только слушают, но и сопровождают его исполнение одобрительными возгласами, Мурын-жырау ту же поэму поет с пафосом, с массой красивых и художественных деталей. Но если нет такой располагающей обстановки и вечером, то он пел вяло, ссылаясь на головную боль и жалуясь на свою плохую память, а иногда и совсем отказывался петь» [Исмаилов, 1957а, с.32].

Разумеется, публика не представляла собою чего-то однородного. Вот как казахский певец классифицирует слушателей: «Женщины, занятые хозяйством (приемом гостей), находятся за пределами внимания жырышы. Дети, в силу правил традиционного общества, до определенного возраста свободны в поведении. Среди остальных слушателей выделяется круг знатоков — сами сказители, старейшины, гости, обращаясь к которым и поет сказитель. Иногда таким “адресатом” может быть даже один человек, больше всех настроенный на восприятие, активно реагирующий и заражающий своим отношением всю аудиторию. Его поведение может определить последователь-

ность произведений и даже состояние самого сказителя. Слушатели, которые присутствуют с самого начала, могут по необходимости незаметно удалиться. Неожиданный приход мало-знакомых людей тормозит исполнение: сказителю необходимо некоторое время, чтобы включить вновь прибывших в круг своего внимания. Исполняя большое сюжетное сказание, жыршы уже не так связан с аудиторией, а сосредоточен на описываемых в них событиях» [Кунанбаева, 1987, с.108].

А. Кулаковский описал выступление олонхосута: «Сказку слушают с раннего вечера и до “предутреннего сна”, т.е. подряд 13—14 часов <...> Слушают все с затаенным дыханием <...> А сам сказочник, как истинный поэт, увлекся больше всех: у него даже глаза закрыты, чтоб окончательно отрешиться от “грешной” земли с ее злободневными дразгами и прозой; он закрыл пальцем отверстие одного уха, чтобы звонче раздавалось в мозгу собственное пение, под такт которого мерно покачивается его туловище. Он забыл про сон, про отдых, про все на свете... В глазах слушателей сказочник совершенно преобразился: это не прежний знакомец Уйбай, а какое-то сверхъестественное прекрасное существо, окруженное таинственным ореолом» [Кулаковский, 1925, с.69].

Аудитория не остается пассивно воспринимающей эпос, и участие (соучастие) ее в акте исполнения, в «эпическом представлении» выражается в разных формах. Как отмечает К. Рейхл, даже когда ему приходилось записывать сказания в непривычных для певца местах (гостиница или кабинет университета), присутствие аудитории и ее реакция были для него важны. «Восклицания удивления или хлопки должны были всегда перемежать исполнение <...> Восклицания и бормотания аудитории были большей частью формульные <...> Хороший певец увлекает свою аудиторию, а хорошая аудитория влияет и содействует исполнению» [Reichl, 1992, p.114]. Свидетельства того же наблюдателя; «Певец и слушатели объединяются специфическими узами — не просто физической совместности, но более важным вовлечением в церемониальное событие. Аудитория включена в исполнение и участвует в нем как в ритуале» [Ibid, p.94].

«Исполнение бахши строится на свободном общении со слушателями <...> Только живое общение сказителя с аудиторией, непосредственное видение бахши, как слушатель вос-

принимает искусство исполнения, создает “творческое общение” между бахши и слушателем» [Носиров, 1990, с.9].

Для поведения публики характерна непосредственная эмоциональная реакция на повествование. Слушая знаменитого калмыцкого сказителя Ээлян Овла, люди «настолько вживались в мир эпических героев, что не могли сидеть спокойно, они восклицали <...> Бедняга! Бедняга! В самых патетических местах поэмы люди вскакивали, бросали шапки оземь и т.п.» [Биткеев, 1982, с.9].

«У хорошего сказителя слушатели плачут в сильных, трагических местах и выражают живейшую радость, когда вдруг торжествует правда» [Образцы народной словесности..., 1918, с.XIV—XV; ср.: Reichl, 1992, p.114]. У шорцев о хорошем сказителе вспоминали: «Когда он кайлал, старики плакали»; когда любимый богатырь попадал в беду, на глазах у присутствующих выступали слезы, и слышались выкрики огорчения и опасения за судьбу героя» [Дыренкова, 1940, с.XXXVII—XXXVIII].

Реакция слушателей разнообразна, часто как бы произвольна, но обычно, как уже выше говорилось, приобретает формульное выражение. У эвенков увлеченные слушатели «время от времени возгласами выражали свое отношение к тому, что происходило с героями: “Тэдэ!” (“Правда!”), “Тыкэнты” (“Так! Правильно!”), “Эрой!” (“Надо же!”), “Кэ! Кэ!” (“Ну! Ну!”)» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.81]. У шорцев, «когда сказитель, пропев одно или несколько двустий, излагает содержание пропетого, присутствующие поддакивают, выкрикивая: “če, če!” — “да, да!” или “ede, ede” — “так, так!” или “andig pľan” — “так, так было!”» [Дыренкова, 1940, с.XXXVIII].

У хакасов слушатели на исполнение хайджи «реагируют очень активно, высказываясь вслух по поводу всевозможных развертывающихся ситуаций в сюжете эпоса: <...> “Какой сильный богатырь! Уух!” — “Какое плохое дело! Ыых!” — “Жалко, хороший человек”» [Стоянов, 1988, с.580].

«Когда манасчи сказывал о печальных и трагических событиях, слушающие плакали, а когда начинался сказ о сражениях и единоборствах, слушающие своим криком, возгласами как бы поддерживали их. Во время исполнения стоял гул присутствующих» [Кыдырбаева, 1984, с.34]. У долган «слушатели время от времени своими выкриками дают понять сказителю, что

они слушают его со вниманием» [Долганский фольклор, 1937, с.15].

Фрагмент из описания исполнения былины: «По временам возглас удивления невольно вырывался у кого-нибудь из слушателей; по временам дружный смех гремел в комнате. Иного прошибала слеза <...> Все сидели, не сводя глаз с певца; каждый звук этого монотонного, но чудного, спокойного мотива ловили они <...> “Ай да старик... как поет... ну, уж ‘потешил”» [Харузина, 1890, с.69; ср.: Песни, собранные..., 1989, т.1, с.65].

Особый род активности слушателей — их непосредственное включение в акт исполнения. Слушатели не только сопереживают драматическим событиям сказаний, но и «вторят <сказителю> хором в тех местах, где нужно» [Образцы народной словесности..., 1918, с.XIV—XV]. «Где нужно» — имеются в виду «трафаретные, повторяющиеся формулы о победе героя» [Уланов, 1974, с.64]. Ц. Жамцарано еще добавляет: «У эхиритбулагатов <...> присутствующие подпевают, вторят рапсоду в нужных местах, т.е. при встрече <...> при остановках <...> и при проводах героев. А у хори-бурят <...> присутствующие, большею частью уже спевшиеся, поют хором после каждой строки соответствующий припев <...> Каждое говорящее лицо в улигэре: герой, конь, зверь, стрела — имеет свой мотив и свой припев, характеризующие говорящего. Мотив, каким нужно спеть припев, дает рапсод; он же исправляет ошибки» [Образцы народной словесности..., 1918, с.XXV—XXVI; см. также: Неклюдов, 1984, с.134]. Слушатели могут совместно с певцом пропевать трафаретные формулы о победе героя [Уланов, 1965, с.96].

У монго (Африка) «обычно эпос поется ночью, у костра, исполнение его может занять несколько вечеров. Рассказчику, одетому в шкуры животных, головной убор из перьев, с копьём или ножом в руке, с разрисованными асимметричными фигурами лицом и телом, вторят хоры слушателей — мужской и женский, вслед за рассказчиком дублируя повествование, подчеркивая особо важные моменты развития сюжета, участвуя в исполнении многочисленных песенных вставок — повтор ритмических мест, иногда значимой или малопонятной фразы» [Котляр, 1985, с.53].

У бурят отмечено также относительно самостоятельное включение слушателей в акт исполнения улигером. При «более продолжительных паузах, перерывах, обычно после окончания

очередного эпизода, когда рапсод закуривает, пьет воду или же просто отдыхает, слушатели поют хором куплеты, которые по-бурятски называются “сэг-даралга”, что означает букв. “отметка паузы или перерыва”. Многообразны формы “сэг-даралга”: при проводах героя в какой-нибудь поход поют “напутственные” (удэшэлгын) куплеты, при возвращении героя — “величальные” или “куплеты для встречи” (утталгын), во время битвы — пожелание скорой победы и т.д. <...>

Они состоят из четверостиший или восьмистиший, однако количество куплетов может быть и большим, в зависимости от настроения слушателей и присутствующих здесь певцов <...> Один из завершающих эпизодов слушатели сопровождали хором пением части стихотворного текста» [Шерхунаев, 19786, с.180].

Вот несколько примеров «сэг даралга»:

То, что он здесь и там прошел,
Улигером-сказкой стало.
Пусть лучшую из лисиц,
Погнавшись, поймает,
Пусть улигер большой
Нам допоет.
Прекрасные аргамаки, на которых скачут,
Пусть полным ходом бегут!
Встретившийся прекрасный герой
Пусть полный стремлений скачет!
Пока над головой звезды не взойдут,
Будем говорить (петь),
Пока близко сидящие друзья (соратники)
Не придут в восторг, надо сказывать!
Ай-дун-зей!

[Уланов, 1965, с.95].

При окончании исполнения «слушатели хором поют “удэшэлгэ” — провожание»:

В доме (юрте) с окнами
Прекрасный улигер сказал,
Всех слушающих нас
В возбуждение (восторг) привел.
Лучшую из выдр
Стрелой сразил,
Большое сказание о героях
Нам допел.

[Уланов, 1968, с.9—10; ср.: Аламжи Мерген..., 1938, с.XV—XVI].

Улигершин на это отвечает, например:

То, что гнали, гнали и прогнали мы,
Пусть угнанным считается.
То, что большой улигер пропели мы,
Пусть сделанным считается.
То, что стрелой сразили мы,
Пусть сраженным считается,
То, что длинное про героев сказание сказали мы,
Пусть сделанным считается.
Что осталось несказанным,
Пусть завтра будет спето.

[Там же, с.10; см. также:
Шерхунаев, 19786, с. 180;
Шаракшинова, 1987, с.255].

У бурят участие слушателей выражается еще в том, что они, хорошо зная улигеры, могли замечать пропуски или отклонения певца и «в вежливо вопросительной форме делали замечания» [Уланов, 1963, с.6]. Они подмечали даже пропуски важных деталей, «неудачи в изложении событий» [Уланов, 1974, с.67].

У хакасов «известны случаи, когда слушатели протестовали против сокращений или излишнего утрирования отдельных эпизодов» [Тачеева, 1965, с.194].

Киргизская публика отличалась консервативностью по части «поэтической формы и манеры исполнения». В то же время «она просила украсить внутреннее содержание эпоса в тех пределах, какие позволяла общая линия передачи “Манаса”. Слушатели второй половины XIX в., а может быть и более раннего периода, несомненно способствовали тому, что эпос становился все объемнее. Вообще, киргизы XIX в. восторгались красноречием, отшлифованными оборотами и новыми оттенками текста, короче — искусством индивидуальной импровизации. Они награждали аплодисментами и щедрыми дарами того сказителя, который мог интересно, с точки зрения повествования и содержания, рассказывать короткий эпизод как можно дольше». Говорят, сказитель Балык сначала исполнял «Манас» за один день, а последний его вариант длился уже шесть месяцев [Лауде-Циртаутас, 1987, с.77].

У китайских рассказчиков значительную часть аудитории составляли «постоянные» слушатели, которые хорошо разбирались в исполнении и являлись своеобразными «контролерами». Знатоки подмечали самые мелкие несообразности, могли вли-

ять на характер исполнения, высказываясь против чрезмерностей импровизации, либо толкая на замедление ритма повествования, следя за логическим правдоподобием рассказа [Рифтин, 1970, с.383—389].

На Русском Севере, как вспоминала А.М. Астахова, «во время исполнения были присутствующие делали замечания, указывали пропуски, неточности, приводили варианты». Однажды двое слушателей заметили сказителю, что он «неправильно рассказал <...> Хотя и складно, да не такие слова». Аналогичных случаев «реплик, поправок, дополнений» собирательницей отмечалось немало [Былины Севера, 1938, т.1, с.46].

Среди тех, кто слушал кобзарей и лирников, наблюдатели выделяли «истинных ценителей». Они, «дослушав песню до конца, следующую заказывают по своему вкусу <...> Надо выделить вдов. Они исключительно заказывают спеть им песни и думы, так или иначе имеющие отношение к “удовству” <...> Слушая их, они плачут и вставляют свои замечания».

Однажды было так: «На склоне неглубокого яра сидел Остап и пел думу про “Удову”. Кругом стояло шесть-семь женщин-вдов и, склонив головы на правые ладони, одни плакали, другие речитативом повторяли за слепцом и вставляли свои замечания» [Крист, 1902, с.124].

Максимилиан Браун выделял три функции аудитории, воздействующие на сербских и хорватских певцов. Во первых, род «резонатора» для исполнения: они своим поведением влияли на качество исполнения. Во-вторых, «реальные посыльные традиции», поскольку их вкус определял выбор поэм и тем самым действовал как селекционный механизм для выживания репертуара. В-третьих, те, кто не просто выбирали песни, но и вызывали к исполнению определенные их версии [Reichl, 1992, p.113].

7

В практике сказителей разных этносов бывали «закрытые» встречи. Они могли происходить во время странствий по разным местам, по взаимным приглашениям и т.д. [Мирзаев, 1986, с.64].

У узбеков «сказители иногда встречались и знакомились с творчеством друг друга, спорили о сюжетах, мотивах, образах, и даже об отдельных выражениях и толкованиях» [Там же, с.98]. Известно об одной такой встрече признанных мастеров-шаириров в середине XIX в. Они пели друг другу, а в конце попросили спеть Юлдаша-бульбуля. Он пел всю ночь, «слушали его не шелохнувшись», и когда он кончил, отворили двери и тогда заметили, что на дворе давно уже день [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.38—39].

«Во время таких встреч певцы, несомненно, учились друг у друга, но также и критиковали друг друга <...> Удачные новшества и импровизации нередко перенимались и другими певцами на творческих встречах, подобных описанной» [Там же, с.39]. Спорили, чья версия того или иного эпизода «правильнее и лучше», находили и критиковали случаи неоправданных новшеств, нарушений последовательности, эпического правдоподобия и т.д. [Там же, с.40—42].

Помимо обычных выступлений или «закрытых» встреч в некоторых этнических культурах имели место состязания сказителей и певцов.

В.В. Илларионов приводит соответствующие сведения об олонхосутах. Н.А. Абрамов-Кынат вспоминал, как он, еще начинающий сказитель, попал на свадьбу одного богача. Тот устроил состязание его со своим сказителем Чээбием. Своего он посадил в «белом чуме», приехавшего — в «переднем». Большинство слушателей склонилось на сторону Кыната [Илларионов, 1982, с.26—27]. К сожалению, подробностей этого состязания мы не знаем. По рассказу В.Л. Серошевского, олонхосуты, «собравшись случайно или нарочно в чью-нибудь юрту, поют попеременно, добываясь похвалы слушателей, стараясь взволновать их <...> Мне не раз приходилось присутствовать при подобных состязаниях и слушать приговоры окружающих» [Серошевский, 1896, с.590].

«У бурят на гулянках, наданах представители разных родов часто устраивали состязания певцов, иногда они вели “песенный бой” <...> Знаменитый исполнитель улигеров певец Унги Альфор в недавнем прошлом много ездил по улусам, выискивая себе соперников. Так поступали и другие певцы» [Уланов, 1974, с.71].

У казахов большое распространение имели айтысы — песенно-поэтические состязания, своеобразные демонстрации

акынского искусства. Жанровый репертуар айтысов был широким [Кунанбаева, 1989, с.97—98]. Судя по описаниям, айтысы были прежде всего проверкой импровизационных способностей состязавшихся.

«Как высокоразвитая форма импровизации, как гибкий синтетический жанр именно *айтыс* был всегда строгим и нелицеприятным экзаменом для акына, определявшим степень зрелости его таланта» [История казахской литературы..., 1968, с.326; раздел «Айтыс» написан М. Каратаевым].

«Быстрое и острое парирование ударов противника в творческом поединке, словесно-поэтическом турнире являлось исполнительски-творческим актом»; поэт-акын — «по преимуществу импровизатор, создатель экспромтов, логически отточенных мыслей, изощренно-тонких полемических выпадов и неожиданных острот» [Ауэзов, 1975, с.21]. Быстроту их импровизаций уподобляли «бешено бьющемуся горному потоку» [Исмаилов, 1957а, с.29]. Основной темой айтысов служили достоинства двух соперничающих племен и родов [Смирнова, 1949б, с.367; подробнее об айтысах: Очерки казахской..., 1955; Исмаилов, 1957а; Кунанбаева, 1989]. По-видимому, исполнение больших эпических поэм и их частей на айтысах либо вообще не практиковалось, либо было редкостью. Другое дело, что в импровизациях состязавшихся всплывали эпические реминисценции, в них проникали героические мотивы и образы. По словам Н. Смирновой, «эпическая традиция Семиречья, проявляющаяся в состязательных песнях Суюмбая упоминаниями о Карасае, Сыпато, Суранжи, точно так же проявляется в айтысах Джамбула» [Смирнова, 1949б, с.374].

Сохранилось, кажется, единственное свидетельство о состязании рунопевцев в Карелии. По рассказу знаменитого Архиппы, «знакомые и друзья с обеих сторон бьются об заклад, кто из певцов окажется победителем». Побеждал «не тот, чьи песни лучше, а тот, кто больше пропоет». «Сначала один исполняет какую-нибудь руну, на которую другой отвечает руной примерно такой же длины. Затем опять очередь за первым, и так пение продолжается. Если у одного песни иссякли, а другой еще продолжает петь, последнего признают победителем». У «хороших рунопевцев» «только сон прерывает состязание, в котором либо не оказывается победителей, либо выигравшими считаются оба» [Путешествия..., 1985, с.135].

О СОЦИАЛЬНОМ СТАТУСЕ ПЕВЦА

1

Относительно материального вознаграждения сказителей после их выступлений существует довольно пестрый набор свидетельств. Преобладает взгляд, согласно которому в обозреваемое время (т.е. в XIX—XX вв.) сказители, даже те, кого относили к профессионалам, «никогда не рассматривали свое искусство как источник дохода» [Мирзаев, 1986, с.58]. У большинства их почти всегда было какое-то основное занятие, которым они жили: хлебопашество, пастушество, охота, какое-либо ремесло и др. Исключения редки — например, украинские кобзарь и лирники. Пение дум у профессиональных исполнителей составляло предмет заработка. В этом смысле они отличались от нищих-слепцов, выпрашивавших милостыню. По различным свидетельствам конца XIX—начала XX в., они зарабатывали от 30 коп. до 1 руб. в день. У одного очень популярного певца заработок в лучший период его деятельности достигал 600 руб. в год [Крист, 1902, с.123; Южно-русская песня..., 1904, с.8, 181]. Получали и натурой — хлебом, едой [Южно-русская песня..., 1904, с.121—122]. По выражению одного кобзаря, пение было — «наша коса и плуг: с того живем и подушные платим» [Иващенко, 1875, с.110].

Заработок не был легким. Ходить с бандурой и кобзой надо было в любую погоду. «В прошлую гнилую зиму перед праздниками бандуристы и лирники (без инструментов) пели по целым дням и при сыром ветре, сидя на сырой земле» [Крист, 1902, с.123]. К тому же заработок постепенно падал по мере охлаждения публики к традиционному искусству: «Раньше <...> было неизмеримо лучше», люди были добрее, к тому же были чумаки, которые платили щедро [Там же, с.123].

Удар по украинским народным певцам нанесло запрещение в 1870 г. нищенства. По многим свидетельствам, полиция стала преследовать кобзарей и лирников, не позволяла им появляться в городах, выступать на ярмарках, у них даже ломали

инструменты [Лавров, 1958, с.221—225; Кирдан, Омельченко, 1980, с.35—37].

На проходившем в 1902 г. в Харькове Двенадцатом археологическом съезде по докладу Н.Ф. Сумцова было постановлено — обратиться к министру внутренних дел «с просьбой о покровительстве кобзарям и лирникам, так как они не являются нищими, а, будучи слепцами, зарабатывают хлеб исполнением песен религиозного, исторического и бытового характера» [Сумцов, 1905, с.402—405].

Стоит заметить здесь, что кобзари и лирники в большинстве своем не были бездомными, имели собственную хату, хозяйство, семью, в свободное от странствий время занимались ремеслом — сучили веревки, делали упряжь [Кирдан, Омельченко, 1980, с.29].

Пример с украинскими певцами подводит нас к проблеме профессионализма в сказительстве.

Эпитет «профессиональный» применительно к эпическим певцам имеет два основных значения. Первое — буквальное: сказительство может быть настоящей профессией, которая дает певцу средства к существованию; он либо больше ничем не занимается, либо другие занятия для него — побочные. Профессионализм в таком чистом виде среди сказителей Российской Империи XIX—XX вв. — редкость. Среди певцов Средней и Центральной Азии встречались такие, кто подолгу жили при феодальных дворах, полностью находясь на содержании своих хозяев. Возможно, что профессиональные сказители такого типа в феодальных обществах составляли достаточно распространенное явление. В Боснии певцы-профессионалы странствовали от одного мусульманина-дворянина к другому, останавливаясь на недели и месяцы, чтобы развлекать хозяев и их гостей [Murko, 1990, p.114—115]. В Африке «институт сказителей-профессионалов, как правило, характерен для регионов, где в свое время сложились средневековые государственные образования — Мали, Сонгай и др.» [Котляр, 1985, с.45]. Высокий уровень профессионализма отличает китайских рассказчиков. Они были объединены в цеховые организации и должны были подчиняться строгой регламентации. Устный рассказ был для них единственным источником существования [Рифтин, 1970, с.253].

В обозримое историческое время сказительство проявляло себя по преимуществу в простонародной среде (крестьяне, ско-

товоды, рыбаки, горожане невысокого достатка) и потому оно не могло быть последовательно профессиональным в смысле занятий им.

Другое основное значение «профессионализма» — во всяком случае, в позднее время и в ряде этносов — приложимо к уровню мастерства, владению сказительским искусством, сложной техникой исполнительства, к принадлежности к «школе». Такие мастера-профессионалы могли получать вознаграждение, однако жили не своим искусством, а другими практическими делами, к которым должны были регулярно возвращаться или даже вовсе от них не отрываться. И здесь, конечно, были различия и оттенки, зависевшие от традиций общества и других факторов. У африканского племени монго рассказчик эпоса не работает, «его обеспечивают едой, ухаживают за ним, строят ему новую хижину, если старая придет в негодность. Его также почитают наравне со знатными людьми клана» [Котляр, 1985, с.52].

Киргизские певцы никогда «не делали из своего искусства не только единственного, но даже главного источника средств к существованию <...> Определенное время они поодиночке, а иногда и вдвоем ездили по кочевьям, но потом снова возвращались в свою юрту и жили бытом родового кочевника» [Виноградов, 1958, с.184]. Но по другой версии, «как правило, сказители “Манаса” были певцами-профессионалами, исполнение эпоса было у них основным источником существования. Затем среди них стали появляться лица, для которых профессия певца была только побочным делом» [Рахматуллин, 1968, с.91—92].

Об известном киргизском сказителе Сагымбае рассказывали, что «на праздниках всех киргизских родов, которые, так же как и у казахов, никогда не проходят без сказителя, он был в высшей степени желанным, уважаемым гостем, и потому очень скоро уже мог кормить себя и свою семью только за счет своего пения, т.е. подношениями тех, кто его принимал и слушал». Бежав в 1916 г. в Синьцзян, он здесь «беспрестанно пел “Манас” в местных киргизских поселениях. Все это помогло ему и его близким выжить в условиях голода, который охватил этот район в то время» [Лауде-Циртаутас, 1987, с.75].

У казахов «за высокое мастерство сказитель получает определенное материальное вознаграждение (*байрак*). Говоря об этом, жырышы всегда подчеркивает, что для него важна не

столько оплата, сколько факт признания общественной полезности его деятельности. Байрак выражается в одаривании скотом, верховой лошадей, халатами, отрезами тканей, музыкальным инструментом. Размер оплаты зависит от характера и продолжительности празднества, авторитета сказителя, достатка хозяев, а также сложившихся традиций. Несоответствие оплаты принятым критериям, в том числе громадное превышение ее, воспринимается как оскорбление и свидетельствует о непонимании истинных достоинств певца.

Часть полученного тут же или в скором времени раздается во время свадеб и поминальных праздников в округе, передается в наследство новорожденным <...> Памятный дар из рук жыршы ценится очень высоко. Особенно значима передача музыкального инструмента, носящая сакральные черты.

По убеждению Алькуата, певца, “жыршы не может разбогатеть, даже захотев этого” [Кунаббаева, 1987, с.102—103].

По сведениям В.Л. Сорошевского, «угощение да слава» были единственной наградой якутских певцов. Впрочем, он слышал о «певцах наемных»: «Рассказывали мне в Намском улусе про певца Артамона, что его нанимал богатый якут Княхия на таких условиях: “где бы они ни встретились, в поле, у соседей, в лесу, — всюду он должен петь по требованию. Он должен бросить работу, еду, встать со сна и идти петь. За это он получал от Княхия кобылу”» [Сорошевский, 1896, с.593].

В. Илларионов называет олонхосутов-бедняков, которые, «чтобы зарабатывать на существование, скитались по всей Якутии» [Илларионов, 1978, с.184].

Пример из практики монгольских певцов: «После возвращения на родину Лубсан стал вести жизнь бродячего музыканта и приобрел известность на базарах Урги и Маймачена, китайского пригорода Урги <...> Хозяин одной харчевни <...> предложил Лубсану бесплатный обед за ежедневное двухчасовое пение в харчевне для развлечения ее посетителей. И вот, изо дня в день в течение месяца Лубсан пел на таких условиях главу за главой свою эпопею» [Кондратьев, 1970, с.37].

По словам М. Мурко, большинство мусульманских певцов Боснии рассчитывало на награду. Беи давали им зерно, лошадей, быков, коров, овец, одежду, деньги, даже землю. В кофейнях дело ограничивалось угощением, табаком. У христиан-сербов обычая щедро награждать не было — гусяров угощали [Murko, 1990, p.119]. М. Пэрри и А. Лорд, работавшие в Юго-

славии позднее М. Мурко, специально интересовались вопросом о вознаграждении гусяров. Авдо Меджедович отрицал возможность жить гусярам своим искусством. У них обычно было свое хозяйство — земля, скот, дом, которые обеспечивали их. Гусяров могли одаривать за выступления — и все [Serbo-Croatian..., 1974, p.33—37].

У калмыков джангарчи за свои выступления ничего не требовали, но «слушатели старались вознаградить труд певца чем могли» [Кичиков, 1967, с.83].

Сам акт вознаграждения в некоторых этнических культурах имел ритуализованный характер. Особенно выразительно это происходило в узбекской среде. Бахши прерывал пение дастана и выходил во двор. При этом он оставлял в помещении платок, кто-либо из присутствующих его раскладывал. «Принято, что каждый по своему желанию и усмотрению, сколько может и сколько хочет, бросает платок либо немного денег, либо какую-нибудь вещь. Бахши никогда не знает, кто и что дал, а кто вовсе не дал ничего. Пока он вернется, все собранное связывают в платок и кладут около его места. Вернувшись через некоторое время, бахши продолжает свое пение» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.30]. Любопытно, что в терма, которые бахши пропевает перед тем, как сделать перерыв, есть стихи, обращенные к платку:

Время складывания платка уже подошло, мой дорогой.
Выйду-ка я во двор,
Пусть собирают твои друзья деньги для меня.
Если не поленятся, пусть свяжут в платок,
Пока подожди тут, мой дорогой

[Мирзаев, 1986, с.57—58].

По другому варианту, «перед уходом бахши хозяин дома, приглашавший его, может дать дополнительные подарки (халат, полный комплект одежды, барана, коня и т.д.) <...> Подарки для бахши никогда не бывают обязательными и предварительно обусловленными. Они всегда подносились добровольно» [Там же, с.58].

У эвенков в ритуал выступления входило специальное угощение сказителю. «Хозяева, у которых он остановился, обязательно забивали оленя <...> Когда послушать нимнгакан приезжали из другого стойбища, они должны были тоже забить своего оленя для угощения» [Эвенкийские героические сказания, 1990, с.81].

У манденгов (Мали) гриоты — хранители исторической памяти — составляли особую касту. Гриот и его семья «традиционно находились на полном обеспечении у патрона», но «с разрушением традиционного уклада и традиционной системы правления эта постоянная материальная поддержка уступила место случайным дарам <...> Гриоты вынуждены были изыскивать средства пропитания участием в различных церемониях» [Котляр, 1985, с.79].

По мере того как сказительство переставало быть делом избранных, наряду с «профессионалами» в эпической среде становилось все больше любителей. Так, на Русском Севере, в южнославянских регионах (Сербии, Боснии и Герцеговины, Черногории) в XIX—XX вв. было множество рядовых исполнителей, знавших по нескольку песен и былин и, собственно, не претендовавших на звание старинщиков или гуслиаров [Былины Севера, 1938, т.1; Murko, 1951]. Любители, конечно же, не могли извлекать из своих знаний эпоса какую-либо материальную выгоду. Сложнее обстояло дело с мастерами-сказителями. Выше уже отмечалось, что сказители, которых специально приглашали в состав промысловых артелей, пользовались некоторыми привилегиями. Но вознаграждения как системы Русский Север, видимо, не знал. Нищие калики, слепцы добывали на пропитание пением духовных стихов на ярмарках и в храмовые праздники, но былин они почти не знали [Архангельские былины..., 1939, т. II, с.46; Онежские былины..., 1949, т.1, с.41—42]. Иван Фепонов, собиравший подаяние пением духовных стихов, знал несколько былин, но они не составляли для него источник дохода [Онежские былины..., 1949, т.1, с.511]. У А. Григорьева отмечен случай, когда один хороший сказитель пел купцам былины в течение нескольких ночей, и те давали ему за ночь по 20 копеек [Архангельские былины..., 1939, т. II, с.243—244].

Когда собиратели эпоса предлагали певцам денежное вознаграждение, реакция была неодинаковой: одни отказывались [Архангельские былины..., 1904, т. I, с.49; Печорские былины, 1904, с.69], другие брали, но воспринимали это по-разному. По словам П.Н. Рыбникова, они брали деньги «как подарок или как вознаграждение за прогул рабочего времени» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.68]; некоторые охотно шли на это [Архангельские былины..., 1904, т. I, с.581; Онежские былины..., 1949, т.1, с.40], были довольны неужи-

данным заработком [Печорские былины, 1904, с.331; Архангельские былины..., 1910, т.ІІІ, с.278]. Случай почти комический приводит А. Гильфердинг: молодой парень, получив за несколько былин больше, чем мог бы заработать в это же время в поле, «объявил во всеуслышание, что отныне не будет пропускать мимо ушей ни одной былины, а все станет заучивать, потому что теперь-де видит, что и это знание имеет свою цену» [Онежские былины..., 1949, т.1, с.42].

2

Собиратели эпоса, начавшие фиксировать его бытование в различной этнической среде со второй половины XIX в., были в большинстве своем единодушны, признавая сказительство по преимуществу принадлежностью простонародной среды. Сказители, в том числе выдающиеся мастера, были выходцами из простонародья, нередко — из беднейшей части и, естественно, разделяли заботы и взгляды на мир этой среды. Содержание эпических памятников в основной своей массе отражало комплекс народных представлений о жизни, народные идеалы и предрассудки. Попытки ученых разных направлений прочесть эпические памятники с позиций так называемой аристократической теории нельзя признать успешными. Разумеется, эта теория, как, впрочем, и теория народности эпоса, неприменима к ранним формам, сложившимся и обращавшимся в родовом обществе. Более дифференцированный подход требуется в отношении к эпосу феодальной поры. Если не пытаться реконструировать «первоначальные» его состояния, якобы утраченные в результате поздних трансформаций, то можно говорить о двух основных его видах, имея в виду идеологический аспект. В памятниках первого вида преобладает народная («демократическая») идеология, в них налицо мотивы и трактовки, не приемлемые для социальных верхов. Таковы русские былины, с их резкой антибоярской направленностью и довольно-таки неофициальным и критическим отношением к княжеской власти. Трудно представить, чтобы известные нам былины могли бы исполняться во дворцах или боярских хороммах.

Памятники второго вида я бы назвал более или менее нейтральными в идеологическом плане по их основному содержанию. Привлекать или отталкивать с этой точки зрения слуша-

телей из разных социальных слоев могли в таких памятниках отдельные подробности, трактовки, нюансы. Тут многое зависело от искусства и позиции сказителей, которые вольны были — считаясь со вкусами и взглядами аудитории — усиливать или ослаблять «тенденциозные» места, убирать или вставлять какие-либо детали и т.д.

Необходимо учитывать, что в отношении устной традиции в обществе феодальной поры могло и не быть резкого разграничения вкусов и пристрастий простолюдины и верхов. Во всяком случае, устный эпос часто относился именно к общему достоянию. Один из самых ярких примеров общенационального признания эпоса дает Черногория XVIII—XX вв. Юнацкие песни здесь с одинаковым воодушевлением встречались слушателями и глухих сел, и двора главы государства. Петр Петрович Негош сам был, без сомнения, выдающимся слагателем эпических песен и гусяром; при дворе его хорошие сказители были желанными гостями. Эпос был общей исторической памятью и выражением героического духа народа. Это не мешало (а может быть, даже способствовало) особо ревнивому отношению к подробностям песен, именам героев и участников воспевавшихся событий. Вокруг отдельных песен возникали подчас острые конфликты, на их создателей и певцов возлагали ответственность за «искажения» правды, «принижение» роли отдельных лиц и т.п.

Особая ситуация возникала, когда сербские или черногорские песни слушали турки. Певец Саво Мартинович мальчиком служил у турка (дело было в первой половине XIX в.), и его однажды уговорили спеть сербскую — черногорскую юнацкую песню. Пока речь в ней шла о мирной встрече Марка Краевича с Турчином в кофейне, слушатели реагировали снисходительными шутками по адресу сербского юнака, ожидая, когда он будет посрамлен. Но когда мальчик пропел, как Марко одним взмахом сабли отрубил Турчину голову, слушатели набросились на него с бранью, готовые застрелить певца. Хозяину едва удалось защитить мальчика. Характерен их заключительный диалог: «Зачем ты так поешь? Почему не скажешь, что Турчин порубил Марка?» — «Как это я могу спеть то, что неправда!» [Меденица, 1975, с.194—195].

Нечто похожее, но уже с явной социальной окраской, произошло со сказителем, исполнявшим поэму «Гороглы» перед одним беком. Сказитель, «воспевая с большим воодушевлени-

ем героя — выходца из среды конюхов и возвеличивая его ратные подвиги», назвал его султаном. Бек, услышав это, пришел в ярость, ударил сказителя по лицу и велел наказать его. Лишь после долгих уговоров бек согласился простить певцу его «вину» [Мирзаев, 1986, с.67].

О сказителе Джуре его учитель Юлдаш-шаир рассказывал, что один бек собирался резать его: «он сказал слова, задевающие честь бека» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.33].

Авторы советского времени преимущественно обращают внимание на конфликты и ситуации, когда исполнение эпоса оборачивалось против сказителей. Все же не станем забывать, что эпические сказания в ряде регионов постоянно исполнялись в господствующей среде и особых конфликтов при этом не возникало. Часто сказители были эпизодическими гостями феодальных дворов, в том числе — и знаменитые мастера, и сами они ничего дурного в этом не видели. Некоторые певцы «жили при дворцах ханов и беков, сопровождали их в поездках и походах» [Мирзаев, 1986, с.65]. Местные деревенские богачи (*бау*) также охотно приглашали сказителей для «замкнутого круга своих родственников и друзей» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.31]. Придворные певцы и поэты были у каракалпаков. Хивинский хан Мадемин, правивший во второй половине XIX в., «собрал при дворе всех знаменитых шаиров и бахсы <...> чтобы они восхваляли его» [Сагитов, 1962, с.28].

Главы киргизских родов (*мананы*) имели своих манасчи. Знаменитый Балык (1793—1873) некоторое время служил у манана Байтыка из рода Солто. Отец Сагымбая — Орозбак был музыкантом у манана Ормона из рода Сары Багыш, а сам Сагымбай определенное время был манасчи у одного из мананов [Лауде-Циртаутас, 1987, с.81]. После пребывания в роду Солто «на прощанье поэту передали девять лошадей, почетные одежды и деньги» [Там же, с.76].

Ч. Валиханов упоминает певца Нурумбая, который «почти постоянно живет в кочевьях кипчаков при султанах Ахмете Джантюрине» [1904, с.226]. Он же с неодобрением говорил об импровизаторах, «подделывающихся к баю или султану»: их импровизация «состоит из лести к какому-нибудь богачу и цель ее клонится к тому, чтобы получить кусок алого сукна и проч. <...> У такого певца нет своего лица, нет чувства собственного достоинства <...> Он не смотрит на свое дарование как достоинство, которым возвышается превыше самих султа-

нов. Напротив, смотрит как на ремесло, данное ему для добы- вания подарков». В противоположность им акыны «по призва- нию» «глубоко уважаются в народе и поют свои импровизации при публичных киргизских увеселениях, на поминках и байге (скачки) и поют по избранию, а не всякому киргизу», поют «славу отцов своего рода, прежние набегі своих родовичей, барамты, поединки и вообще удаль» (см.: [Смирнова, 1949а, с.98]).

В казахском родовом обществе XVIII в. акыны занимали различное положение: одни были ближе к массе своих роди- чей, другие были связаны со стоящей во главе родов знатью, т.е. среди эпических певцов существовало известное расслое- ние. В XIX и особенно в начале XX в. этот процесс привел к расслоению «на певцов казахской бедноты и байско-султан- ских певцов» [Смирнова, 1952, с.43].

Хотя идеология советской фольклористики требовала од- носторонне-негативных оценок второй группы, факты, нахо- дившиеся в распоряжении исследователей, сами по себе такой односторонности препятствовали. Жыршы XVIII в. не просто были придворными певцами: они сопровождали ханам в похо- дах, на ханских советах имели решающее слово, к ним за сове- том обращались военачальники [Там же, с.43]. Асан Кайгы (XV в.) некоторое время был близок к хану Золотой Орды, яв- лялся одним из влиятельных сановников; по преданию, «этот старец всегда прямо и смело, без лести, высказывал хану прав- ду» [Магауин, 1966, с.6—7].

Суюмбай был советником Сарыбая, старшины своего под- рода, и помогал ему собирать разоренный во времена кокандс- кого владычества в Семиречье Екей [Смирнова, 1949б, с.376]. Н. Смирнова приводит слова Джамбула: «Многие родоначалъ- ники упрасивали меня остаться у них <...> Но я не хотел ли- цемерить и отрываться от народа, не хотел идти к баям» [Там же, с.376].

Жиембет-жырау Бортогаш-улы (XVII в.) «был одним из ба- тыров-военачальников Есим-хана и его походным жырау. Вме- сте с тем Жиембет — крупный феодал своего времени, влия- тельный бий, игравший большую роль в жизни ханства» [Ма- гауин, 1966, с.12]. Тот же автор сообщает о дружинном певце Деспамбет-жырау, погибшем под Астраханью в 1523 г. Расска- зывали, что в предсмертном толгау он вспоминал о своих по- ходах [Там же, с.7—8].

В родовом обществе акыны выступали носителями культурных традиций своих родов и их представителями. Они «пели на асах (поминках), увещевали тяжущихся в судах, выступали от имени своего рода при столкновениях с ханской ставкой и с другими родами, воодушевляли родовые ополчения, возглавляли откочевки» [Смирнова, 1952, с.41].

Среди украинских эпических певцов была категория придворных: Петр Великий держал при своем дворе простых казаков-бандуристов, которые распевали думы и песни во время «куртагов». Кобзари «особенно вошли в моду» при Елизавете Петровне. Традиция эта оборвалась при Екатерине II, когда удар был нанесен и по казацкому кобзарству с разорением Запорожской Сечи [Хоткевич, 1903, с.92]. Кобзарей и лирников в те же времена привечали украинские, польские, русские феодалы [Фаминцын, 1891, с.124—135]. По словам П. Кулиша, «в старину бандура была инструментом не только удалых молодцов, но и знатных людей в козацком товариществе» [Записки о Южной Руси, 1856, с.189].

Из традиций, находившихся за пределами Российской Империи, особый интерес вызывают монгольские. Они не отличались однородностью. Н.Н. Поппе, исследовавший халха-монгольский эпос, отмечал «довольно пестрый» социальный состав исполнителей улигеров. При всем том «среди них преобладают выходцы из беднейших слоев населения, из бедняцкого детства» [Поппе, 1937, с.55]. У него же мы находим сведения о том, что «раньше тот или иной рапсод приглашался в ставку феодала и существовал исполнением улигеров»: эта практика поддерживала высокий уровень искусства улигершинов, но позднее, из-за недостаточного интереса к улигерам, «отпала и профессия рапсода» [Там же, с.112—113].

По другим данным, связи сказителей с аристократической средой в монгольских обществах были особенно прочными и регламентированными. Б. Владимирцов вообще придавал ойратской аристократии роль хранительницы заветов старины и «главной носительницы героического эпоса». «Она или представляет из своей среды профессиональных певцов былин, или поддерживает, покровительствует им; она считает, что старые богатырские эпопеи воспевают ее героев, высказывают ее идеалы <...> Она считает героический эпос не только национально-ойратским, но прежде всего “своим” достоянием, достоя-

нием своего класса, своего рода» [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.26].

Ойратские князья приглашали певцов не только на праздники, но и часто «просто так, в самое обычное время». «Всякий сколько-нибудь известный певец-тульчи гордится тем, что он постоянно приглашается тем или другим сильным или могущественным князем, является как бы его “придворным” певцом, с другой стороны и князья считаются с тем, что о них идет слава как о любителях родной эпической богатырской поэзии» [Там же, с.24]. Как указывает тот же исследователь, ойратские профессиональные певцы были выходцами из самых разных сословий. Отношение к ним было самое уважительное, их чтили и одаривали, но это не была плата (певца нельзя «нанять»), это «почетный дар», «знак почтительной благодарности» [Там же, с.24—25]. Так, знаменитый певец Парчен возвращался от князей домой, «ведя по несколько подаренных коней, привозя халаты, шелк и другие подношения» [Там же, с.33].

По мнению Б. Владимирцова, никакой коллизии «народное—аристократическое» в отношении ойратского эпоса не усматривается. «Простой народ и аристократы в Северо-Западной Монголии одно неразрывное целое» [Там же, с.27]. Но он же отмечал, что «бурятский богатырский эпос всегда жил в простонародной среде, его певцами всегда были случайные выходцы из народа <...> Буряты <...> почти не знали аристократии» [Там же, с.15].

Наблюдения Б. Владимирцова над монгольской традицией подтверждаются и другими свидетельствами. О том же Парчене говорилось, например, что он, «обласканный богатыми и влиятельными людьми за свой редкий дар рапсода, стал вести обеспеченную и привольную жизнь сказителя, неизменно встречая радушный, а подчас и восторженный прием как в княжеских ставках, так и в дымных юртах бедняков» [Кондратьев, 1970, с.39]. Другой знаменитый сказитель — Лубсан получил от главы Внешней Монголии за свое исполнение 50 лан деньгами, шелк на халат и так называемый баранзад-ходак (шелковый платок с религиозными изображениями) [Там же, с.45]. Во время пребывания при дворе правителя его приглашали в «знатные дома», подносили подарки, ему льстили «в надежде на его протекцию у трона» и т.д. [Там же, с.37]. Но тот же Лубсан «в иные периоды, лишенный постоянного места, распевал

свою эпопею <...> сидя на земле, в пыли и шуме базарных площадей» [Там же, с.39].

В иной этнической и исторической обстановке мы встречаем нечто схожее. О великом сербском гусяре Филиппе Вишнице известно, что, странствуя по Сербии и соседним с нею районам, он бывало, «сворачивал на дворы мусульманских предводителей, где его принимали с почтением». Пел он также и «большим туркам». Исследователь делает на основании этих фактов заключение, что «наш гусяр имел два вида песен: для райи (т.е. для христианской массы. — *Б.П.*) и господ» [Недич, 1981, с.22].

Все эти, подчас противоречивые, факты различных социальных связей сказителей заставляют нас быть не слишком прямолинейными в социологических выводах и критически относиться к традиционным утверждениям в марксистском духе — об определяющей роли классовой борьбы в сказительстве и в содержании самого эпоса. В своей главной сути героический эпос большинства традиций был средоточием общезнаменитых (общенациональных) настроений, заметным элементом общезнаменитого сознания. Наша критика, направленная на расчленение идеологического целого эпических памятников, на отсеечение в них элементов «аристократических», «религиозных» как навязанных эпосу, на «выпрямление» его демократического характера, несла на себе несомненный отпечаток модернистского и вульгаризаторского подходов. В результате сказительство оказывалось в идеологическом плену «классовых» трактовок. Работы советских эпосоведов полны описаниями разного рода событий из жизни певцов, свидетельствовавших не просто о принадлежности их к угнетенной части народа, об их бедности, житейской неустроенности, но и об активном сопротивлении их угнетателям — в том числе средствами эпоса, о прямом участии в актах социального протеста, в антифеодальных движениях и т.д., наконец — о восторженном принятии ими Октябрьской революции, об участии в организации колхозов, об искреннем стремлении воспевать социалистический строй. В этих описаниях, вероятно, содержалась доля правды, хотя сами описания соответствующих фактов чаще всего не выходили за пределы советского газетного стиля. И тем более односторонними они кажутся при замалчивании или приуменьшении фактов иного порядка, когда мы имеем дело с вполне благополучными, в социальном плане «нейтральными», без взрывов, биографиями певцов. Идеологический фон описаний сказительства в нашей литературе 30—80-х гг. настолько односто-

ронен и окрашен предвзятостью, что его приходится чаще всего просто игнорировать и путем просеивания добираться до реальных фактов.

Для характеристики социального статуса эпических певцов важны не только типовые обыденные обстоятельства их исполнительской практики, «мирной» обстановки, но и ситуации необычные, экстремальные, хотя по-своему также типовые. Это прежде всего обстановка войны — военных походов, их подготовки и осуществления, осады или защиты крепостей, повседневной фронтовой жизни.

О кобзарях говорили как об «истинных скальдах войска запорожского». [Хоткевич, 1903, с.91]. Они «принимали самое активное участие в боевой жизни казаков Запорожской Сечи» [Лавров, 1958, с.220], в гайдамацком движении. Известно, что в 1770 г. три профессиональных бандуриста были казнены вместе с гайдамаками [Хоткевич, 1903, с.91].

В начале XIX в. сербские гуслеры оказались спутниками и участниками восстаний против турецкого владычества под руководством Карагеоргия. Непосредственное участие в военных действиях они соединяли с исполнением эпических песен под гусле. Так, старец Рашко, Тешан Подругович находились в 1804—1806 гг. между повстанцами. Филипп Вишнич в осажденной турками Лознице ободрял ратников своими песнями. Слепой Джуро Милутинович Черногорец скрытно проносил внутри своего посоха письма владыки Петра Петровича Карагеоргия [Недих, 1981, с.5]. Одновременно они старые юнацкие песни применяли к современности и создавали новые песни о событиях своего времени. «Нередко, едва рассеивался пушечный дым, уже слышались их десетерацы о бое» [Там же, с.5—6]. Среди них выделяется великий Вишнич, по праву называемый поэтом сербского восстания начала XIX в. «Переноса песни о восстании, он обошел добрую половину освобожденной Сербии» [Там же, с.23—24].

Совершенно исключительную роль гуслеры играли в героической жизни черногорцев. История начиная с XVIII в. зафиксировала активное участие их как храбрых воинов и, одновременно, певцов и поэтов-летописцев в сотнях сражений с турками и в войнах вплоть до XX в. [Путилов, 1982, с.16—18].

П. Ровинский запечатлел факт исполнения юнацких песен в перерывах между боями на передовой линии в 1877 г. [Ровинский, 1880, с.28]. В начале XX в. яркий пример агитацион-

ной миссии гусярского искусства дала деятельность Петра Перуновича. Он стал настоящим странствующим гусярем, придавшим своим выступлениям открытый политический смысл. В начале века он объездил Сербию и Черногорию, выступая против Австрии, аннексировавшей Боснию и Герцеговину. Его выступления способствовали набору добровольцев против Австрии. Перунович выступал также в Праге, где состоялись тогда шумные демонстрации и политические акции. Он был участником обеих Балканских войн. Во время первой мировой войны он, выступая, был ранен, а разорвавшаяся граната отбила головку у его гуслей. В 1916 г. Перунович отправился в Америку, объездил многие районы, где жили его соотечественники, устраивал гусярские вечера и способствовал тому, что 10 тысяч добровольцев отправились на Салоникский фронт [Меденица, 1975, с.376—385].

Однажды в Черногории я встретил 85-летнюю Милицу Джонович. Она во время Балканской войны носила на позиции к Скадарскому озеру еду, а в первую мировую войну выносила с поля раненых. Ей приходилось слушать в окопах гусяря Перищу из их села: он при начале войны вернулся из Америки, чтобы участвовать в сражениях [Путилов, 1973, с.150]. Наконец, сохранилось немало свидетельств о мобилизующей роли юнацкого эпоса в народно-освободительной борьбе 1941—1944 гг., о его воздействии на формирование у партизан «свободолюбивого повстанческого романтизма» [Мартиновић, 1961, с.208]. Гусяры находились в составе отрядов, их выступления включались в программы редких культурных вечеров, но, разумеется, их слушали и в обыденной обстановке. Сохранилось, например, воспоминание о выступлении перед отрядом черногорских партизан в мае 1942 г. известного тогда гусяря Филиппа Буланича [Гусев, 1979, с.27—28].

Пример из другой культурной традиции: ойратский певец Парчен участвовал в штурме крепости в 1912 г. во время войны с Китаем. Как рассказывают, однажды он услышал в своем лагере исполнение героической поэмы каким-то певцом. Увидев, что тот поет плохо, Парчен выхватил из рук инструмент и пропел ту же поэму. Это воодушевило монгольских воинов [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.34; Жирмунский, 1979, с.403—404].

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СКАЗИТЕЛЬ И ЭПИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

СОСТОЯНИЕ ПРОБЛЕМЫ

Заглавие второй части нашей монографии предполагает целый комплекс вопросов, которые принадлежат к числу коренных и наиболее сложных и дискуссионных в нашей науке.

Вопросы эти: что такое текст в сознании и эмпирическом опыте сказителя? Как усваивает он эпические тексты сказаний, *что и как* хранит в своей памяти? Что собою представляют — в плане воспроизведения текста — акты исполнения: пропевание или сказывание (рецитацию) заученных тысяч (иногда десятков и сотен тысяч) стихов, т.е. акт чисто артистический, подобный чтению стихов артистом с эстрады либо исполнению арий оперными певцами и т.п., или нечто другое? Чем могут отличаться акты исполнения одного и того же произведения одним и тем же певцом? Каковы границы различий в текстах одного и того же сказания, усвоенного несколькими сказителями от одного певца? И т.д., и т.п.

1

Заслуга в постановке этих вопросов и в первых попытках ответить на них принадлежит «русской школе» в фольклористике. Наши соотечественники — первооткрыватели живой эпической традиции на Русском Севере и в Сибири сразу же обратили внимание на ее носителей. Уже в трудах П.Н. Рыбникова, А.Ф. Гильфердинга, В.В. Радлова были высказаны

идеи, которые затем легли в основу понимания сказительства как культурного феномена и в осмысление эпических текстов в их историческом движении.

Попробуем выделить узловые положения «русской школы» применительно к вопросам, поставленным нами выше.

А.Ф. Гильфердинг был первым, кто на основе личных наблюдений и анализа записанных им текстов попытался проникнуть в техническую лабораторию былинных певцов и выяснить, как происходит запоминание, сохранение в памяти и воспроизведение былин. Он указал на три главных фактора, формирующих сказительское искусство. Первый — это устойчивая преемственность в усвоении эпоса. Второй — память. Она «есть единственная сила, которая сознательно для самих певцов действует в усвоении и воспроизведении этих рапсодий... Из разговора с любым сказителем вы сейчас увидите, что он вполне чужд сочинительства: он старается петь именно так, как пел его отец, дед или учитель; если чего-нибудь не упомянул, то либо пропускает, либо рассказывает словами; но как бы подробно он ни знал содержания какого-нибудь эпизода или целой былины, он, раз забывши, как она поется, никогда не решится восстановить ее стихами, хотя при однообразии эпического склада это казалось бы весьма легко» [Онежские былины..., 1949, т.1, с.51]. Память певца отличается силой и быстрой восприимчивостью, но также и консервативностью, которая смыкается с консервативностью сознания.

Третий фактор — это личное творчество, которого певцы вовсе не лишены, но которое ими не осознается. Участие «личной стихии» в поддержании эпического наследия «очень велико», оно «гораздо больше, чем можно бы предполагать». Эту мысль А. Гильфердинг подтвердил примерами с текстами двух певцов, которые усвоили былинку от одного лица, но придали ей различия в подробностях изложения и в оборотах речи [Там же, с.56—57].

А. Гильфердингу принадлежит ставшее хрестоматийным положение о двух составных частях любого былинного текста — местах *типических* и *переходных*: первые сказитель якобы «знает наизусть и поет совершенно одинаково» (у каждого сказителя они «свои»); вторые «не заучиваются наизусть, а в памяти хранятся только общий остов, так что всякий раз, как сказитель поет былинку, он ее тут же сочиняет, то прибавляя, то

сокращая, то меняя порядок стихов и самые выражения» [Там же, с.57].

Суждения А. Гильфердинга были приняты в науке как свидетельства вдумчивого и авторитетного исследователя, хотя в дальнейшем и подвергались отдельным поправкам и уточнениям. Между тем суждения эти вызывают в некоторых пунктах недоуменные вопросы, в них далеко не все так ясно и логично, как может показаться на первый взгляд, кое-что требовало бы критической проверки.

Неясно, например, где в представлении Гильфердинга, проходит грань между местами типическими и переходными; неизвестно, относил ли Гильфердинг к типическим местам всю совокупность устойчивых эпических формул либо лишь часть таких формул. Каждому, кто захочет проверить исходное положение ученого, окажется затруднительным сколько-нибудь определенно произвести соответствующую дифференциацию.

По словам Гильфердинга, «в устах лучших певцов» переходные места помнятся твердо наизусть и передаются лишь с незначительными вариантами. Но в чем тогда принципиальная разница между местами переходными и типическими? Разве только в том, что первые заучиваются специально для данной былины и встречаются лишь однажды?

С точки зрения наших позднейших знаний кажется неточным (во всяком случае, для части сказителей) утверждение о том, что места типические всякий раз поются «совершенно одинаково». Сам собиратель, рано уверовав в справедливость этого наблюдения, при записи былин нередко отмечал повторяющиеся типические места прочерком.

По Гильфердингу получалось, что чем лучше сказитель, тем меньше варьирует он свои былины; другими словами, лучший певец лучше помнит текст, и к варьированию певца принуждают слабая память или длительный перерыв в пении былин. Но тогда законно спросить, каким образом посредственному певцу удастся заново создавать переходные места?

Несмотря на неясность отдельных моментов и противоречивость общей концепции, ее авторитет долгое время был непоколебим, да и в наше время идея двух составных частей былинного текста иногда находит продолжение, в том числе — в работах об иноэтнических традициях сказительского искусства.

Новый этап в теоретическом осмыслении искусства былинных певцов связан с трудами А.М. Астаховой. Не побоюсь

сказать, что Астахова знала севернорусскую сказительскую традицию как никто из ее предшественников. Громадный опыт полевой работы почти во всех регионах эпического Севера, тщательная проработка наследия «русской школы» позволили ей предложить собственную классификацию сказителей, выделив «три основные категории — по тому, как они воспринимают, а затем воссоздают былины» [Былины Севера, 1938, т.1, с.71].

К первой категории были отнесены сказители, «перенявшие тексты совершенно или почти точно и в таком же виде их передающие» [Там же]; ко второй — те, кто усваивали лишь «общий остов» былины и путем отбора «типических» мест и свободного создания «переходных» вырабатывали собственный, постоянный текст, который в дальнейшем оставался в основном неизменным и варьировался лишь в деталях (именно этот тип сказителя как лучшего и имел в виду Гильфердинг) [Там же, с.75]; к третьей — сказители-импровизаторы, которые запоминают «лишь сюжетную схему по преимуществу», но «не создают постоянного текста, а каждый раз меняют его, пользуясь всем арсеналом сюжетов, эпизодов, мотивов, образов, формул, которыми они владеют» [Там же, с.82].

Замечу, что классификация А.М. Астаховой была осуществлена главным образом на основе сравнительного анализа художественного содержания вариантов. В итоге ей впервые удалось так широко и аргументированно показать процесс возникновения новых редакций, создание контаминаций, вариативность в сфере эпической образности. Текстологические сопоставления более «узкого», «технического» характера не носили столь же интенсивного характера и, что особенно важно, не учитывались при окончательных выводах. Я имею в виду уровни стиховой строки и сочетания строк, фразового уровня, отдельных лексем, того, что относят обычно к «подробностям изложения», «оборотам речи», «словесной фразировке» и т.п. Как мы увидим в дальнейшем, все они немаловажны для уяснения специфики сказительского отношения к тексту, к технике его владения им и возможностям и границам варьирования.

Классификация, предложенная А.М. Астаховой, сыграла свою роль в дальнейшем продвижении науки к глубинному пониманию тонкостей сказительского искусства.

Значительный вклад в теорию сказительства внес В.М. Жирмунский, посвятивший свои труды изучению искусства среднеазиатских эпических певцов. При этом он, несомненно, учитывал опыт русских исследователей и, частично, эпосоведов Запада. Для него центральной стала проблема «соотношения традиции и импровизации, традиционно-типического и индивидуально-творческого начала в условиях еще живого и богатого эпического искусства» [Жирмунский, 1974, с.635].

«Живые факты нашего времени» подтверждают, что «творческая импровизация и варьирование в рамках традиции присутствуют в устном исполнении всюду, где эпос сохранился еще как живое явление народной жизни». «Повторные наблюдения над исполнением певцов одного и того же сюжета обнаружили текучесть текста и наличие значительных различий, творческих вариантов, как бы разных переложений одного и того же содержания. Певец поет не заученный текст, он импровизирует, по крайней мере частично, следуя определенному сценарию, в котором постоянными являются кроме последовательных эпизодов и ситуаций прежде всего традиционные общие места (седлание коня, богатырская скачка, описание битв и т.д.). Конечно, подобная импровизация возможна лишь в рамках определенной, прочно сложившейся традиции — не только сюжетов, мотивов и образов, но и постоянных стилистических формул, эпитетов, сравнений, фразеологических оборотов и т.п., которыми поэт-импровизатор пользуется как своего рода поэтическим языком. Только этим сочетанием традиции и импровизации <...> можно объяснить поразительную память многих выдающихся сказителей <...> Речь идет не о пассивном запоминании, а об особой творческой памяти, которая в процессе исполнения заново воспроизводит и создает знакомое певцу содержание (сценарий) поэмы» [Там же, с.635—636].

Далее В. Жирмунский останавливается на вопросах о «мере импровизации» и ее зависимости от «творческого дарования сказителя», о возможностях создания «художественных новшеств» и, особенно, о возникновении на почве импровизации больших расхождений между версиями одного эпического сюжета [Там же, с.636—638].

В статье, посвященной творчеству киргизских манасчи, В. Жирмунский высказывается еще более определенно: «Во

время обучения своему искусству <...> певец запоминает не связный текст, а как бы сценарий, сюжетную канву, известную последовательность эпизодов и ситуаций, а также традиционные “общие места”, эпические клише <...> в остальном он создает исполняемый им текст в процессе пения, варьируя его в соответствии с характером аудитории, вводя в него те или иные новые подробности или даже эпизоды» [Жирмунский, 1961, с.89]. Принципиальные положения, высказанные В. Жирмунским, вплотную подводят нас к новому этапу в эпосоведении, связанному с именами М. Пэрри и А. Лорда. Скажу здесь сразу, что американским фольклористам, в том числе и автору книги «The Singer of Tales» (1960), работы русского ученого не были знакомы, а процитированные мною места из работ В. Жирмунского относятся ко времени до его знакомства с названной книгой. Тем более выразительны сближения в точках зрения представителей двух научных направлений, хотя, как будет нетрудно убедиться, очевидны и существенные расхождения между ними.

2

Ограничусь здесь рассмотрением, по необходимости кратким, лишь тех моментов теории Пэрри—Лорда, которые непосредственно касаются темы, заявленной нами во второй части книги. У читателя теперь есть возможность обратиться к основному труду А. Лорда, в котором изложена теория сказительского искусства во всем ее объеме, и получить достаточно широкую информацию о судьбе этой теории в современной науке и о ее различных оценках [Лорд, 1994].

В качестве основополагающей, исходной у М. Пэрри и А. Лорда выступает идея принципиальной неразделимости в эпическом творчестве процессов усвоения, создания и исполнения устного эпоса. Шире — «устная поэзия — это поэзия, рождающаяся в устном исполнении» [Lord, 1965]. Эпическую устную поэзию отличает способ создания: «Этот способ заключается в построении метрических стихов и полустихий посредством формул и формульных выражений и в построении песен с помощью тем» [Lord, 1960, p.4]. Лорд подчеркивает роль традиции, которую трактует широко, включая сюда и «искусство сложения» (подробно об этом: [Lord, 1987, p.62—64]).

«Каждое исполнение <...> представляет собой самостоятельную песню, поскольку каждое исполнение уникально и несет на себе печать поэта-сказителя» [Lord, 1960, p.4; Лорд, 1994, с.15]. Этому принципиальному положению А.Лорд меньше всего хотел бы придать догматическое толкование, напротив — он толкует его широко, нисколько не упрощая реальной картины жизни текстов. В ряде случаев он находит у разных певцов (речь идет о югославских гусярах, тексты которых он с особым тщанием анализировал) пассажи, излагаемые при повторениях «в более или менее тех же словах», так что текст на отдельных участках оказывается «более или менее фиксированным». Впрочем, фиксированность эта неустойчива. К тому же, по утверждению А. Лорда, при усвоении «чужой» песни фиксированные ее элементы не обязательно переходят к новому ее владельцу, а тот формирует свой текст со своими элементами фиксированности. Более того, «фиксированная материя» текстов все равно не воспроизводится по памяти, но всякий раз воссоздается, только формы проявления создания разнообразятся [Lord, 1981, p.433—460].

Итак, подчеркнем принципиальную новизну концепции Пэрри—Лорда «composition in performing» (воссоздание/сочинение в процессе исполнения): она не ограничивается признанием того, что певец, исполняя сказание, что-то в нем меняет, дополняет и т.д., т.е. варьирует на уровне содержания и слагаемых поэтики (с этим согласны многие), но распространяется на всю систему текста и прежде всего — на главный конструктивный его элемент — стихотворную строку. И даже повторяя без изменений какие-то стихи, пассажи, певец не просто передает их как заученные, раз навсегда затверженные, но как бы заново воссоздает, опираясь на то, что вернее всего назвать *эпическим знанием* и *эпической памятью* как одним из выражений этого знания. Эпическая память отнюдь не сводима к способности заучивать и затем воспроизводить тысячи стихов. Она — столь же бессознательная принадлежность человека, что и та, благодаря которой каждый говорит на родном языке. Эта память формируется бессознательно и естественно. «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 ре-

чи». Разница лишь в том, что здесь заданы метрические условия речевого акта [Там же, с.451].

В своей экспедиционной практике американские ученые встречались с гусярами, которые, похоже, не всегда этому критерию отвечали. А. Лорд, отстаивая чистоту концепции, готов отказать таким певцам в праве называться «подлинными» эпическими сказителями, отнести их к представителям «вторичной» эпической культуры, утратившей главный принцип устности.

Одним из факторов, определявших практически единство актов исполнения и создания эпического текста, А. Лорд считает вполне реальную для певца необходимость безостановочного, строго регламентированного, метрически предуказанного, композиционно организованного повествования. Он должен «быстро складывать стих за стихом <...> Ему некогда раздумывать» [Лорд, 1994, с.69]. Это отнюдь не «техническое условие», как полагал В. Жирмунский [1979, с.169], речь идет о качественной специфике песенной эпики, когда «техника» оказывается слитой с художественным сознанием певца: «Весь образ его мыслей направлен вперед, и он не способен вернуться и проделать тот же путь снова» [Лорд, 1994, с.146].

Владение эпическим знанием и способность воссоздавать целостный текст всякий раз словно бы заново, а заодно и обновлять эпический репертуар обеспечивается наличием в эпической традиции фонда вербальных *формул*, которые в совокупности составляют формульный стиль, и фонда эпических *тем*, образующих основу эпической сюжетики.

Понятие формулы как стилистического стереотипа (клише), закрепляющего и обобщающего различные слагаемые поэтического изображения, описания, наррации и т.д., давно уже укрепилось в фольклористике. Формула обычно рассматривалась как обязательная принадлежность «поэтики тождества», характерной для фольклора, и одновременно как способ выражения различных сторон мировоззрения среды, творящей и потребляющей эпос. М. Пэрри и А. Лорд включили понятие эпической формулы в каноны теории устной традиции и в механизм воссоздания эпического текста. Согласно М. Пэрри, формула — это «группа слов, регулярно используемая в одних и тех же метрических условиях для выражения данной основной мысли» [Parry, 1930, p.80]. Именно благодаря наличию

богатого фонда формул и гибкому владению ими певец мог воссоздавать эпос в ходе исполнения. При этом он должен был владеть «грамматикой» формульного языка, уметь создавать формулы как бы заново (а то и просто заново) на основе знания набора моделей и варьировать их в живом контексте.

Рядом с концепцией формульности М. Пэрри и А. Лорд развили концепцию «тем» как другого базового элемента, обеспечивающего сложение песни в процессе исполнения. Вот одно из определений «тем»: «Это сюжетная единица (subject unit), группа идей, регулярно употребляемые певцом не просто в каком-то отдельном произведении, но в поэзии в целом» [Lord, 1938, p.440]. «Темы как повторяющиеся нарративные или описательные элементы» решающим образом «функционируют в построении песен» [Srpskohrvatske..., 1953, p.127]. Здесь А. Лорд очень близок к концепции «общих (типических) мест», родоначальником которой в «русской школе» был А. Гильфердинг. Однако и здесь для него на первом плане — динамическое начало, а не просто качество эпической поэтики. Облик темы «непрестанно меняется <...> В сознании сказителя она присутствует во многих разновидностях <...> Это живое, меняющееся, способное применяться к контексту художественное творение» [Лорд, 1994, с.110].

Знание запаса тем, умение выбрать ту, что соответствует данному макро- и микроконтексту, и построить ее в данном тексте, а также умение переходить от темы к теме, руководствуясь общим планом, соединять темы в одну поэму и характеризует искусство сказителя.

Именно этот комплекс идей сделал столь привлекательной теорию Пэрри—Лорда в западном мире, обеспечив ей не только шумный успех и волну подражаний, но и серьезное продолжение и развитие. Ныне можно говорить о школе Пэрри—Лорда как одной из ведущих в современном эпосоведении. Одна из задач нашей науки заключается в творческом освоении теории и в соединении продуктивных ее начал с достижениями «русской школы». Именно этим задачам служат Лордовские конференции, объединяющие эпосоведов, до недавнего времени вынужденных работать при взаимной изоляции (см. об этом подробнее: [Клейнер, Левинтон, Путилов, 1993; Путилов, 1994]).

ПО СЛЕДАМ ЖИВЫХ ТРАДИЦИЙ

В богатой и пестрой литературе о сказительстве и сказителях немалое место занимают наблюдения исследователей и собирателей над отношениями певцов и текстов, результаты сопоставлений текстов и мнения авторов. Здесь мы видим множество совпадений, но и противоречий; разброс выводов достаточно велик, за всем этим стоят, с одной стороны, разноречия в исходных позициях исследователей, пестрота методических приемов, а с другой — неоднозначность живых процессов, своеобразие традиций.

1

Показательны результаты опытов эпосоведов в области классификации сказителей по их отношению к текстам. Здесь, кажется, при видимом разнообразии трактовок, можно наблюдать сближение взглядов.

К. Рейхл, опираясь на материалы тюркской эпической традиции, известной ему не только по чужим трудам, но и по собственной полевой работе, используя теоретические положения Пэрри—Лорда, следующим образом обобщает свое понимание вопроса: «Несмотря на громадное разнообразие типов певцов, распознается определенная дихотомия творческого (creative) и воспроизводящего (reproductive) певцов». При этом Рейхл обращает внимание на то, что понятие «творческий певец» в разных традициях имеет свои значения и оттенки, но «кажется, в большинстве случаев подразумевается, что певец способен создавать “новую” песню, так же как добавить вновь к эпическому циклу и варьировать свое исполнение эпической поэмы соответственно требованиям аудитории» [Reichl, 1992, p.90]. Категорию «воспроизводящих» певцов охарактеризовать столь же не просто. С одной стороны, их отличает приверженность усвоенной (заученной) форме, с другой — хотя «певец и обладает сильным чувством текстуальной стабильности», «но в действительности варьирует свой текст от исполнения к ис-

полнению» и осуществляет это благодаря владению техникой эпического сказывания [Ibid].

Более категоричен Е. Исмаилов. Среди казахских жырышы одни — «исполнители готовых эпических, лирических текстов <...> Они строго придерживаются устойчивых канонических текстов»; другие — «не только исполняют готовое, но иногда творчески перерабатывают канонические эпические тексты, воспринятые от предшественников» [Исмаилов, 19576, с.11].

В.Е. Майногашева (хакасский эпос) типу хайджи-нымачхи (импровизатор) противопоставляет тип «только исполнителя», чья творческая индивидуальность «проявлялась в своеобразном сказывании эпоса <...> в основном в пределах сложившихся традиций» [Алтын-Арых..., 1988, с.493—494].

С. Носиров в узбекской сказительской традиции наряду с «профессионалами, или творцами-исполнителями» выделяет «только исполнителей-бахши», которые «повторяют то, что они приняли из репертуара своего учителя. В их исполнении творческая импровизация совсем не чувствуется» [1990, с.6].

Сходным образом характеризует бахши-исполнителей/передатчиков Т. Мирзаев: «Для них не характерно творческое вмешательство в текст», они всякий раз «почти в точности повторяют текст, унаследованный от наставников» [1986, с.40]. «Импровизированные моменты» у них «незначительны и сводятся к перемене местами отдельных отрывков или к их пропуску, добавлению слов, изменению эпитетов и сравнений, приспособлению отдельных кусков текста к местности, где происходит исполнение, к вкусам и запросам аудитории» [Там же, с.41]. Заметим по поводу перечня «незначительных» «импровизационных моментов», что это не так уж мало и явно свидетельствует о свободе, с какой бахши-«передатчик» относится к своему тексту.

В другом месте тот же исследователь утверждает относительно хорезмских бахши, что в их памяти «существует именно обработанный, неизменяемый текст, и они в каждом исполнении повторяют его в точности». При этом относительная свобода предоставляется исполнению прозаических отрывков дастанов [Там же, с.170].

Согласно С.М. Мусаеву, среди киргизских сказителей одну группу составляют «манасчи-аэды», а другую — «манасчи-ремесленники», «в основном заучившие наизусть отдельные ши-

роко известные народу эпизоды эпоса и исполняющие его с незначительными изменениями и дополнениями в деталях» [1984, с.428].

Бурятский рапсод, конечно, «не попугай, механически слова в слово передающий то, что он где-то услышал. Правда, рапсод от себя не прибавляет и не убавляет ни одного эпизода или повествовательного мотива <...> но зато в выборе образов, в моментальной импровизации новых стихов он всячески проявляет силу своего таланта» [Аламжи Мерген..., 1938, с.XV].

В африканской традиции есть сказители-слагатели и «только исполнители». Рут Финнеган пишет, что сомалийские поэты создавали «в головах» свои поэмы, заучивали их и передавали фиксированные тексты тем, кто опять же их заучивал [Finnegan, 1977, p.74].

Сами сказители по-разному выражаются относительно стабильности эпического текста. С одной стороны, характерны решительные заявления о приверженности раз и навсегда данному тексту («Это так было, так всегда сказывали все манасчи» [Кыдырбаева, 1984, с.29]; «Проклят будет тот, кто позволит себе прибавить или убавить что-нибудь в содержании старин» [Беломорские былины..., 1901, с.13]. С другой стороны, сказители могли подтвердить, что им ничего не стоит пропеть одно и то же место или даже все сказание каждый раз по-разному. Я полагаю, что здесь нет на самом деле противоречия. Под стабильностью понимается план содержания, который не подлежит переменам и поправкам. Свободное отношение касается плана выражения: у сказителей, особенно у мастеров, имеется достаточный фонд стилистических средств, чтобы варьировать этот план, и есть навыки подобного варьирования. Сами исследователи, говоря о стабильности или слабой изменемости текстов от исполнения к исполнению, имеют в виду прежде всего содержательную сторону сказаний. «Свобода» же касается другой стороны.

Об украинских певцах: за кобзарем, хотя он и передает текст «почти без перемен», «сохраняется право на некоторую свободу каждый раз иначе завершать в подробностях внешний план думы, по-иному складывать эпические обороты и менять уклад стихов» [Колесса, 1969, с.54]. Тот же исследователь едва ли не первым обратил внимание на варьирование музыкального начала в эпосе: «Народный певец не может выучить думу совершенно буквально; он перенимает от своего учителя лишь

основную тему рецитируемой мелодии, формирует ее соответственно своему пониманию и внешним влияниям и создает особый вариант» [Там же, с.316]. Отмечено, что кобзари больше варьируют мелодии, чем словесные тексты [Кирдан, Омельченко, 1980, с.47].

О певцах Югославии: они могут укорачивать или удлинять свои песни соответственно их личным художественным вкусам. Они могут также видоизменять песни соответственно предоставляемому им времени для исполнения, собственному настроению, аудитории, даже ожидаемой оплате [Murko, 1990, p.119]. «Не только отдельные слова или порядок слов, но целые стихи являлись в целиком новой форме или просто исчезали» [Ibid., p.118].

Обобщение, относящееся ко всей славянской эпической традиции: «Изучение творчества исполнителей русских былин, украинских дум, юнацких песен южных славян показывает, что исполнители эпоса не передают выученное наизусть, а пересказывают слышанное от других сказителей, творчески его перерабатывая» [Богатырев, 1971, с.395].

О шорской традиции: «Сказитель по своему желанию и настроению, а также в зависимости от внимания слушателей может передать поэму более кратко и сжато, опустив ряд подробностей и эпизодов, или, наоборот, передать ее пространно, прибавляя некоторые детали, украшая ее различными образами, привлекая ряд сравнений» [Дыренкова, 1940, с.XI].

Об эвенкийских и эвенских сказителях: Павел Бояки, «рассказывая, вставлял свои реплики. Рассказывая в третьем лице, он иногда переходил на рассказ от первого лица» [Исторический фольклор..., 1966, с.11]; исполнители нимканов «при повторном исполнении собственных эпических песен либо песен своих учителей, содержание которых они “запомнили в точности”, допускали варьирование текстов» [Лебедева, 1981, с.88].

Принципиальный характер имели соображения исследователей эпической традиции Центральной и Средней Азии. «Невозможно считать ойратских певцов героических эпоей за простых исполнителей выученного наизусть, только повторяющих вытверженное. Нет, за ними во многом остается творческое начало <...> Настоящий певец-тульчи несет в себе запасы разных “общих мест” и фигуральных выражений и рифм, а также планов, схем различных описаний и мотивов, комбинируя и подбирая эти элементы при каждом исполнении эпоей

по-разному; в зависимости от настроения и от состава слушателей, певец и “созидает” эпопею, накладывает на канву рассказа различные краски» [Монголо-ойратский героический эпос, 1923, с.37].

Каждый сказитель таджикского «Гуругли» «передает основную выработанную фабулу своими собственными словами, организуя их, конечно, согласно общим специфическим формальным законам “Гуругли” <...> и укладывая в рамки музыкального мотива. Очень может быть, что именно это обстоятельство импровизации, освобождающее сказителя от заучивания текста, объясняет поистине удивительный размер материала, сообщенного каждым сказителем» [Болдырев, 1936, с.62].

О традиции узбекской: «Известно, что узбекский сказитель (“бахши”) поет, варьируя текст своего дастана в соответствии с требованиями и вкусами аудитории: он сокращает или затягивает свое изложение, вставляет или развивает отдельные эпизоды; он по-разному исполняет тот же дастан перед стариками или молодыми <...> Постоянными являются, кроме последовательности эпизодов и ситуаций, прежде всего традиционные общие места <...>» [Жирмунский, 1974, с.635—636].

Мы уже приводили аналогичные высказывания В. Жирмунского о киргизских певцах.

В противовес этим сведениям, о китайских исполнителях говорится, что, исполняя сказ по «Троецарствию», они делали это «близко к тексту эпопеи, почти совсем не привнося в повествование творческого начала» [Рифтин, 1970, с.261].

Итак, наряду с очевидными проявлениями творческого начала в исполнении эпических сказаний исследователи отмечают приверженность сказителей к устойчивости. Показательно, что они при этом чуть ли не в обязательном порядке оговариваются относительно степени такой устойчивости: «почти совсем», «без существенных изменений», «почти дословно», «с незначительными изменениями». Не означают ли эти оговорки, что с абсолютным повторением вытверженного текста мы не встречаемся, по сути дела, вовсе? А раз так, то тезис Пэрри—Лорда о нерасчлененности исполнения и воссоздания песни применим и к певцам этого типа.

Мы имеем целый ряд наблюдений, относящихся к характеру вариативности эпических исполнений. К сожалению, для ряда традиций такие наблюдения ограничены, а то и просто невозможны из-за отсутствия или малого числа повторных записей.

Поучителен опыт К. Рейхла, который с большой творческой самостоятельностью воспринял идеи Пэрри—Лорда и применил их к среднеазиатскому эпическому материалу. Большая часть его превосходной монографии связана с проблемами, которые нас занимают. Сейчас мы обратимся к главе 8 — «Воспроизведение в ходе исполнения и искусство памяти». О разделе, посвященном импровизации, мы поговорим ниже, а здесь наше внимание — к разделам «Вариативность и устойчивость» и «Искусство памяти». Во взаимоотношениях сказителя с традицией автор выделяет четыре позиции: сохранение, расширение, нововведения, искажения.

Исследователь берет для сопоставлений четыре текста, два из которых записаны от одного певца. Из трех сказителей два — ученики певцов, которые были учениками одного учителя — Нурабуллы, а третий — прямой ученик последнего. Таким образом, все тексты принадлежат одной традиционной ветви, что, конечно, особенно обостряет к ним интерес.

Для детального сопоставления четырех текстов К. Рейхл избрал начало поэмы (соответственно 55-53-52-60 стихов). Стихи приводятся в оригинале и в английском переводе (я должен был пользоваться вторыми). Вот итоговые наблюдения исследователя: «Вариативность между четырьмя текстами довольно ограничена». Различия сводятся к пяти видам: соответствующие стихи находятся в разных местах; повторяются или опускаются; добавляются новые стихи; одно и то же рифмующееся слово находится в разных текстах, но внутри стиха происходят изменения.

Мы не ошибемся, полагает автор, если сочтем, что пассажи, совпадающие в текстах, принадлежат «оригиналу», т.е. они входили в вариант Нурабуллы. Если же в одном варианте есть какое-то слово или какой-то элемент, которых нет в других, мы должны считать это либо утратой оригинала, либо нововведением.

С одной стороны, мы видим, как текст меняется от певца к певцу, и можем рассматривать по крайней мере некоторые из этих изменений как отклонение от традиции и даже как искажение традиции; с другой стороны, о каждом тексте и каждом исполнении должно судить как о самостоятельном (*its own*) [Reichl, 1992, p.235—249].

Замечу здесь, что в сопоставляемых текстах есть совпадающие по содержанию, но не совпадающие в плане выражения. Жаль, что автор не обратил внимания на эти случаи. Разноречия в плане выражения свидетельствуют, во всяком случае, о том, что певцы не держали в памяти заученного текста, более или менее свободно комбинировали формульные стихи и так или иначе варьировали их, допуская — пусть скромные — новации.

Анализируя варианты другой поэмы, К. Рейхл находит различия в порядке строф и в утрате некоторых из них. Внутри строф вариативность ограничивается подстановкой синонимов или дополнением слогов по соображениям метрики. Иногда целые стихи отличаются пословесно, хотя при этом часто появляются синонимы. В целом же тексты «консервативны» [Ibid, p.250—260].

В разделе «Искусство памяти» даются некоторые обобщения. Автор говорит о «разных путях продолжения или изменения традиции» и о связанных с этим разных типах певцов. Отношения с традицией можно мысленно расположить по шкале, на одном конце которой будут певцы, подобные Джюсуну Мамаю, творчески расширявшему традицию не только в объеме, но также в художественной разработке, а на другом — певцы типа Бекмурата-бакши, который держится традиционного текста так близко, что можно заподозрить нечто вроде заучивания наизусть. На этой шкале возможно много промежуточных и переходных случаев.

В эпических традициях разных регионов есть певцы, способные овладеть обширным репертуаром, и певцы, исполняющие лишь одно поэму или экстракт ее. При этом К. Рейхл ссылается на типологию вариативности, установленную А. Лордом применительно к югославским гуслирам. Он выделяет следующие категории: 1) изложение темы в большем или меньшем количестве стихов — из-за варьирования внутренней композиции пассажа; 2) расширения украшений, добавление деталей; 3) изменение последовательности изложения; 4) до-

бавления за счет материала, взятого у других певцов; 5) пропуски; 6) замены одних тем другими [Lord, 1960, p.123; Лорд, 1994, с.141].

Для К. Рейхла «консервативность» в конечном счете означает подчинение изменений и трансформаций набору правил, некоему сдерживающему началу.

К. Рейхлу принадлежит важное наблюдение, относящееся к специфике обучения певца. Эпос, который он слышит, всегда вариативен. Даже если сам певец хотел бы остаться в рамках строгой традиции, он непременно отступит от ее «буквы», когда начнет приспосабливать свое исполнение к аудитории. Традиционное обучение позволяет певцу знать свой репертуар в его вариативности. Он приводит слова одного сказителя: «Для меня спеть три дастана все равно что съесть хлеб» [Reichl, 1992, p.263—265].

Устойчивость, стабильность в сочетании с вариативностью обеспечивается воспитанием певца, особым качеством, которое автор определяет как «развитие искусства памяти», а также выработкой способности структурировать пропеваемые пассажи четко установленным способом [Ibid, p.269—270]. Наконец, формульный стиль — в широком смысле — главный ключ к освоению этого искусства [Ibid, p.270].

Среднеазиатская эпическая традиция, необычайно богатая и разнообразная, хотя и ослабевающая в последнее время и претерпевающая структурные изменения, дает ценнейший материал для исследователей. К сожалению, многое уже упущено, а распространенные в советское время тенденции к идеологизации проблем сказительства не могли не сказаться отрицательным образом на характере работ и на выводах. Тем не менее, в последние годы в особенности, можно говорить о новом подходе к изучению сказительского искусства.

Приведу здесь некоторые наблюдения, дающие свежий материал для нашей темы. А. Бозоров замечает в отношении исполнителей узбекского эпоса, что «в процессе исполнения дастана сказитель, объединяя “эпические точки”, усвоенные в памяти, воссоздает сюжет дастана. При этом он, представляя отдельные эпизоды дастана, хранит в памяти основные события, не выходя из общей сюжетной линии дастана, постепенно их объединяет». «Типические места», «сюжетные узлы», «характерные для всех дастанов», «закрепляются в памяти сказителя в процессе обучения у наставника» [Бозоров, 1991, с.14]. И еще

более определенно: «Каждый раз, когда сказитель исполняет фольклорное произведение, рождаются все новые и новые варианты <...> При повторном исполнении дастана сказитель обретает опыт, заметно растет его уровень наблюдательности и исполнительской манеры <...> При исполнении сказитель что-то добавляет от себя, что-то вносит из того, чему он учился у наставника, что-то он может внести и в сюжет» [Там же, с.7—8]. Таким образом, вариативность отчасти — это проявление переживаемого сказителем процесса творческой эволюции, постепенного овладения «тайнами дастаносказительства». Повторные записи фиксируют этот процесс.

Говоря о вариативности дастанов, Т. Мирзаев подчеркивает, что «доминантой» в творческом акте их воспроизведения «выступает сама природа устного народного творчества, в котором импровизация составляет его привычный, естественный компонент» [Мирзаев, 1986, с.162]. При всем том он не склонен преувеличивать объема и характера варьирования. Сопоставление вариантов «Алпамыша» Фазыла Юлдаш-оглы 1922 и 1928 гг. привело его к выводу: «Отличия поздней записи заключаются в расширении описаний, сокращении или новом толковании отдельных строк, а в иных случаях — выпадении или, наоборот, добавлении некоторых стихотворных отрывков и их частей» [Там же, с.175]. Несколько тут же приводимых примеров вариаций на уровне небольших фразовых элементов позволяют подозревать, что на самом деле отличия в изложении одного и того же сюжета, одних и тех же эпизодов много существеннее. Они свидетельствуют, что Юлдаш-оглы, скорее всего, не хранил некоего затверженного текста и строил изложение достаточно свободно (см. еще: [Там же, с.183—184]).

3. Кыдырбаева, большой знаток киргизского эпоса, заново подошла к творчеству манасчи, увлекшись некоторыми идеями А. Лорда, которые стали ей известны через мою статью [Путилов, 1966]. В ее распоряжении оказались записи сказа Саякбая с 1931 по 40-е гг. и 1952 г. Анализ показал, в частности, что «при каждом новом воссоздании эпоса сказитель старается придерживаться того порядка эпизодов, который стал для него уже закономерной необходимостью. Но соблюдение этой закономерности не означает, что сказитель при новом воспроизведении сюжета придерживается и объема строф, и их последовательности. Один и тот же эпизод может в предыдущем или последующем повторе сказа прозвучать с подробной детализа-

цией или, наоборот, усеченной — в зависимости от того, как сказитель сумел в данный творческий момент преподнести тот или иной эпизод, как ему удалось соотнести традиционный материал эпоса с собственным сиюминутным сказительским настроением» [Кыдырбаева, 1984, с.99—100]. Вполне в духе А. Лорда З. Кыдырбаева пишет о варьировании формул — «в зависимости от индивидуального настроя сказителя и творческого течения сказа». На основе анализа текстов нескольких сказителей она пришла к важному заключению, согласно которому их версии «Манаса» представляют творческий сплав нескольких традиций: так, Ибрай Абдурахманов создал свой вариант на основе отбора и переработки ряда предыдущих, им услышанных [Там же, с.33], а сказ Жаныбая Кожекова явился своеобразным сплавом «северных вариантов с южными» [Там же, с.51].

«Манасчи помнит формулу, знает ее смысловую и поэтическую модель и, воспроизводя ее заново, в новых условиях, перед новыми слушателями, он воспроизводит ее с определенными вариациями» [Там же, с.99]. И как итоговое обобщение: «Каждое новое сказание эпоса — это и новое рождение его, в каждом случае он заново осмысливается, заново программируется, заново восстанавливается, не выходя за рамки общей эпической традиционности» [Там же, с.104; примеры — с.101, 105—106].

С.М. Сат провела сопоставительный анализ тувинского эпического сказания «Бораадай-Мерген» в вариантах учителя и ученика. Записи разделены почти 30 годами. Установив, что сюжет в обеих записях «совпадает почти полностью», и выделив при этом расхождения в плане содержания (приписывание одних и тех же действий разным персонажам, отсутствие одних эпизодов и внесение других), Сат главное внимание уделила «поэтической фактуре», прежде всего — эпитетам и определяемым словам. Выяснилось, что не совпадает частота употребления самых распространенных эпитетов; не совпадает применение одних и тех же эпитетов к определяемым словам; некоторые традиционные эпитеты отсутствуют в том или другом тексте. Перечни извлеченных из обоих текстов эпитетов «как бы взаимно дополняют друг друга» [Сат, 1982, с.56]. То же самое относится к «определятельным сочетаниям», большая половина которых «не совпадает». Попутно Сат замечает, что текст учителя

«многообразнее и насыщеннее сочетаниями» [Там же, с.59]. Далее делается наблюдение, что сочетания с двумя и более эпитетами в большей части не совпадают [Там же, с.62].

При всем том С. Сат приходит к заключению, что «при передаче эпического текста от учителя к ученику стабильным остается наиболее типизированный фонд художественно-изобразительных средств — традиционные эпитеты» [Там же, с.63], а также, что «в художественно-определяющей системе тувинского сказания жанрово-традиционные определительные средства предстают в индивидуально-творческом отборе и ситуативных дополнениях» [Там же, с.69].

Между тем сличение переводов фрагментов двух сказаний [Там же, с.64—67], даже поверхностное, показывает, что в них один и тот же сюжет излагается *по-разному*, планы выражения совершенно не совпадают. Кажется, анализ должен был бы не ограничиваться эпитетами и определяемыми, но захватить все текстовое пространство.

Сошлюсь еще на несколько характерных случаев современного подхода к сказительству. В.М. Гацак рассказал об уникальном эксперименте румынского фольклориста Иона Диакону: он производил многократные повторные записи от одного и того же певца — сначала несколько раз в течение дня, затем — по прошествии некоторого времени. «При трехкратном прослушивании <...> в течение одного дня собиратель наблюдал минимальные расхождения в тексте». Через две недели «конкретное словесное оформление» «уже не сохранялось». К тому же «отдельные детали, которые певец в первый день запомнил, теперь возвращены им в эпическое повествование» [Гацак, 1971, с.37].

Отмечу наблюдения А.С. Степановой над вариантами карельской эпической песни, записанными от трех представителей рода Муйлачевых. Записи разделяются промежутками в десятки лет. Особенный интерес представляет сопоставление текстов деда и внуки (М.Ф. Архиповой). По словам А. Степановой, «сюжетная линия, композиция песни, состав мотивов в вариантах <...> сходны: наблюдается дословное совпадение текста, много совершенно одинаково звучащих стихов». В то же время варианты различаются по объему: кое в чем текст внуки полнее, но отдельные моти-

вы в нем отсутствуют. Третий вариант — другой внучки — существенно отличается в разработке сюжета.

В итоге сопоставлений двух сюжетов А. Степанова заключает, что варианты М.Ф. Архиповой относительно вариантов ее деда отличаются устойчивостью, и внучка квалифицируется как «сказительница, основной особенностью творчества которой является почти дословное усвоение и точное воспроизведение текста своего учителя». Другая внучка — А.Ф. Никифорова получила свои песни не прямо от деда, как ее сестра, а от певцов второго поколения. К тому же она «более свободна в своем творчестве», она — «певец-импровизатор, фиксирующий свое внимание на основных опорных единицах эпического текста» [Степанова, 1986, с.65—68].

В украинском эпосе — при давно отмеченной малой вариативности дум в исполнении того или иного кобзаря — все же обнаруживаются случаи, «выпадающие» из этой нормы. Анализ трех записей думы «Бедная вдова и три сына» от Кравченко позволяет сделать вывод, что кобзарь не запомнил полного текста думы и не пытался воспроизводить его дословно. «Наоборот, он сознательно варьировал думу. Даже значительно расширяя ту или иную часть повествования <...> кобзарь пользуется уже готовыми стихами, которые приобрели в думах вид устоявшихся формул. Это — своеобразный строительный материал, “готовые частички”, с помощью которых кобзарь воссоздает думу во время ее исполнения» [Кирдан, 1971, с.62].

В заключение могу высказать сожаление, что специалисты, в распоряжении которых находились (и еще находятся) богатейшие материалы по живой эпической традиции многочисленных этнических культур бывшего СССР и сегодняшней России, не использовали в должной мере этих возможностей для системного исследования искусства сказителей, прежде всего — проблем, связанных с их отношением к эпическому тексту и, в частности, для проверки идей Пэрри—Лорда, их подтверждения, опровержения или уточнения и развития. Одну из главных причин этого я усматриваю в гипертрофировании идеологических аспектов сказительства в ущерб аспектам «техническим», т.е. глубинно творческим.

Исследователи, так или иначе касаясь проблем вариативности эпического текста, говорили об импровизации как характерном качестве сказительского искусства.

Естественно, что вокруг самого понятия «импровизация» применительно к исполнению эпических сказаний накопилось немало неясного, противоречивого. Подчас слово это употребляется столь неопределенно, что теряет свой смысл. Во многих случаях оно становится синонимом любого сознательного или спонтанного видоизменения в тексте в ходе исполнения и трактуется как способность певцов на основе знания традиционного сюжета, композиционного плана, владения запасом формул компоновать по-своему текст и разнообразить его. Если сказитель не просто повторяет заученное, но воспроизводит усвоенное им сказание в границах эпической традиции и при этом как бы заново создает текст, — это считается импровизацией.

Напомню, что А.М. Астахова выделила в своей классификации тип импровизатора: «Запомнив <...> 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. Текст каждый раз будет представлять значительные отклонения от ранее данного варианта на тот же сюжет, с моментами контаминации, с заменой имен героев и т.п.» [Былины Севера, 1938, т.1, с.82].

Вслед за А.М. Астаховой, исследователи кобзарской традиции выделяют тип певцов-импровизаторов, которые не удовлетворялись заученным текстом, а варьировали его, меняли в зависимости от исторической ситуации, своих взглядов, эстетических вкусов, а также запросов аудитории. Так возникали новые трактовки образов, новые окончания, перестановки [Кирдан, Омельченко, 1980, с.32—33; ср.: Кирдан, 1962, с.57—59].

С.И. Грица существенно усложняет образ сказителя-импровизатора. Он «владеет прежде всего талантом “пропускания” через собственный мир созданного предшествующими поколениями» [Грица, 1979, с.215]. Импровизация в песенной эпике осуществляется, по ее мнению, на двух уровнях: «а) композиционном, в макро- и микромасштабах словесного и музыкаль-

ного целого, б) сонорно-визуальном, который выявляется в нюансах произведения <...> реализуется только в процессе исполнения». Этот второй уровень включает тембр голоса, мимику, способ игры на инструменте, комплекс эмоционально-психологических оттенков в трактовке произведения [Там же, с.215].

Нечто сходное мы имеем в характеристике киргизских певцов типа «творцов-импровизаторов»: они, «сохраняя общий сюжетный ход, могут при каждом новом сказе варьировать первоначальную редакцию, создавая как бы обновленную вариацию сюжета, мотивов», но при этом они «пользуются традиционным запасом художественных приемов, будь то изображение героя или изложение сюжета» [Кыдырбаева, 1984, с.27].

Киргизы разделяли манасчи на несколько типов — по силе таланта и по искусству эпического знания и его реализации. Те, кто обладал «поэтическим даром» и создавал «собственные версии трилогии “Манаса”», носили специальное имя [Лауде-Циртаутас, 1987, с.80]. Некоторые исследователи приравнивают их к аэдам [Мусаев, 1984, с.428; ср.: Жирмунский, 1961, с.87—88; 1974, с.637]. «Сказители, которым не хватало дара импровизации», приравнивались к рапсодам [Лауде-Циртаутас, 1987, с.80].

В башкирской традиции профессиональные сказители могли обладать «не только исполнительским талантом, но и способностью к импровизации» [Сагитов, 1977, с.486].

О двух типах сказителей — «творческих певцах-импровизаторах» и «простых певцах» говорят исследователи узбекского эпоса [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.244; Мирзаев, 1986, с.39]. Но здесь, как и у каракалпаков, народная традиция выделяет *шаириров* — мастеров экспромта, способных сочинять новые варианты и даже собственные дастаны [Мирзаев, 1986, с.23]. Однако и среди *бахши* — основного типа исполнителей эпоса — дастанов — выделяются певцы, в практике которых «большое место занимает сочетание исполнения и творческой импровизации» [Носиров, 1990, с.6].

Как отмечает К. Рейхл, в казахской фольклористике понятие «импровизация» противопоставляется понятию «заучивание и воспроизведение наизусть» (memorization). Импровизация выражается в способности певца как создавать «новый» эпос, так и творчески адаптировать его при каждом исполнении [Reichl, 1992, p.76].

В хакасской традиции выделяются хайджи-нымахчи — импровизаторы, обладающие поэтическим даром и «способные разрабатывать новые сюжеты в духе предшествовавших эпических традиций» — в отличие от «только исполнителей» [Алтын-Арых..., 1988, с.493].

Похоже, что под понятие импровизации в эпосе нередко подверстывается любое, более или менее значимое, проявление певцом свободы в ходе исполнения, его способность и умение отступать от некоего «заданного текста», либо вовсе его не иметь, и в рамках более общей заданной сюжетной, композиционной, мотивной, стилистической традиции менять текст, всякий раз словно бы выдавая новый вариант. «Воспроизведение по памяти неразрывно связано с частичной творческой импровизацией», певец совмещает «творческого исполнителя» и «творца» [Жирмунский, Зарифов, 1947, с.23].

Осмелюсь заметить, что «творческое исполнение», свобода певца в обращении с текстом, варьирование в процессе исполнения имеют, как мы могли уже убедиться, столь широкий диапазон, что обозначить одним термином весь спектр возможностей и реализаций представляется крайне затруднительным. К тому же необходимо учитывать историческую типологию и национальную специфику сказительского искусства.

В.В. Радлов, изучавший эпическую традицию северных тюркских племен, замечает: «Всякий опытный певец поет по вдохновению, так что он не в состоянии спеть одно и то же два раза, не изменяя форму изложения». Он владеет фондом эпических описаний, и искусство его состоит «только в ловком соединении готовых уже частичек картины в одно целое»; он умеет воспеть их «различными манерами», «он в состоянии обрисовать одну и ту же картину несколькими штрихами, изобразить ее обстоятельнее или же наконец, расплываясь в мелочах, пуститься в подробное описание». В.В. Радлов приводит признание «одного из лучших певцов»: «Я могу спеть какую бы то ни было песню, так как Бог наделил меня искусством пения, он влагает в мои уста слова, и мне не приходится искать их; я не выучил ни одной песни, все вытекает из меня» [Образцы народной литературы..., 1885, с.XVI—XVII].

По-видимому, как раз это — случай характерного проявления эпической импровизации, свойственной архаическому сказительству. Аналогию мы усматриваем в нивхской эпической традиции. Л.Я. Штернберг рисует образ «гиляцкого сказочни-

ка» (т.е. сказителя) как натуры исключительной, болезненной, нервной, легко впадающей в экстаз. Именно в таком «состоянии настоящего транса» проявляется «дар импровизации»: «Внезапно лицо поэта бледнеет, глаза становятся большими и неподвижными, весь он вытягивается в полный рост, и из груди его выкатывается неудержимый поток нечеловеческих речитативов, то гулких и страшных, как вой голодных хищников, то мрачных, душераздирающих, как причитания на посмертных кострах, то нежных, ровных и тихих, как звуки гилляцкой однострунной скрипки, и поток этот без всяких пауз и передышек льется до тех пор, пока поэт не исчерпает сюжета и, изнеможенный, обессиленный, не падает среди немного одобрения аудитории на мертвую нару <...>

Импровизации поэта, даже самые обычные, — внушения особого духа <...> который имеет свое местопребывание на кончике языка певца, диктуя ему свои божественные фантазии <...> Оттуда и то страшное напряжение всех физических и духовных сил певца во время импровизации, когда путем нечеловеческих выкриков и завываний он бессознательно гипнотизирует себя, чтобы поддержать в себе тот подъем, с которым связана его жизнь» [Материалы по изучению..., 1908, с.XI].

Очевидно, что такого рода импровизации возможны лишь при определенном историческом уровне сознания, мировосприятия, психологии, поведения.

Проблемы импровизации по-своему рассматриваются представителями школы Пэрри—Лорда. Как известно, А. Лорд, вслед за своим учителем, объединяет все многообразие творческих видов исполнения эпоса одним понятием — «composition in performance». «Composition» здесь отнюдь не означает сочинения, создания, скорее — воссоздание, воспроизведение. А. Лорд подчеркивает, что речь не должна идти об импровизации, перед нами — специфическое явление, вызванное и направляемое особыми закономерностями, базирующееся на специфическом владении традицией и, в конечном счете, имеющее своими последствиями изменения в текстах, которые, по К. Рейхлу, могут квалифицироваться как категории «упущения» (omission), «замены» (substitution), «перемены порядка» (changing the sequence), «дополнения» (addition) [Reichl, 1992, p.262—263].

Наиболее показательной формой импровизации надо считать, по-видимому, создание новых текстов или новых фрагментов в текстах традиционных.

В узбекской традиции простейшим проявлением импровизации была «проба сил при встречах сказителей, состязание в поэтической находчивости, остроумии, в умении сочинять терма и четверостишия в ходе дастанопения, отдельные, не имеющие прямого отношения к дастану вставные стихотворные отрезки и реплики» [Мирзаев, 1986, с.163]. Во многих случаях речь идет об экспромтах, которые, однако, возникают на прочных основах традиции. К ритуалу исполнения эпоса (а иногда и к конкретному эпосу) имеют прямое отношение терма, пропевание которых обычно предшествует началу дастанов.

В.М. Жирмунский пишет о характере и объеме варьирования узбекских бахши, что они «в соответствии с требованиями и вкусами аудитории» сокращали или затягивали свое изложение, вставляли или развивали отдельные эпизоды, по-разному исполняли дастаны в разной социальной и возрастной среде. «Повторные наблюдения над исполнением певцом одного и того же сюжета обнаружили текучесть и наличие значительных различий, как бы разных переложений одного и того же содержания. Певец поет не заученный текст, но *импровизирует* (курсив мой. — Б.П.), по крайней мере частично, следуя определенному сценарию, в котором постоянными являются кроме последовательности эпизодов и ситуаций прежде всего традиционные общие места <...> Конечно, подобная импровизация возможна лишь в рамках определенной прочно сложившейся традиции — не только сюжетов, мотивов и образов, но и постоянных стилистических формул, эпитетов, сравнений, фразеологических оборотов и т.п., которыми поэт-импровизатор пользуется как своего рода поэтическим языком» [Жирмунский, 1974, с.635—636]. И далее: «Мера импровизации может заметно колебаться в зависимости от творческого дарования сказителя и служит объяснением далеко идущих нововведений, затрагивающих порою даже сюжет».

«Такая художественная импровизация в рамках устойчивой эпической традиции привела к большому расхождению между версиями одного эпического сюжета в различных географических районах и у различных школ сказителей и к еще большим различиям между национальными версиями древнего сюжета» [Там же, с.636—637].

Т. Мирзаев приводит эпизод, который может служить образчиком подлинной импровизации, т.е. не предвиденной заранее, подсказанной случайными обстоятельствами. Пусть даже эпизод отчасти — легенда. Рассказывают, будто один из крупных сказителей XIX в. Эрназар пел «Алпамыш» во дворце эмира Насруллы в течение шести месяцев, всячески растягивая повествование. Один рассказ, в котором особая роль придавалась коню, продлевался многократно. «Потеряв терпение, эмир приказал оседлать своего боевого коня и привязал его напротив сказителя. Поняв жест, догадливый сказитель ввел этот эпизод в свой рассказ, в котором освобождение Алпамыша совершается при помощи коня эмира. Далее сказитель сократил дальнейшие эпизоды и поскорей завершил пение дастана, отбросив некоторые подробности» [Мирзаев, 1986, с.53—54].

Вслед за А. Лордом, К. Рейхл стремится разграничить импровизацию и воспроизведение в ходе исполнения. Самый термин «импровизация» он считает неопределенным и двусмысленным, употребляемым в самых широких значениях. По его словам, «импровизация базируется на технике и совершенном овладении ею; она существует в хорошо очерченной, управляемой нормами структуре, но она зависит также от наличия желания (mind) и вдохновения художника» [Reichl, 1992, p.221].

В классической музыке она протягивается от украшений и орнаментации, предлагаемых компетентным артистом в исполнении музыки барокко, до импровизаций и экспромтов на клавиатуре композиторов вроде Баха, Моцарта или Листа. «Те же самые протяженность и разнообразие обнаруживаются среди певцов тюркской устной эпической поэзии» [Ibid., p.222].

Что касается лордовской формулы «composition in performance», то К. Рейхл предлагает свое уточнение: в действительности эпос не создается, но воссоздается (re-composes) в ходе исполнения. Как это может происходить, ученый показывает на примере манасчи Джусуна Мамай, которого он специально интервьюировал и от которого производил записи. По его словам, сам Мамай видел свой вклад в сохранение цикла Манаса в превращении прозаических частей в стихи. Он также мог протягивать или укорачивать исполнение в зависимости от желания аудитории. Эта последняя способность, по его мнению, была редкой и специальной [Ibid., p.223].

Сопоставление фрагментов трех вариантов поэмы «Семей» обнаруживает традиционность описаний, состоящих из известного числа определенных идей и специфических лексем, встречающихся преимущественно в рифмующихся позициях. Обнаруженные расхождения, скорее всего, должны быть отнесены на счет новаций.

Текст *Мамай* одновременно консервативен и вводит новшества, растягивая и расцветивая традицию в технике орнаментирования, сходно с манерой *Авдо Меджедовича*, описанной *А. Лордом* [Ibid., с.232]. Эпизод может состоять из формульных элементов — певец свободен выбирать как традиционный стиль для разработки, так и перемены для своих специфических целей [Ibid., p.235].

Теперь от *тюркской* и *сибирской* традиций обратимся к восточноевропейской.

Е. Гил называет в качестве примера *румынского* сказителя-импровизатора *Василия Тетина*: он не исполняет зафиксированный текст, но творит песню, когда поет ее. «Вербальный компонент обнаруживает высокую степень гибкости, так что два исполнения одной песни не идентичны». И даже на музыкально-ритмическом уровне наблюдается «конструируемая импровизация», смена речитатива и декламации, применяемая для изменения тона, для отдыха голоса и др. [Ghil, 1986, p.614].

По наблюдениям *Н.Г. Черняевой*, тип *былинного* сказителя-импровизатора, не столь уж частый в *русской эпической* традиции, характеризуется в первую очередь способностью певца «самостоятельно» реализовывать содержание в эпическую форму. Это возможно лишь при свободном владении набором моделей наряду со знанием *былинной стилистики*. *М.С. Крюкову*, например, отличало, помимо всего прочего, «свободное отношение к былинным текстам» и «мастерское искусство сказывания». Ее тексты разрастались за счет ввода «новых активно действующих персонажей», благодаря ее умению разворачивать «второстепенные и сюжетообразующие мотивы», повторять их, легко варьируя при этом. Варьирование вообще происходило у нее на всех уровнях, причем путем подключения запасов общего «эпического знания». К этому нужно добавить «стремление к нарушению сюжетной замкнутости былин», к их «дроблению» или, напротив, «контаминациям» [Черняева, 1976а, с.32—34]. Здесь же предлагается важное обобщение, которое выводит импровизацию за пределы состо-

яния варьируемых текстов. Речь идет о том, что импровизация типа крюковской связана с различными нарушениями норм эпической поэтики (в том числе — с проникновением неэпической лексики), что, в свою очередь, оказывается проявлением сдвигов в эпическом сознании. «У сказителей импровизационного типа, свободно владеющих моделями, сдвиги в эпическом сознании находят максимальное выражение в текстах. Именно у них отмечается явное стремление к психологизации, к толкованию особо сложных для сказителей XIX—XX вв. моментов текста в реально-бытовом духе <...> появление эмпирических представлений о пространстве и времени» [Там же, с.35].

Эпический фонд этноса, составляющий его классическое наследие, создавался в определенном социальном, бытовом, культурном контексте, идеологически, мировоззренчески, художественно ему соответствовал. В новых исторических и культурных условиях он продолжает жить благодаря наличию эпической среды и института сказителей и, в роли живой творческой традиции, питает новые формы эпического творчества — там, где для этого есть условия и общественная потребность.

Трудно сказать, в какой форме понятие «импровизация» приложимо к попыткам создания «новых» былин. Как-то не поворачивается язык отнести к разряду импровизаций «советские былины» о Чапаеве, вождях революции и прочем. Нельзя, однако, отказать в даре импровизации М. Крюковой, которая была способна свободно перекладывать в былинный стих и пропевать любой текст — газетный ли, бытовой или книжный. Беда заключалась в том, что свобода таких переложений не сливалась (или далеко не всегда сливалась) со свободой сказительского духа и что здесь немалую роль играли подчас внешнее вмешательство и конъюнктура.

В разных культурных традициях мы встречаемся с фактами (либо более или менее эпизодическими, либо складывающимися в некую систему) создания народными певцами в наше время новых произведений. При этом нередко современный опыт переносится на прошлое, и допускается мысль, что классические эпосы складывались таким же путем — путем чьего-то «личного» сочинения. С трудом прокладывает себе дорогу другая мысль — что эпическое наследие есть результат бессознательного творчества поколений, и в нем невозможно выде-

лить личность творца, а мы имеем дело с естественным закономерным процессом с предуказанными результатами. Вопрос о творческой продуктивности сказительской традиции — это прежде всего вопрос о возможностях участия сказителей в развитии эпоса на базе сложившегося наследия.

Для одних культур продуктивность оказывается, в сущности, невозможной и попытки возродить ее оборачиваются искусственностью и признаками вырождения. Для других же продуктивный период свободно протягивается в наше время. В этом смысле характерно творчество сербских и черногорских гусляров, которые не только сохраняли классический фонд юнацких и родственных им песен, но и постоянно пополняли свой репертуар за счет новых песен, и содержанием их становились, как правило, события текущей политической истории. В этом непрерывном процессе эпического творчества, который проходил пусть не всегда так уж естественно, с искажениями, с нравственными потерями для эпической среды, свое место занимало, несомненно, импровизационное начало. Мне приходилось встречать черногорских гусляров, которые без особых усилий могли тут же сложить фрагмент из десетераца (т.е. из эпического стиха с десятисложной строкой) и просто перевести в десетерац бытовой разговор либо рассказ о каком-то событии, или даже газетный текст. Еще раньше о том же свидетельствовал М. Мурко: «Многие певцы говорили мне, что они могли бы даже изложить мою встречу с ними в поэме, и я получил поэму такого рода от слепого певца в Далмации». Другой пример импровизации: «Среди поэм о смерти Смаил-ага Ченчича есть одна, пропетая его барьяктаром (знаменосцем-командиром. — *Б.П.*) верхом на лошади, когда он возвращался с поля битвы» [Murko, 1990, p.125]. Еще более любопытен случай, когда мусульманский певец, участник сражений против Сербии, Черногории и др., запечатлел свои боевые кампании в десятисложных стихах и делал это в ходе своих странствий [Ibid., p.126].

Создание эпических импровизаций под силу лишь тем, для кого владение сказительским искусством оказывается столь же естественным, как владение обычным языком.

По аналогии с певцами гомеровской поры сказителей позднейшего времени нередко разделяют на аэдов и рапсодов. Однако такое деление во многом искусственно, и там, где продуктивный период эпического творчества еще не завершился,

практически затруднительно. За русскими сказителями мы можем закрепить название рапсодов. В сербской, черногорской, мусульманской (югославской) традициях рапсод мог сложить новую песню, но об аэдах в точном смысле слова говорить все же не приходится. Может быть, одним из последних аэдов у сербов был Филип Вишнич, сложивший целый цикл песен о Сербском восстании начала XIX в.; при этом он не замыкался в границах старой эпической традиции.

Осознание импровизации как особого качества, связанного со способностью не просто более или менее свободно распоряжаться усвоенным традиционным текстом, но и творить собственное произведение или его фрагменты, наиболее отчетливо проявляется в характеристиках казахских акынов. Искусству их присуща «мгновенная поэтическая импровизация». «Поэтому раньше акыном считался лишь тот, кто мог легко импровизировать» [Исмаилов, 1957б, с.5]. Акыном может зваться «не каждый, кто исполняет с домброй перед аудиторией <...> но создатель новых произведений» [Reichl, 1992, p.78]. Акын — «это и поэт, и певец, и сказитель, и импровизатор» [Исмаилов, 1957а, с.26]. «Современные народные поэты-импровизаторы называются по-казахски акынами, сказители — жыршы» [Смирнова, 1952, с.40]. В то же время «певцы-импровизаторы» — это жырау [История казахской литературы..., 1968, с.394]. Е. Исмаилов склонен разграничивать акынов певцов-импровизаторов и акынов профессиональных поэтов [Исмаилов, 1957б, с.26].

Акыны сохранили в своей психологии, творческой выучке, в поведении некоторые связи с архаикой, природу которой на ином этническом материале описали В.В. Радлов и Л.Я. Штернберг. Характерны признания самих акынов в том, что стимулирует их импровизации. По словам Исы Байзакова, «поэтический дар подобен огню или электрическому току; он пробуждается и приобретает могучую силу только в многолюдной, торжественной обстановке, в упорной борьбе айтыса» [Там же, с.7]. Рассказывает Саядиль Кирымбеков: «Для импровизации необходимо соответствующее расположение духа или веселье, радостное настроение. Еще лучше — гневное возмущение. Импровизация требует от публики внимательности и поддержки. Неплохо, конечно, если эта поддержка будет выражаться не только в виде одобрительных возгласов, но и в виде подарков. Без вдохновения, без моральной поддержки со стороны даже палкой нельзя вытянуть песню у акына» [Исмаилов, 1957а, с.33].

Об акыне XIX в. Орумбае рассказывали, что он, «не задумываясь, мог переложить без малейшего изменения любой сюжет в стихи только что прочитанной ему книги» [Даулбаев, 1881, с.108].

Судя по всему, дар импровизации мог раскрыться лишь в заинтересованной аудитории и особенно — в обстановке соревнования. Не случайно наиболее яркие проявления искусства акынов обычно связываются с их участием в песенных состязаниях — айтысах (см: [Исмаилов, 1957а; Жирмунский, 1974, с.638—639; Reichl, 1992, p.77—78] и др.).

СКАЗИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ

Понятие «школа» в эпосоведении употребляется в двух основных значениях: как преемственность традиций учеников и как комплекс общих региональных особенностей. Первое относится к тем этническим традициям, где обучение певцов носило организованный, профессиональный характер: было принято говорить о «школах» выдающихся сказителей, основавших своеобразную династию — в несколько поколений — своих воспитанников и последователей. Естественно, что «школа» при этом включала также представления об общности репертуара, стилей, манеры исполнения и т.д. Наибольшее распространение такое понимание «школы» получило у исследователей эпоса Средней Азии.

Относительно узбекской традиции «школ» итоговыми можно считать высказывания Т. Мирзаева. Понятие «школы» для этой традиции объединяет представления о знаменитых учителях-основоположниках или наиболее ярких фигурах, о местных центрах — очагах жизни и распространения эпоса и о характерных особенностях самого эпоса. Т. Мирзаев признает, что названия «школ» по местностям достаточно условны, поскольку территории весьма обширны и поскольку «школы» отличаются прежде всего не локальными, а стилевыми качествами [Мирзаев, 1986, с.116—117]. Однако характеристику основным «школам» он дает, определяя их по региональной принадлежности. Он устанавливает различия между ними в поэтической манере, стиле, приемах исполнения, характере репертуара и

даже в особенностях взаимоотношений учителя и ученика [Там же, с.116—117]. Так, «булунгурская школа», которую представлял великий певец Фазыл Юлдаш-оглы, была знаменита исполнением героических дастанов. «Стиль простого, высокого, сугубо традиционного, сравнительно архаического героического эпоса является поэтической манерой» этой школы [Там же, с.118]. Сказители «курганской школы» (наиболее выдающийся из них — Эргаш Джуманбульбуль) «отдавали предпочтение любовно-романтическим дастанам». «Своеобразный, глубокий лиризм, стихотворные узоры, обстоятельная отделка подробностей, изящество и витиеватость являются основными признаками стиля курганской школы <...> Стиль этой школы в известном смысле претерпел влияние письменной литературы» [Там же, с.121].

При всем том Т. Мирзаев убежден, что «сколько бы сказительские школы ни приобретали черты своеобразия, однако общеэпические традиции остаются в них основными, ведущими», и что «все специфические признаки индивидуального стиля, локальные особенности могут быть жизненными и действительными лишь в рамках общеэпических традиций» [Там же, с.156].

В последнее время к признакам «школы», выводимым из анализа вербальной стороны эпоса, добавляются еще и наблюдения над особенностями его музыки (см., напр.: [Сагитов, 1962, с.29]).

Между тем К. Рейхл весьма критически относится к попыткам объединить группы и поколения певцов в «школы» по существенным особенностям их стиля и содержания дастанов. Он склонен определять «школы» по зависимости учеников от одного учителя, но предлагает при том учитывать многие контакты между певцами разных «школ» и разных традиций, вплоть до иноэтнических, влияние книги и др. [Reichl, 1992, p.70—75].

З. Кыдырбаева считает «не совсем оправданным» «деление сказительских манер на школы», подчеркивая, что «нет “чистых”, изолированных школ» и что «в сказительском творчестве определяющую роль играют взаимообогащение, взаимовлияние», а «для каждого сказа в отдельности» характерны «индивидуальные различия» [Кыдырбаева, 1984, с.50]. В подтверждение этому она называет ряд киргизских сказителей, в творчестве которых унаследованы или сплавлены традиции разных

сказителей, даже «множество известных традиций» [Там же, с.40—41].

Для украинской эпической традиции Ф. Колесса выделял региональные «школы» кобзарей, в том числе — миргородскую, полтавскую, харьковскую, различая их по манере и стилю музыкального песнопения [Колесса, 1969, с.311]. По словам других авторов, манера пения, мелодии, особенности игры на бандуре создавали местную традицию, тем более прочную, что кобзари, как известно, действовали в границах отведенной им корпорацией территории [Сластионов, 1902, с.312; Кирдан, 1962, с.44].

В русской эпической традиции существование «школ» впервые отметил А.Ф. Гильфердинг, вообще чуткий к проявлениям локальной специфики. Так, в прионежской группе певцов он выделил «две, так сказать, школы» — кижскую и толвуй-повенецкую. «Манера у певцов былин в том и другом крае совершенно особенная». Впрочем, попытки конкретизировать это наблюдение свелись к указаниям на «черты весьма мелкие» [Онежские былины..., 1949, т.1, с.61]. Впервые вопрос о «школах» былинных сказителей вполне серьезно поставил В.И. Чичеров, посвятив ему монографию. Он определил «школу» как «частные явления идейно-художественных тенденций русского былинного эпоса» [1982, с.131], а в характеристиках выделенных им «школ» в первую очередь уделил внимание репертуару и особенностям разработки сюжетов, соотношениям вариантов. Как правило, по мнению исследователя, общность на этих уровнях имела своим источником «один общий оригинал», чей-то конкретный извод, который воспринимался сказителями творчески.

Работу В.И. Чичерова по анализу вариантов сказителей якобы одной «школы» и выводы исследователя подверг внимательному критическому пересмотру Ю.А. Новиков [1984; 1992]. Многочисленные «частные» поправки и замечания к наблюдениям В.И. Чичерова, высказанные с полной обоснованностью, в результате существенно ослабляют надежность концепции В.И. Чичерова о существовании в Заонежье именно тех школ, о которых идет речь в монографии. Особенно неаргументированным выглядит отнесение Т.Г. Рябина к елустафьевской «школе» в свете реальных свидетельств о связях выдающегося сказителя с несколькими учителями. К тому же Ю.А. Новиков вообще поставил под сомнение правомочность увязывания ре-

пертуара и мастерства севернорусских сказителей непременно с одним каким-то учителем.

С другой стороны, натяжками оказываются суждения В.И. Чичерова «о единстве творческой манеры, общности приемов и методов разработки традиционных сюжетов у представителей той или иной школы». По словам Ю.А. Новикова, «гораздо больше случаев, когда певцы, причисляемые к одной школе, заметно отличались друг от друга по своей исполнительской манере, по типу эпической памяти» [Новиков, 1992, с.16]. Не основательно и отнесение некоторых сказителей к определенным «школам» [Там же, с.17]. Наконец, принципиальное значение имеет альтернативная концепция Ю.А. Новикова, согласно которой — не «школа», восходящая к какому-то сказителю, а локальные эпические традиции обуславливают прежде всего общие черты былинных сюжетов, версий, редакций [Там же, с.21].

Китайские фольклористы называют «школой» те «ветви» сказа, которые шли от выдающихся учителей через ряд поколений. Б.Л. Рифтин приводит несколько образцов таких «школ», ориентированных на особенности исполнительской манеры их наиболее ярких представителей. Один из них славился подробными, «степенными» повествованиями, чрезвычайно логичным изложением событий; другой стремился не только рассказывать о своих героях, но и изображать их жесты, голоса, чем и прославился; третий был знаменит исключительно живой и свободной манерой рассказа, искусством вставлять различные забавные случаи и т.д. [Рифтин, 1970, с.267—268].

Отмечу еще наблюдение: в монгольской фольклорной традиции «сказительская школа» заключалась в освоении мелодий эпоса, которых было несколько десятков (предназначенных для разных ситуаций) и которые либо заимствовались, либо — реже — создавались самими певцами [Неклюдов, Рифтин, 1976, с.143].

Остается сделать вывод, что проблема сказительских «школ» находится в эпосоведении в достаточно неопределенном положении, хотя в поисках их ученые смогли — иногда вполне убедительно, иногда достаточно гипотетично — выявить черты групповой и локальной общности и специфичности в содержательной, стилевой и собственно исполнительской сферах сказительства.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

БЫЛИННЫЕ СКАЗИТЕЛИ

ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

Русское сказительство (в первую очередь, конечно, севернорусское) представляет благодарнейший материал для исследователя — прежде всего благодаря обилию и, в целом, надежности записей и разнообразию сведений и наблюдений, широкому охвату былинных регионов и беспримерному по числу включению в поле зрения собирателей певцов — разного пола и возраста и, что немаловажно, нескольких поколений. К этому стоит добавить, что интересующими нас проблемами русские собиратели занялись очень рано, собственно — с момента открытия Исландии русского эпоса, как не без оснований стали называть эпосоведы Русский Север. В течение примерно 90 лет былинные очаги подвергались периодическим наездам специалистов, индивидуальным и коллективным обследованиям, некоторые места — по несколько раз. Итоги этой работы не раз подводились, и я отсылаю читателя к соответствующим трудам [Былины Севера, 1938, т.1; 1951, т.2; Астахова, 1966; Дмитриева, 1975; Чичеров, 1982].

Сейчас, когда живая былинная традиция на Севере полностью угасла, а, с другой стороны, новые идеи и методические подходы к проблемам сказительства обострили наш интерес и внимание к накопленному наукой материалу, мы по-особому ощущаем не только исключительную ценность всего собран-

ного нашими предшественниками, но и невосполнимые пробелы в их работе. Меньше всего желая упрекнуть их, я тем не менее вынужден обратить внимание на те слабые места, которые ныне препятствуют удовлетворительному разрешению ряда сложных вопросов. Отнюдь не по вине собирателей они всегда были плохо вооружены технически. «Ручной» способ фиксации текстов преобладал вплоть до последних лет экспедиционной работы. Как не позавидовать М. Пэрри, которому — в пору, когда еще не было магнитофонов, — удалось оснастить свою экспедицию аппаратами, способными записать полностью пространственные тексты эпических песен!

Другой общий недостаток полевых исследований — отсутствие стационарных наблюдений. Собиратели оставались в одном населенном пункте ровно столько, сколько им нужно было, чтобы произвести записи былин и как бы исчерпать репертуар его и его сказителей. При этом, как правило, оставались в стороне тексты, которые могли «повторять» уже записанные ранее, т.е. отсекался ценнейший с сегодняшней точки зрения материал для сравнительного анализа вариантов.

Сами собиратели с простодушием неофитов зафиксировали случаи своих просчетов. П.Н. Рыбникову довелось по несколько раз прослушать одни и те же былины от Т.Г. Рябинина и К.И. Романова, но, вместо того чтобы сделать полные повторные записи, он лишь «пополнял пропуски и окончательно устанавливал (! — *Б.П.*) текст петых ими вариантов» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.61]. Итак, вместо бесценного набора вариантов — сводный текст, реально не исполнявшийся.

А.Ф. Гильфердинг в ряде случаев воздерживался от записи текстов, если считал, что они сходны с ранее им записанными от других сказителей [Онежские былины..., 1951, т.3, с.306 и др.].

А.Д. Григорьев упустил случай дать нам тексты двух сказителей-братьев, научившихся былинам у своего отца, и сопоставить их [Архангельские былины..., 1910, т.III, с.113]. Еще просчет: Ив.А. Чупов получил былины от дяди Ив.Ег. Чупова, но Григорьев записал от каждого из них *разные* былины [Там же, с.448]. Узнав, что ряд былин Аграфена Васильевна получила

«из тех же источников, что и сестра ее Анна», от которой записи были сделаны раньше, Григорьев не стал больше записывать [Там же, с.174].

Н. Ончуков, «за неимением времени», записывал былины, которых у него «пока еще не было», т.е. новые сюжеты — несмотря на то, что слышал «старины, уже записанные», которые новые сказители знали лучше [Печорские былины, 1904, с.XXXIV—XXXV]. «Погоня» за все «новыми» текстами и «другими» певцами оборачивалась невниманием к ценнейшим фактам. Сосредоточение работы на записи текстов происходило за счет сокращения внимания к контексту жизни эпоса. Как это ни странно, но собиратели, положившие начало интересу к личности сказителя и затем поддерживавшие этот интерес, в практической полевой работе ограничивались довольно-таки поверхностным знакомством с биографиями сказителей и особенностями их искусства. И здесь опять-таки нельзя не вспомнить экспедиций М. Пэрри и А. Лорда, которые ценили беседы с собирателями, информацию о них, интервью с ними не меньше, чем записанные от них тексты, что отразилось и на объеме тех и других материалов.

Повторных записей от одного сказителя, записей одних сюжетов от учителя и ученика, от нескольких учеников одного «учителя» в общем фонде записанных былинных текстов набирается некоторое число, но такие записи — результат скорее счастливых случаев, чем направленных устремлений и специальной программы. И, наконец, еще одно обстоятельство, повлиявшее на состояние материалов по русскому сказительству: это, особенно в советское время, — идеологический уклон в подходах собирателей и исследователей, преимущественное внимание к содержательной стороне сказительской материи за счет того, что условно можно считать техническими аспектами. Рано уверовав в творческий характер сказительского искусства, эпосоведы стали искать это творческое начало в индивидуальных моментах, в работе сказителей над содержанием былин, в сознательном отношении их к эпическому наследию, оставив вне поля зрения многие нюансы, характерные исключительно для искусства эпических сказителей.

Можем ли мы сегодня, в условиях угасшей живой традиции, попытаться заново поставить вопросы, занимающие современное эпосоведение, осуществить проверку новых идей относительно сказительства и применительно к былинным певцам?

Собственно, ответ на этот вопрос частично уже получен: исследования последних лет продвинули нас по этому пути. Задача заключается в том, чтобы найти ключ к анализу на современном уровне тех материалов, которые оставили нам предшественники. Кроме того, неоценимую помощь нам окажет историко-типологический подход к былинным сказителям. До недавнего времени их искусство мало соотносилось с опытом сказительства других этнических культур. Можно не сомневаться, что былинное сказительство — это специфический вариант общемирового художественного явления традиционной культуры.

Разумеется, надо извлечь максимум рационального из наблюдений собирателей.

Повторные записи былин все же в нашем распоряжении есть, и ценность их не вызывает сомнений. Есть также некоторое число записей от «учителей» и «учеников». Наши эпосоведы обратили внимание на этот материал уже в 30-е гг. Правда, они сосредоточились на выяснении того, изменяет ли и что изменяет сказитель с течением времени в сюжете, мотивах, образах своих былин, в конструктивных их элементах, в объеме изложения. Исходя из наблюдений над содержательными и композиционными сторонами текстов, исследователи предлагали свою классификацию сказителей. На этих принципах, в частности, основано выделение трех типов сказителей А.М. Астаховой (см. выше). Когда она писала о сказителях, которые «совершенно или почти точно» перенимали и передавали былины [Былины Севера, 1938, т.1, с.71], или о сказителях, которые вырабатывали собственный постоянный текст и сохраняли его неизменным [Там же, с.75—81], то она опиралась на анализ содержательной стороны текстов. В сущности, та же сторона интересовала ее и при характеристике типа импровизатора [Там же, с.82—85]. Это относится к большинству исследований 30—60-х гг. В них заметны поиски сознательной работы сказителей над текстами, преувеличение творческого, идейного начала в этой работе, влияния социальной среды и исторических перемен. В этом смысле показательна моногра-

фия А.М. Астаховой, вобравшая огромный материал собственных наблюдений выдающейся собирательницы эпоса [Астахова, 1948].

При некоторых оттенках во взглядах и несовпадениях в выводах разных авторов вырисовываются контуры общей концепции, согласно которой былинный сказитель предстает творческой личностью, не ограничивающейся простой передачей некогда усвоенного текста, но обладавшей известной свободой в варьировании его, внесении новых элементов, подсказываемых подчас жизненным опытом и вкусами певца.

Уже П.Н. Рыбников заметил «при ближайшем знакомстве с певцами», «что они не всегда поют былины совершенно одинаково». Он же высказал первые соображения о причинах такого явления. Кроме одной из них — внешнего порядка («не сразу вспоминают иную былинку») — другие ведут нас в сферы специфики сказительского искусства. Сказители часто «знают» одну и ту же былинку от нескольких учителей в близких вариантах, и певец «поет один раз былинку по одному варианту, в другой раз по другому». «У каждого сказителя заметно его личное влияние на склад былины: он вносит в нее свой характер, любимые слова, поговорки». «Порою скажется и влияние настроения минуты» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.72—78]. Эти беглые замечания собирателя сопровождались и подтверждались примерами тем более ценными для нас, что они были взяты из путевых записей, впоследствии утраченных.

Собиратели конца XIX—XX вв. обогатили и расширили фонд наблюдений, относившихся к варьированию текстов, и придали им принципиальную направленность («русская школа» фольклористики).

А.Ф. Гильфердинг отметил, с одной стороны, склонность сказителей к сочинительству, «участие личного творчества», пропуски при исполнении и т.д., с другой — их убеждение, что они ничего не меняют и поют точно так, как пели их учителя [Онежские былины..., 1949, т.1, с.52]. Он пришел к заключению, что участие «личной стихии» «чрезвычайно велико, гораздо больше, чем можно бы предполагать» [Там же, с.56—57]. Одно замечание, брошенное вскользь, обрело свою истинную значимость чуть ли не столетием позже: сличая былины двух сказителей, у которых был общий учитель, Гильфердинг обнаружил, что «они весьма сходны по содержанию, но значитель-

но разнятся в подробностях изложения и оборотах речи» [Там же, с.57].

А.Ф. Гильфердингу принадлежит принципиальное соображение о границах творческой свободы былинного певца, ставшее на долгие годы бесспорным: речь идет о разделении былинного текста на «места типические» и «переходные» (см. выше, с.144—145).

Один из самых активных и вдумчивых собирателей русского эпоса А.Д. Григорьев оставил множество интересных наблюдений и ценных соображений. Уже в начале своей работы он столкнулся с «затруднением»: при записи «с голоса» чтобы не пропустить ничего, он полагал желательным «заставлять певцов вторично пропевать былину от начала до конца», но оказалось, что «большинство певцов при каждом новом пении изменяет текст, так что исправлять пропетое в первый раз по поющемуся второй раз нельзя» [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.XXVII]. Казалось бы, это обстоятельство должно было побудить А. Григорьева производить полные повторные записи, однако он этого не делал, будучи увлечен желанием возможно более полного охвата записями региона и исчерпывающей фиксации репертуара певцов. Повторные же прослушивания он использовал в экспериментальных целях, всякий раз обнаруживая расхождения в текстах и пытаясь их как-то классифицировать и осмыслить. Ряд разночтений А. Григорьев был склонен относить на счет «путаницы», «забывчивости», нетвердого знания [Архангельские былины..., 1910, т.III, с.1, 7; 1939, т.II, с.101]. Приведу здесь любопытную характеристику исполнительской манеры поморской сказительницы Екатерины Александровны (фамилии собиратель не сохранил): «Я вывел заключение, что она слыхала много старин, владеет их складом, но так как давно не певала, то позабыла их и дополняет их из собственной фантазии. Она настолько освоилась со складом старин, что так и кажется, что она может сочинить и пропеть о чем угодно. При пении у нее не было твердо установленных стихов; если попросишь ее повторить пропетое раньше, то изменилась не только форма, но и содержание» [Архангельские былины..., 1904, т.I, с.138—139]. Как видим, манеру сказительницы А. Григорьев склонен рассматривать как некоторое отклонение от нормы.

Во многих случаях собиратель, прося повторить даже какой-нибудь стих или отдельное слово, получал вариант — с

поправками или иным смыслом [Архангельские былины..., 1910, т. III, с. 5, 248, 268, 278, 445, 567].

Наблюдения другого известного собирателя А. Маркова ограничивались обнаружением «разночтений», преимущественно в именах, топонимах [Беломорские былины..., 1901, с. 28, 83, 102, 201, 204, 236, 249, 295]. От полной фиксации повторных текстов он, подобно своим предшественникам, воздерживался.

Н. Ончуков обнаруживал «личное начало» преимущественно, когда видел, что певцы «путают, перевирают, извращают», привносят вместо «подлинных слышанных от стариков выражений» «много своего», «присочиняют» «во время самого пения» [Печорские былины, 1904, с. XXXII, 4, 184].

Отметим один из ранних опытов теоретического осмысления данных, представленных первыми собирателями. Н. Васильев проанализировал многочисленные записи былин от В. П. Щеголенка, особенное внимание обратив на повторные записи былин, сделанные в разное время разными собирателями. Он выявил многочисленные разночтения в текстах, систематизировал их по их характеру и пришел к заключению, что «переработка былин Щеголенком происходила, по-видимому, не при усвоении репертуара, а с течением времени при дальнейших исполнениях» [Васильев, 1907, с. 194].

Новый подход к проблеме личного варьирования обозначился в 20-е гг., в связи с крупными экспедициями по следам прежних собирателей. Встречи со сказителями, наследовавшими эпическую традицию певцов, от которых записывали П. Рыбников и А. Гильфердинг, А. Григорьев, А. Марков и Н. Ончуков, естественно, должны были на первый план выдвинуть проблему отношения сказителей к усвоенным текстам и связанную с нею заманчивую задачу сопоставления «учеников» и «учителей» на разных уровнях сказительского искусства. Работа собирателей новой генерации получила выход в фундаментальных собраниях былин [Былины Севера, 1938, т. 1; 1951, т. 2; Онежские былины, 1948], в ряде антологий, в статьях и монографиях. К сожалению, при всей значительности результатов мы не можем сегодня не посетовать на отсутствие тщательно разработанных программ, вопросников, новой полевой методики — всего того, что так выгодно отличает экспедиции М. Пэрри—А. Лорда.

Главное внимание было уделено «личному началу», которое, с одной стороны, преувеличивалось, а с другой — виделось преимущ-

ственно в сферах содержательных и поэтических. Вопросы обучения, эпической памяти, «техники» воспроизведения, исполнительских аспектов оставались в тени. Как это ни печально, но исследователи, теоретически обобщая свой собирательский опыт, в основном опирались на *тексты*, полевые наблюдения оказались слишком поверхностными, чтобы послужить материалом для построения принципиальных концепций.

Увы — время упущено, русским эпосоведам уже не придется работать в поле, и наша задача, с одной стороны, снова и снова использовать для исследований богатейший текстовый материал, а с другой — заново прочитать все, что зафиксировали собиратели во время своих поездок.

ВАРЬИРОВАНИЕ БЫЛИННЫХ ТЕКСТОВ И ЭПИЧЕСКИЙ СТИХ

1

Начнем с текстов, записанных в разное время от представителей знаменитой эпической фамилии Рябининых. По характеристике А.М. Астаховой, они относились к категории сказителей, которые не только удерживают в сохранности композицию былины, помнят точный порядок эпизодов, но почти дословно воспроизводят большинство эпизодов, а то и всей былины в целом [Былины Севера, 1938, т.1, с.71—74]. Правда, она же отмечает разные случаи вариативности, но особого значения им не придает, поскольку случаи эти почти не касаются содержания былин. Позднее она вносит в эту характеристику некоторые уточнения, в частности — обнаруживает у И.Т. Рябина «момент импровизации, неразрывно связанный с характером самого былинного жанра и проявляющийся при исполнении», но «лишь в варьировании очень незначительных деталей, причем в большинстве случаев в пределах перенятого им от отца уже готового запаса этих деталей» [Былины Ивана Герасимовича..., 1948, с.23—24].

Обратимся к некоторым текстам.

На основании имеющихся уже в науке наблюдений можно сделать вывод, что былины Т.Г. Рябинина, первого в династии сказителей, не имели канонических, постоянных текстов, а это означает, что сын его, Иван Трофимович, так же как и следующие за ним певцы, не могли не заметить многочисленных видоизменений, каким подвергались былинные тексты при различных исполнениях, но конечно же, не могли и «заучить» их. Всем рябининским текстам присущи действительно значительная степень постоянства, но и варьирование внутри отдельных строк, фразеологических единиц и структурно-смысловых соединений, хотя у разных представителей этой традиции этот принцип проявляется с разной силой.

Приведу лишь один пример — несколько стихов из былины «Вольга и Микула», дающей яркий пример устойчивой семейной традиции.

Т.Г. Рябинин

В записи Рыбникова:

Жаловал его родной дядюшка,
Ласковый Владимир стольно-киевский,
Тремя городами со крестьянами

[Песни, собранные..., 1989, т.1,
№ 3, стихи 17—19].

В записи А.Ф. Гильфердинга:

Был у него родной дядюшка,
Славный князь Владимир стольно-киевской,
Жаловал его трима городама всё крестьянами

[Онежские былины..., 1950, т.2,
№ 73, стихи 17—19].

В другой записи А.Ф. Гильфердинга:

Дядюшка его родной, славный князь Владимир стольно-киевской
Жалует его-то трима городама всё крестьянами

[Там же, с.749, стихи 17—18].

И.Т. Рябинин

В записи Е. Ляцкого:

Ево-то был родной дядюшка
Ласков князь-то Владымер стольнѣ-киѣвской,

Жаловал ёво трема городама,
Трема городама всё крестьяновскими

[Ляцкий, Аренский, 1894, с.136,
стихи 15—18].

И.Г. Рябинин-Андреев

Его-то был родный дядюшка
Ласков князь Владимир стольне-киевской.
Жаловал яго трём[а] городами со крестьяновцами

[Былины Ивана Герасимовича...,
1948, с.115, стихи 14-16].

П.И. Рябинин-Андреев

В записи экспедиции братьев Соколовых:

Был у Вольги да родной дядюшка
Ласков князь Владимир стольнѣ-киевский;
Дарил он ему всего три города

[Онежские былины, 1948, № 95,
стихи 11—13].

В записи М. Каминской:

Был Вольге да родной дядюшка
Ласков князь Владимир стольно-киевский
Дарил ему три города крестьянских

[Былины Севера, 1951, т.2, № 130,
стихи 14—16].

В записи А.М. Астаховой:

Был у Вольги да родной дядюшка,
Ласков князь Владимир стольни-киевский,
А дарил он яму да три города,
Три города да всё крестьяновцы

[Там же, № 130а, стихи 14—17].

В собственной записи сказителя:

Был у Вольги да родный дядюшка,
Ласков князь Владимир стольнокиевской,
Жаловал ему да он три города,
А три города да все крестьяновцы

[Былины П.И. Рябина-Андреева,
1939, № 1, стихи 11—14].

Что бы ни говорилось о близости, содержательной идентичности приведенных стихов, остается несомненным, что они не были плодом однократного заучивания, но каждый раз при исполнении словно бы возникали заново, и сказители не затруднялись пропевать их в том или ином варианте. Сказать же, какие из них «основные», «исходные», а какие — «вторичные», мы не можем. Они равноценны и абсолютно единообразны по смыслу. В цитированных пассажах выделяются элементы, части фраз, стихи или части стихов, которые могут быть (следуя Пэрри—Лорду) названы формулами или формульными выражениями.

К числу типовых для былин, употребляемых в ряде сюжетов, относится стих, посвященный князю Владимиру. Он подвергается наименьшему варьированию, но все же «ласковый» меняется на «славный» и на усеченную форму «ласков». Судя по другим сюжетам, записанным от Т.Г. Рябинина, наиболее частыми были у него формы: «Владимир-князь да стольно-киевский», просто «князь Владимир», «Владимир-князь». Каждая из этих форм употреблялась в соответствующем метрическом положении — с добавлением одного-двух слов или в составе фразы. Выбор формы целиком зависел от метрической ситуации, отсюда — необходимость выбора и варьирование.

В былинах севернорусских сказителей — множество подобных формул, состоящих из нескольких слов и имеющих применение в разных сюжетах: одни из них употребляются преимущественно или исключительно в именительном падеже («сорок тысячей», «пированье почестен пир», «столованье почестен стол», «бочечки красна золота» и т.д.), другие — чаще в косвенных падежах («во городе во Киеве», «за дубовый стол», «быть убитому», «коня богатырского» и т.п.); есть формулы, легко поддающиеся переменам в падежах («сила богатырская», «земля сорочинская», «добрый конь» — «на добром кони» — «у добра коня»). Ценность таких формул определяется именно возможностями их включения в метрическое пространство стиха и более или менее свободного варьирования, подсказываемого конструктивными целями. Заметим, что большинство таких кратких формул структурно соответствует, условно говоря, дактило-хореическому строению былинного стиха: метрически они основаны либо на дактиле, либо на сочетании дактиля с хореом. Преобладают формулы, содержащие от 4 до 8 слогов — по-видимому, такое число наиболее «удобно» для не очень зат-

руднительного построения стиха в процессе исполнения, когда певец не может задерживаться и искать слова.

Характер формул имеют многие имена, прозвища, топонимы: Илья Муромец сын Иванович, Добрынюшка Никитьевич, Дюк Степанович, Опракса королевична, собака Калин-царь, Батыга Батыгович; река Смородина, горы Сорочинские, Киевград, Золота Орда, Литва поганая и т.д. Многочисленные варианты к именам позволяют без труда включать их в движение стиха.

Структурно соответствуют формулам и глаголы: «собиралися», «соезжались», «напечатано», «повырубить» и т.д. Широкое употребление глаголов с дополнительными приставками, не характерное в обыденной речи, способствует превращению их в удобные в метрическом смысле формулы. То же самое можно сказать и о распространенном в былинах применении уменьшительных и ласкательных форм: увеличение слогов позволяет строить стих с соответствующими словами. Сочетания глаголов с существительными также дает аналогичный эффект: «как сокол летит», «опочив держать». Тем же целям служат сочетания существительных с прилагательными: «дубовый стол», «зелено вино», «красно солнышко». Большинство таких сочетаний обнаруживает метрическую «приспособляемость» в конструкциях с косвенными падежами, множественным числом и разными временами. В затруднительных случаях певцы прибегали к подключению незначащих частичек и дополнительных предлогов: «К молоду Луки да й ко Петровичу»; «Ко тому столу да ко дубовому»; «Из какой земли да из какой орды» и т.п.

Сказитель, разумеется, держит в памяти множество таких кратких формул — подобно тому, как всякий человек «помнит» множество устойчивых сочетаний слов и выражений в естественном языке. Но сказитель должен уметь этими формулами оперировать, когда он пропевает стих за стихом, ставить их в смысловой и метрический контекст, а для этого он должен владеть формульной грамматикой, которую, конечно же, не заучить просто так.

С точки зрения техники создания (или воссоздания) былинного стиха определяющими и узловыми выступают заключительные структурные элементы. В первой части стиха сказитель еще может как-то «извернуться», не соблюсти его мерного движения, но заключительная часть должна быть в этом смысле безупречной. Поэтому в концах стихов мы находим, как правило, краткие фор-

мулы. В текстах Т.Г. Рябина, например, абсолютное большинство окончаний стихов носит характер формул. Певец как бы ориентируется на эти заключительные формулы, соотносит с ними предшествующее развитие стиха; его задача в иных случаях — выстроить стих, окончание которого почти задано.

Можно наблюдать, что у разных сказителей формульная отшлифованность неодинакова. В частности, она меняется в разных позициях стиха. У Т.Г. Рябина решительно преобладают формулы на всем протяжении стиха. Он обладал великим искусством знания и подбора формул, их варьирования, отчасти — создания новых по знакомым моделям и их объединения в стих. Эта способность придает рябинскому стиху классическую законченность, чеканность и гармоничность. Было немало певцов, которые не хуже (а иногда и лучше) знали сюжеты былин и понимали общие законы композиции, но немногие из них могли сравниться с Рябиным в мастерстве построения стиха и в связывании стихов в одно целое.

Тексты Т.Г. Рябина подсказывают нам способность сказителей не только варьировать внутри формул, но и предлагать «альтернативные формулы».

Примеры на первый тип варьирования:

Он бил коня по тучной бедры [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.96].

А он бил коня а по крутым ребрам [Онежские былины..., 1950, т.2, с.12].

Ко стремени булатному прикована [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.97].

Да у правого стремени прикована [Онежские былины..., 1950, т.2, с.12].

Хватайте-тко рогатины звериные [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.97].

Вы берите-тко рогатины звериные [Онежские былины..., 1950, т.2, с.13].

Примеры на второй тип:

Потоптал и поколол силу в скором времени [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.95].

А й побил он эту силу всю великую [Онежские былины..., 1950, т.2, с.10].

Серый зверь тут не прорыскиват,

Черный ворон не пролетыват [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.95].

Да й пехотою никто да не прохаживал,

На добром кони да не проезживал [Онежские былины..., 1950, т.2, с.11].

Аналогичную картину мы наблюдаем, сопоставляя тексты разных Рябиных.

У Т.Г. Рябина:

А он мог бы постоять один за веру за отечество,

Мог бы постоять один за Киев-град,

Мог бы постоять один за церкви за соборными,
Мог бы поберечь он князя да Владимира,
Мог бы поберечь Опраксу-королевицну

[Онежские былины..., 1950, т.2,
№ 75].

У И.Г. Рябикина-Андреева:

Постоять бы мог за веру й за отечество,
Сохранить бы мог да й стольней Киев-град,
А сберечь бы мог бы церкви божиин,
А сберечь бы мог князя Владимира

[Былины Ивана Герасимовича...,
1948, № 1].

За вычетом стиха об Опраксе-королевицне оба пассажа по содержанию идентичны, сохраняется порядок стихов, но каждый стих строится по-своему. Сказители словно бы брали свой способ их построения. Обратим внимание на начала стихов: у Т.Г. конструкция пассажа определяется формулой «А он мог бы постоять/поберечь», у И.Г. — ее инверсией: «Постоять/сохранить/сберечь бы мог». Замечу здесь кстати, что у П.И. Рябикина-Андреева соответственно — «Постоял бы». Смею предположить, что различия определил первый стих, сложившийся у каждого из певцов вполне спонтанно. Зато последующие начала уже ориентированы на этот первый стих, он задал организацию ряда стихов, связанных данной микротемой. Группы стихов этого рода существуют не изолированно один от другого, но структурно и лексически соотносятся, организуются. Группы эти различны по объему, часто это — два-три стиха, но может быть и значительно больше. В этих случаях возникает опасность монотонности, и здесь важно вовремя остановиться, ощутить исчерпанность конструкции, искусно завершить ее и перейти к новому построению. Искусство сказителя обнаруживается, в частности, в умении избежать излишних повторений, завершить данную конструкцию и обеспечить гармоничный или, напротив, резко контрастирующий переход к новой.

Выразительный художественный эффект достигается, когда повторяющаяся формула слегка варьируется, применяется, так сказать, по принципу контрапункта. Вот стихи, встретившиеся у Г. Крюкова, большого мастера былинного сказывания:

Он проехал-то леса тёмные,
А проехал-то он да греди чёрные,
А доехал до той же речинки Смородинки

[Беломорские былины..., 1901,
№ 68].

Певец предельно экономными средствами предупредил возникновение стилистической монотонности и придал этой группе стихов полную выразительную и структурную законченность.

Нередко сказители варьируют именно последнюю строку в группе стихов — это как бы знак того, что данный пассаж завершен.

Рожки у тура да в золоти,
Ножки у тура да в серебри,
Шерсть на туру да рыжа бархата

[Онежские былины..., 1949, т.1,
с.38].

Я далек от мысли видеть во всех этих поэтических тонкостях сознательную работу сказителей. Конечно же, мы имеем дело с вполне бессознательными творческими актами. Это как бы сам эпос творит себя, стремясь к совершенству организации. Но делать это он способен лишь через певцов, а эти последние — лишь благодаря выучке, освоению традиции, эпическому знанию и мастерству исполнительской культуры.

Одним из показателей уровня сказителя в организации былинного стиха следует считать его умение обойтись лишь самым необходимым минимумом незначимых слов — частиц, дополнительных предлогов и др. Готовность некоторых певцов без должного чувства меры заполнять метрические пустоты такими словами свидетельствует то ли о невнимании их к стиху как основе воздвигаемого ими здания, то ли просто о небрежности, а то и о неумении (не научились!). Во многих других отношениях их былины могут достигать высокого художественного уровня, но забитый назначаемыми словами стих проигрывает в поэтической силе, в звучании, в гармоничности пассажей. Нередко это связано с недостаточным искусством во владении формульным языком и в варьировании формул.

Сравним в этом плане двух выдающихся мастеров — Т.Г. Рябинина и Г.А. Якушова. Для сравнения я взял тексты былины «Илья Муромец и Калин-царь» в пределах первых 150 стихов [Онежские былины..., 1950, т.2, № 75; Онежские были-

ны, 1948, № 5]. У Рябина мною отмечено около 90 случаев употребления частиц и предлогов, в том числе случаев повторения предлогов «во», «за» и подобных — около 25, постпозитивных частиц «-ка» или «-то» — около 35, частицы «да» — около 35. Незначимость их здесь весьма относительна, употребление их не перегружает стих, они почти незаметны и не производят впечатления лишних.

У Якушова мы наблюдаем другую картину. Аналогичных случаев употребления частиц и предлогов у него около 135, т.е. в полтора раза больше. Характерен и состав этих случаев: повторения предлогов — около 10, постпозитивных частиц «-ка», «-то» — около 30, частицы «да» — свыше 40; остальные случаи падают на «ведь» (35), «как» (13), «еще» (4) и т.п. Другими словами, в тексте Якушова на каждые пять строк — примерно два дополнительных словечка, которые ничего не значат. «Лишние» слова перенасыщают якушовский текст, утяжеляют его, придают ему некоторую нескладность. Это особенно ощутимо в сравнении с классическим рябининским стихом, в котором нет ничего лишнего, все отточено и стройно.

Формульные картины имеют свойство расширяться и сокращаться, их развертывание и свертывание влияет, конечно, на полноту, поэтическую насыщенность описаний, но мало отражается на собственно содержательной стороне повествования. Отсюда — возможности их варьирования. Полнота или краткость зависят, конечно, от такого постоянного фактора, как эпическое знание певцов и их одаренность, их приверженность к эпической обрядности, но они в данном тексте могут быть и просто случайными проявлениями настроения певца в момент исполнения, нечаянной забывчивости и т.д.

Вот два пассажа, явно изоморфных по своему содержанию, но различающихся по объему, по полноте реализации.

У М.С. Мякишева:

А завернула бы Добрынюшку в портяночку,
А завертела бы в рукавчик миткалинный,
А кинула б Добрынюшку во морюшко
А тем синим горящим бы камешком!
А я лежал бы тут удалой во синём мори,
А я лежал бы тут заместо горящего бы камешка.
А що ветрушки бы на Добрынюшку не веяли,
Много людюшки окól Добрынюшки не сміялись

[Онежские былины, 1948, № 45]:

У М.М. Фадеевой:

А завертела бы Добрынюшку в рукавчик меткалинны,
А еще бросила б во славное во морюшко
Тем синим горючим бы камешком,
А чтоб ветры над Добрынюшку не веяли,
А чтоб многи люди над Добрынюшкой не смéялися

[Там же, № 49].

2

В русском сказительском творчестве может быть выявлена и другая художественная линия в принципах воссоздания былинного стиха. Рядом с певцами, дорожившими эпической формульностью и опиравшимися на формулы как на основной строительный материал, мы видим певцов, которые в гораздо меньшей степени связаны традиционным формульным арсеналом, но строят стих более независимо и свободно, опираясь непосредственно на опыт живой разговорной речи и перекладывая ее в песенные формы. Традиционность стиха у таких певцов кажущаяся — на самом деле здесь налицо отход от обычных приемов былинного повествования. Вовсе не обязательно эта тенденция обнаруживается у певцов, склонных к сочинительству, они заметны и у тех, кто не стремится к сколько-нибудь серьезному переиначиванию содержания былин. Почему и когда возникает такой тип воссоздания былинного стиха у сказителей, я не берусь ответить. Ограничимся наблюдениями над этим явлением.

Даже у сказителей, для которых характерно последовательное применение формульного стиха, показательны нарушения этого принципа. Иногда их можно счесть случайными, проскочившими в данном исполнении: по тем или иным причинам сказитель неловко построил стих, и в следующий раз это не повторится. Иногда же складывается впечатление, что сказители никак не могут найти законченное формульное построение для какого-либо выражения/стиха или небольшой группы связанных по смыслу стихов, и конструктивная шероховатость упорно появляется всякий раз в одном и том же месте. Так, почти прозаической фразой начинается у Т.Г. Рябинаина рассказ о встрече Микулы с мужиками:

Да недавно был я в городе, третьяго дни

[Онежские былины..., 1950, т.2,
№ 73].

Кажется, ни один из потомков Т.Г. так и не справился с этим местом, пытаясь по-своему изложить его. У П.И. Рябинина — целых три варианта: «Был я в Крестьяновце третьёго дни» [Онежские былины, 1948, № 95]; «Третьево дни в городах я был» [Былины Севера, 1951, т.2, № 130a]; «А недавно в этих городах я был» [Там же, № 130]. Кирик Гаврилович Рябинин этот вариант былины не пел, а сказывал; характерно, что соответствующее место он изложил совершенной прозой: «Он согласился: “Поедемте”» [Там же, с.140]. Петр Васильевич Рябинин построил стих так: «Был я третьёго дни за получкою» [Онежские былины, 1948, № 101].

Видимо, стилистические неудачи тоже могут передаваться по традиции.

Характерно что в ряде вариантов сюжета у разных певцов это место вообще отсутствует, певцы как бы обходят его, не находя хороших способов его изложения. Лучшее разрешение задачи — вполне в духе формульного стиха — принадлежит, на мой взгляд, И. Гришину:

Я недавно был ведь я во Курцовце,
Я недавно был ведь я в Ореховце,
Был-то ведь я там третьёго дни

[Онежские былины..., 1949, т.1,
№ 32].

Для некоторых певцов характерны, наряду с широким использованием формул, нередкие отступления в сторону более свободного построения стихов.

К таким певцам я отнес бы Никифора Прохорова и его ученика Г.А. Якушова. Вот как изображает, например, Н. Прохоров один из эпизодов поединка Ильи Муромца с сыном:

Ильюшенька да был он свычен-то,
А свычен-то Ильюшенька, догадлив он —
Как скоро обскочил на окол ёго,
Ударил-то ведь в сутыч да во шею-то,
Молода ударил он Соловника

[Онежские былины..., 1949, т.1,
№ 48].

Здесь встречаются стихи формульные (или стремящиеся быть формульными) и «свободные» словосочетания. Ритмическая система строк не выдержана, она выявляется лишь в пении (между прочим, А. Гильфердинг отмечал, что Прохоров не соблюдал строго размера, но это скрадывалось у него благодаря плавному пению [Там же, с.411—412]).

Г.А. Якушов то же место сумел изложить в формульной манере, придав ему хорошо организованный вид:

А Ильюшенька да очень по́верток,
А ведь был Сб́ловник а не поверток,
А ударил-то ведь Соло́вника в затылочок,
А упал Соловников да на сыру землю́

[Онежские былины, 1948, № 4].

Бесформульный стих неорганизован либо организован не-ряшливо; он лишен опорных элементов и потому производит впечатление аморфного. При чтении трудно представить, как этот стих можно спеть. Тем не менее он поется, и аморфность скрадывается. Другая особенность аморфного стиха, вытекающая из первой, — это его прозаичность. Прозаический его характер особенно ощутим рядом с хорошо организованным, основанным на формулах традиционным стихом.

В былине «Илья Муромец и Калин-царь» Г.А. Якушова татарский царь дает послу ярлык с требованием к князю приготовить все в Киеве «на моё видь свадьбу великую». Явившись к Владимиру, посол предъявляет ярлык и добавляет «пословесно»:

Про мою видь свадьбу великую —
Хочет он у вас пожениться тут,
Как он от живаго мужа отлучить жену

[Онежские былины, 1948, № 5].

Вторая из процитированных строк вполне прозаична, в третьей формула не очень хорошо выдержана. Но окружение этих стихов организовано в традиционной манере.

Можно заметить, что прозаизированные стихи у сказителей, владеющих формульным языком достаточно хорошо, появляются чаще всего, когда они не знают (или забыли, не смогли подобрать в момент пропевания стиха) подходящих формул, либо когда перед ними возникают новые, не вполне обычные для знакомой им традиции задачи повествования и изображения, хотя бы и вполне частного порядка.

Н.А. Ремизов вводит в былинную об исцелении Ильи Муромца следующий эпизод:

Как прикатился тут Ильюша к окошечку,
Как видит-то, идет кто-то по дороге,
Ну как бытто калики перехожие.
Идут прямо к его-то домику
И на тыи-ты ступени метовьи,
Ко тому ли кольцу золоченому

[Былины Пудожского края, 1941,
№ 31].

Лишь на первый взгляд кажется, что задача у певца — описать, как Илья видит приближающихся к его дому калик, — элементарна. В действительности она не проста, поскольку в традиции этот момент описан предельно кратко. А.М. Пашкова находит формульную передачу эпизода:

Оставался дома один Илья,
Он сидит себе да богу молитце,
Слышит, ворота тесовы отворяются,
По крылецку ступеньки подгибаются,
Двери дубовы распахнулись,
Тут три странничка да появлялися

[Там же, № 3].

Ремизов оказался в плену коллизии между ограниченным запасом соответствующих формул и желанием изобразить конкретную ситуацию. Результатом этого явились стихи, в которых формульные элементы явно перекрыты прозаизированными.

Такого рода ситуации у певцов типа Якушова или Ремизова в конце концов разрешаются их возвращением к формульной поэтике. Формулы для них — как и для большинства сказителей — спасительные и единственно надежные ориентиры; они воздвигают стих за стихом сложное эпическое сооружение, переходя от одних формул к другим и лишь время от времени заполняя некоторые пробелы между ними прозаизированными стихами.

С точки зрения мастерства сложения таких стихов большой интерес представляет творчество Аграфены Крюковой. Она хорошо владела формульным стилем и знала массу формул. В ее былинах немало блестящих образцов искусной организации отдельных стихов и их соединений. А. Крюкова «видела» очень хорошо былинную строку как целое и выстраивала первую ее

половину с точным учетом ритмических возможностей второй половины, что избавляло ее от необходимости прибегать к «лишним» словам в объеме большем, чем следовало. Характерным для А. Крюковой было тяготение к варьированию формул внутри параллельных стихов, что предохраняло их от налета монотонности и придавало их течению стилистическую гибкость и даже некоторую изощренность.

Тут уехало двенадцать всё богатырей:
В перьву голову уехал Самсон Сильния,
Во-вторых-то тут уехал Пересмяка со племяннищком,
Тут ишше-то как уехал всё Цюрило свет всё Пленковиць,
Да ишше-то тут уехал всё Добрынюшка Никитиць млад,
Да ишше да тут уехал всё ведь Олешенька Поповиць млад,
Да ишше-то тут уехал всё Дунаюшко Ивановичь;
Тут уехали богатыри — не всё ведь мы их знам...

[Беломорские былины..., 1901, № 2].

А. Крюкова любила создавать крепко связанные пары стихов, нередко при этом в стилистических целях идя на удвоение стихов с помощью повторения начальных или конечных формул.

Только есь у мя, у старого всё у седатого,
Щьчо три есь у мя три стрелки всё каленыя

[Там же].

Структура второго стиха в таких парах определялась обычно структурой первого, но сказительница разнообразила конструкцию, варьируя элементы стиха.

Цють не пал-то доброй молодець с добра коня,
Цють не выпал из седлышка да кипарисного

[Там же, № 1].

Говорил скорб так да реци горькия,
Реци горьки говорил да всё обидилсэ

[Там же, № 2].

Как тонко совершалось образование парных стихов, как гармонично взаимодействуют пары, как беспрестанно меняется или варьирует конструкция стихов и как при всем том сказительница все время держит перед собою основное движение сюжета, — можно проследить хотя бы на начальных 20 строках былины «Илья Муромец и Бадан» [Там же, № 3].

При всем том Крюкову как мастера стиха нельзя включить в один ряд с Рябиниными или с ее дядей Г.Л. Крюковым, ко-

торые довольно строго придерживались формульного стиля. В ее былинах свободный бесформульный стих занимает довольно значительное место. Создается впечатление, что А. Крюковой не хватает того запаса формул, которым она владеет, и творческая работа в пределах формульного фонда ее не удовлетворяет. В ряде случаев прозаизированные стихи свидетельствуют о неудаче, которую сказительница понесла в момент построения стиха (или пары стихов).

Говорят шьто мне, могуци-ти сказали мне,
Мне сказали-то многи могуция богатыри

[Там же, № 1].

Первая строка здесь решительно не состоялась: в сущности, она лишняя, и появление ее, скорее всего, можно объяснить склонностью певицы к удвоению стихов. Нескладных стихов у А. Крюковой немало, и в ряде случаев они говорят о том, как трудно было ей перелить в бесформульную былинную строку живую речь.

Мы как шьчо будём теперь да надь им делать-то

[Там же].

Новотворчество А. Крюковой в области былинного стиха отмечено не одними неудачами, оно требует более сложной оценки. Сказительница искала дорогу в былинный стих живой речи с ее обычными, лишенными образности формами, с ее неорганизованностью и стилистической пестротой. При этом ее поиск был отмечен печатью литературности, когда она вносила элементы, не свойственные в равной степени ни разговорной речи, ни традиционной былинной стилистике. Наконец, А. Крюкова своеобразно разрушала каноны формульного стиха тем, что включала элементы традиционных формул, традиционно былинные слова в новое стилистическое окружение, нагружала их новыми конструктивными задачами.

Он кинал-то ей в погрёб во глубокой-от.

Хто не толкует — повалитьце, тот и сам упал;

Там наставлены у ей да всё востры копыя,

Нагублёно там ведь много душ напрасных-то:

Из худых-то есь родов, много хороших есь;

Хто ведь мимо попадет эти копыя, дак тот живой сидит;

Хто на копье-то попадет, дак тот приконьчитца

[Там же].

Стихи первый и третий из процитированных исполнены в формульной манере, в характерных диалектных редакциях. В других стихах формулы перебиваются и как бы расплываются в неформульном окружении. «Тот и сам упал», «дак тот живой сидит» — эти выражения созданы по формульным моделям, но вставлены в фразы прозаизированного типа. Стих второй почти непонятен по смыслу, настолько несовершенна его конструкция. Характерно, что даже здесь А. Крюковой удается создать пары стихов, конструктивная связь которых вполне ощутима (стихи третий—четвертый и шестой—седьмой).

Манера А. Крюковой подготавливает в некоторых отношениях новаторство ее дочери Марфы Крюковой. Однако мать и дочь хотя и связаны традициями одной беломорской «школы» и семейной преемственностью, а также схожими тенденциями в отношении к построению стиха, принадлежат — с точки зрения технических принципов воссоздания былинных текстов — не к одному типу сказительства.

3

Для характеристики стиля М.С. Крюковой много дает сравнение ранних записей, сделанных А. Марковым, с позднейшими, произведенными спустя почти 40 лет. А. Марков замечал, что Марфа плохо выдерживает стих, что и напев и текст у нее страдают какой-то неустойчивостью, что во время записи она, казалось, сочиняла былинку, укладывая текст в первый попавшийся напев [Материалы, собранные..., 1906, с.16]. Неровность и неоднородность стиля очень характерны для молодой Марфы и дают себя знать при сопоставлении разных сюжетов. С одной стороны, текст былинки «Алеша освобождает из плена сестру» построен в основном на формульных стихах, которые довольно хорошо организованы. М. Крюкова здесь удачно, а в отдельных местах просто превосходно, конструирует ряды стихов, не особенно увлекаясь их распространением. С другой стороны, в былинке «Соловей Соловьевич» много стихов прозаизированных, сочетания стихов певиче не удаются, да как будто она к этому и не особенно стремится. Стихи в былинке живут каждый как бы сам по себе, будучи связаны смыслом, последовательностью повествования, но не конструктивно. В

результате складывается впечатление стилистической дисгармоничности, даже расхлябанности.

Яркие импровизационные тенденции, проявившиеся в творчестве М. Крюковой, не привели к определенной победе одной из этих манер. Во многих поздних ее былинах возобладал своеобразный синтез: М. Крюкова научилась легко, без видимых затруднений не только бесконечно варьировать формулы, запас которых у нее исключительно велик, но и, опираясь на традиционные принципы былинной стилистики, переплавлять в формулы (или их подобия) элементы свободной живой речи. Другими словами, она приблизила прозаизированный стих к формульному, придала ему более организованные стилистические черты. В то же время и «чистый» прозаизированный стих в ее практике остался. При всей легкости, с какой М. Крюкова конструировала былинную строку, она вынуждена была прибегать постоянно к помощи «лишних» слов (см. об этом у Р. Липец: [Былины М. Крюковой, 1939, с.36]).

Характерная особенность техники М. Крюковой состояла в ее умении подбирать варианты/синонимы формул не только для одного стиха, но для целых пассажей. Благодаря этому она легко варьировала повторявшиеся эпизоды в былине, излагая одну и ту же ситуацию по-разному, почти не повторяясь. Перед нами две записи былины о спасении Алешей сестры. Поездка богатыря в записи ранней изложена в трех стихах:

Поехал Алеша во те степи Саратовськи
Тима лесами всё дремучима,
Тима садами всё зеленыма

[Беломорские былины..., 1901,
№ 64].

То же место в позднейшей записи:

И вот поехал тогда Алешенька,
Во леса поехал, в степи Саратовськи.
Ехал с ўтра ведь Алеша вплоть до вечера;
Красно солнышко на небишке то скрылосе,
От и скрылось оно же, закатилосе,
И свѣтла месица Олѣши не видать нигде,
Светлы звездочки Олѣши не показалисе

[Былины М. Крюковой, 1939,
№ 32].

Как видим, картина расцвечена, дополнена. В другом месте той же былины хорошо видно, как, варьируя формулы, сказительница вносит новые элементы.

Шьчо не белая-то лебедь, лебедь кикала,
Красна девушка в полону да слёзно плакала,
Плакуйсь-то ведь она да выговаривала

[Беломорские былины..., 1901,
№ 64].

Как не беленька лебедушка-то кикала,
Как не сера-та утича крышела,
Как девица-та, лебедушка слезно плакала,
Как красы своей девица дивовалася

[Былины М. Крюковой, 1939,
№ 32].

Как известно, былины поздней Крюковой сильно разрастались в объеме. Однако можно заметить, что при этом многие места по сравнению с ранними записями излагались более сжато, нередко вовсе опускались. В частности, таким сокращениям подвергались бесформульные стихи и слабо организованные конструкции. Стремление к лучшей организации отдельных стихов и особенно их сочетаний безусловно составляло особую заботу сказительницы по мере ее творческого развития. Иногда это приводило к некоторому увеличению числа стихов.

В ранней записи Маркова изложение — почти прозаическое:

Он допросил-то всех его придворников,
Чтобы доложили об его приходи князю Владимиру,
Ему лъзя ли да зайти в его палаты княженеськии.
Не ослышались князя придворники,
Оне пошли скорб-то князю всё долбжили
О ево да всё приходе-то

[Беломорские былины..., 1901,
№ 65].

То же место — в записи 1938 г.

Говорил он тут да таковы слова,
Таковы слова, таки речи:
«А и донесите обо мне же всё
А ишшо ласкову-то князю всё Владимиру;
А мне-ка лъзя ли всё зайти к нему,
А и вот зайти к нему да повидатисе?
Мне-ка хоче повидатисе,
Повидацье, поздороватье,

Поздороватьце да познакомиться».
А и доносили слуги княженеськие

[Былины М. Крюковой, 1939,
№ 47].

Соединение стихов по принципу «перехода», которое мы видим в последних стихах, очень характерно для зрелой М. Крюковой. Вообще же справедливо наблюдение, что формульный стих делает повествование не только организованнее, «поэтичнее», но и пространнее. Это не значит — многословнее. Как раз бесформульный стих отличает многословие.

В записи А. Маркова:

Я не знаю, чем буду тебя да всё отдаривать;
Как мне тебя красным золотом дарить, да у тебя-то
своего да очунь много-то;
Подарю я тебе разье, в подарок тебе всё поздравствую —
В каждом городе торгуй без дани-пошлине,
Хоть во Киеве торгуй, хоть во Черни-горе;
Везде тебе всё воля вольня.
Хоть ты где-ка хошь, туда и населяйся-ко,
Ты бери себе в подарок города, которы подо мной-ту есь

[Беломорские былины..., 1901,
№ 65].

Здесь формульный стих перебивается бесформульным, и заметно, что в некоторых местах М. Крюкова плохо «видит» стих, не рассчитывает его протяженности, то удлинняет строку, производя какие-то операции с напевом, то выстраивает дополнительные стихи.

Впрочем, и в поздние годы М. Крюкова не всегда справлялась с конструктивными задачами и подчас неожиданно отступала от удачных находок прежних лет.

Хоть она будёт не сужона тебе, красна девица,
Хоть прельстисьсе на ей да всё обзаришьсе,
Но не будет она тебе да молодой женой

[Беломорские былины..., 1901,
№ 64, стихи 67—69].

Ну прельстишьса ты, Олëshенька Попович млад,
Ты прельстишьсе-от, Олëshа, на красоту ее,
На красоту-от ее, чюдну красоту девицью-ту,
Только тебе же вот судьба твоя с ней не будёт-то,
Вот не будёт с ей судьба, вы разойдетесе

[Былины М. Крюковой, 1939,
№ 32, стихи 167—171].

Приведу еще из поздних записей стихи столь явно прозаизированные, что их естественно цитировать в сплошной строке: «По дороге в один город зашел же он»; «А Салавей-от сын Будимировиць перед ней да все стоял же он, как лакей да будто ее же он»; «Некому́ бўдѣт неизвѣстно же, тайность дѣ-гроба закрыта же» [Былины М. Крюковой, 1939, № 47].

Для понимания техники М. Крюковой-сказительницы особый интерес представляют былины, сочиненные ею: это переложения сказок, повестей, литературных исторических сюжетов, а также «новины» — личный отклик на события современности. В былине «Солдат и охотник царя Петра Алексеевича» М. Крюкова пользуется традиционными формулами и сама создает формульные стихи по известным моделям. Однако собственно формульных стихов здесь мало, к тому же они оказываются в окружении стихов прозаизированных. Основная масса стихов создается в манере свободного, мало организованного повествования. Очевидно, прозаизированные стихи легко давались сказительнице, и она как-то ухитрялась укладывать их в напев [Былины М.С. Крюковой, 1941, № 121].

К «новинам» приходится относиться с крайней осторожностью, так как они проходили редактирование, при котором стихи обрабатывались, композиция упорядочивалась и т.д. Повидимому, без существенных вмешательств «со стороны» остался автобиографический сказ М. Крюковой [Марфа Крюкова, 1940]. Формулы здесь употребляются преимущественно в конце стихов: «из Нова-града», «с новгородскою», «к морю к Белому», «поить-кормить», «по сторонущкам», «про могучих киевских богатырей», «в каменну Москву» и т.п. Наряду с традиционными она создает свои формулы, которые могут легко укладываться в привычную традицию: «малой девочкой», «на сенокосище», «прежно времечко». Подчас это позволяет ей создавать пассажи, хорошо связанные и звучащие по-эпически выразительно.

Я сидела под окошечком, расплакалась,
Я качала, сидела, зыбку-то ведь брателка,
Я у зыбочки сидела-то, прирасплакалась,
Вот в окошечко глядела, прирастужилась

[Марфа Крюкова, 1940, с.79].

Вообще же преобладание прозаизированного стиха вполне объяснимо характером «новин»: сказительнице приходится

иметь дело с материалами жизни и понятиями, находящимися за пределами традиционного эпического содержания:

Сегодня пароход пришел же из Архангельска,
Семинаристов-то пришло же к нам да человек ведь семь же их.
А пришел сюда молодой студент,
Молодой студент да из Москвы же он,
Что со мной на пароходе познакомился.

Но когда студент начинает расспрашивать, кто знает «пропеваньица», идут стихи, как бы цитаты из привычных былинных формул. Стоит, пожалуй, удивляться тому, как сказительница укладывает всю эту прагматику в былинный напев. Бесформульный стих в большинстве своем — стих натуралистический, служащий задачам изложения какой-либо «эмпирики», не типичной для эпоса. Его появление на редких участках традиционного былинного нарратива было естественным и допустимым. Его распространение в «новинах» и в разного рода былинных переложениях текстов других жанров противоречило принципам эпической эстетики и, по существу, не имело перспективы.

4

Оснащенные методикой анализа былинного стиха и опытом наблюдений над текстами севернорусских сказителей, обратимся к текстам старинной (XVIII в.) записи в знаменитом Сборнике Кириши Данилова. Точность записи здесь, конечно, относительна. В частности, что для нас немаловажно, неясно, насколько полно и точно фиксировался стих с такими его особенностями, как «лишние» слова и добавочные частицы: они попадают здесь значительно реже, чем в записях собирателей XIX—XX вв., но все же присутствуют, что само по себе свидетельствует о записи «с голоса», хотя, скорее всего, и непоследовательной.

Внимательное изучение текстов Кириши Данилова показывает, что — при неравноценности их со стороны художественной разработки сюжетов (схематическое изложение, неудачные контаминации, пропуски и др.) — техника эпического стиха во многих из них превосходна, мастерство сочетаний стихов стоит на очень высоком уровне, отработка формульной стилистики образцовая. Есть былины, от начала до конца выдержанные в манере формульного стиха, без малейшей шероховатости. Осо-

бо надо отметить искусство певцов (или певца?) в конструировании больших «периодов»; организация стиха в них заслуживает специального рассмотрения. Приведу в качестве примера описание корабля Соловья Будимировича:

Хорошо корабли изукрашены,
Один корабль полутче всех.
У того было у сокола у кáрабля
Вместо очей было вставлено
По дорогу камению по яхонту;
Вместо бровей было прибivano
По черному соболу якутскому,
И якутскому ведь сибирскому;
Вместо уса было воткнуто
Два острия ножика булатныя;
Вместо ушей было воткнуто
Два востра́ копыя мурзameцкия;
И два горносталя повешены,
И два горносталя, два зимния.
У того было сокола у кáрабля
Вместо гривы прибivano
Две лисицы бурнастыя;
Вместо хвоста повешено
На том было соколе-кóрабле
Два медведя белыя заморския.
Нос, корма — по-туриному,
Бока взведены по-звериному

[Древние российские..., 1977,
с.9—10].

Вся конструкция выдержана на повторении безличных форм с «было» плюс глагол, всякий раз новый. Опорное слово «вместо» повторяется строго регулярно, при этом монотонность снимается перебоем внутри периода — «У того было сокола у кáрабля...». Гармоничность целого подчеркнута завершающими двумя стихами иной конструкции.

Еще более сложная и изощренная конструкция создана певцом в описании коня и доспехов Дюка Степановича. Пространственный период в 61 стих четко членится на ряд фразовых микроконструкций, внутренне организованных темой стоимости каждого доспеха и установкой на «вопрос-ответ» («Почему цена»... — «потому цена...»), при этом «вопрос» не задается (кроме двух случаев), но подразумевается, поскольку «ответы» проходят через весь период. При этом певец начисто избегает механических повторов, всякий раз варьируя форму ответа [Древние российские..., 1977, с.20—21]. Описание доспехов и

оружия встречается еще в былине «Михайла Казаринов», и очевидно, что в принципе — это то же описание, построенное в той же манере, но по исполнению не совпадающее с первым и свидетельствующее о возможностях варьирования, которыми обладал и блестяще пользовался неизвестный певец [Там же, с.110].

Наряду с этим в былинах Сборника Кирши Данилова часты прозаизмы, встречаются неловкие, плохо построенные изложения, моментами стих просто теряется. Бесформульный стих может ворваться в мерное течение эпического повествования:

Сходни бросали на крут бережек,
Товарную пошлину в таможене платили,
Со всех кораблей семь тысячей

[Там же, с.10].

Во славном было во Нове-граде
Грамоты люди или прочитали
Те ерлыки скоропищеты

[Там же, с.49].

Заметим, что прозаизмированные стихи попадают на те места, которые для эпоса оказываются новыми («таможня», «грамоты люди»), другими словами — они вынужденны (нет подходящих формул).

Иногда целые небольшие периоды излагаются как бы прозой, хотя, вероятно, они также пропевались.

Покушавши, ласковой Владимир-князь
Велел дом его переписывать.
И был в том дому сутки четверо.
А и дом его крестьянской переписывали —
Бумаги не стало,
То оттеля Дюк Степанович
Повел князя Владимира
Со всеми гостями и со всеми людьми
Ко своей сударыни-матушки

[Там же, с.23]

Сказители, известные нам по разным записям, без труда справлялись с этим описанием, находили формулы (см., напр.: Онежские былины..., 1950, т.2, с.139). Очевидно, что певец, которого мы процитировали, не знал или не мог вспомнить в момент исполнения соответствующих формул.

Как и в севернорусских былинах, в Сборнике Кириши Данилова встречаются случаи варьирования «общих мест» в пределах одного текста. Они могли вызываться разными причинами, в том числе — и чисто техническими обстоятельствами «данного» исполнения. Можно допустить, что именно этот последний мотив лежит в основании следующего примера.

Есть ли в Киеве таков человек,
Кто б похвалился на три ста жеребцов,
На три ста жеребцов и на три жеребца похваленя:
Сив жеребец да кологрив жеребец,
И которой полонен Воронко во Большой орде,
Полонил Илья Муромец сын Иванович
Как у молодца Тугарина Змеевича,
Из Киева бежать до Чернигова
Два девяноста-то мерных верст
Промеж обедней и заутренею?

Это — слова князя Владимира, вызывающего состязаться в скачках. Вызов принимает Иван Гостиный сын:

«Я похваюсь на три ста жеребцов
И на три жеребца похваленя:
А сив жеребец да кологрив жеребец,
Да третьей жеребец — полонян Воронко,
Да которой полонян во Большой орде,
Полонил Илья Муромец сын Иванович
Как у молодца Тугарина Змеевича,
Ехать дорога не ближняя —
И скакать из Киева до Чернигова
Два девяноста-то мерных верст
Промежу обедни и заутрени,
Ускоки давать кониныя,
Что выметывать роздолья широкия.
А бьюсь я, Иван, о велик заклад:
Не о сте рублях, не о тысячу —
О своей буйной голове!»

[Там же, с.39—40].

Наряду с чисто «техническими», исполнительскими различиями внутри стихов и двустиший, второй пассаж содержит более существенные, содержательные дополнения и уточнения: предстает картина будущей скачки и конкретизируются условия поединка. В целом второй пассаж оказывается полнее и изложен лучше. Но в конкретном исполне-

нии могло быть и обратное. Между прочим, пассаж повторяется в третий раз, когда Иван плачется своему коню:

«А пробил я, Иван, буйну голову свою
Со тобою, добрым конем,
Бился с князем о велик заклад,
А не о сте рублях, не о тысячу, —
Бился с ним о сте тысячей,
Захвастался на три ста жеребцов,
А на три жеребца похваленны:
Сив жеребец да кологрив жеребец,
И третей жеребец полонян Воронко, —
Бегати-скакать на добрых на конях,
Из Киева скакать до Чернигова
Промежу обедни, заутрени,
Ускоки давать конинны,
Что выметывать роздолья широкия»

[Там же, с.40].

5

После всех наших наблюдений и соображений относительно «техники» былинного стиха есть смысл вернуться к вопросу о различиях между местами «типическими» и «переходными», как назвал их некогда А.Ф. Гильфердинг. Первое, что возникает, — это несогласие с тем, что, по Гильфердингу, одни стихи в былинах всякий раз воссоздаются певцами заново, более или менее варьируются от исполнения к исполнению, а другие — будучи затвержены певцами — переносятся ими из былины в былинку и почти механически повторяются.

Мы уже могли убедиться, что так называемые «типические места в былинах одного и того же сказителя вовсе не представляют собой буквально воспроизводимых копий с одного клише.

Концепция А.Ф. Гильфердинга стала расшатываться некоторое время назад. П.Д. Ухов, специально занимавшийся проблемой устойчивости «типических» мест, пришел к заключению, что сказители при усвоении былин не заучивали «типические» места, но в результате частого повторения былин «обычно вырабатывали твердый текст типических формул», и эти формулы «для данного сказителя являются специфическими, отличными от формул других сказителей» [Ухов, 1957, с.136]. «Типические места одного сказителя,

как правило, приобретают строго чеканное словесное оформление» [Ухов, 1956, с.98]. Правда, ученый признает, что «в зависимости от содержания, формулы одного сказителя в различных сюжетах могут видоизменяться» [Ухов, 1957, с.137], «некоторая вариация их может определяться потребностями сюжета» [Ухов, 1956, с.98]. Сразу же напрашиваются замечания. Во-первых, дело не только и не столько в «потребностях сюжета», сколько в самой технике запоминания и технике воспроизведения «типических» мест. Во-вторых, сопоставляя формулы, П.Д. Ухов недооценил масштабы и значение «вариаций» и «разногласий» и явно расширительно применил понятие «буквальные совпадения». Характерный пример: П.Д. Ухов приводит «типическое» место — картину княжеского пира — у Т.Г. Рябинина. В текстах № 80 и 81 он находит совпадения буквальные, в текстах № 76, 84 отмечает «некоторые разногласия». Вот эти места.

Славный Владимир стольне-киевской
Собирал-то он славный почестен пир
На многих князей он и бояров,
Славных сильных могучих богатырей

[Онежские былины..., 1950, т.2,
№ 76].

А й во славном во городи во Киеви
Славного у князя Владимира,
Заводился у князя почестен пир

[Там же, № 84].

А Владимир князь стольне-киевской
Заводил почестен пир да й пированьице,
На многих князей да на всех бояров,
На всех сильных, русьских могучих на богатырей
Ай на славных поляниц да на удалых

[Там же, № 80].

А Владимир князь стольне-киевской
Заводил он почестен пир пированьице
А й на всех-то на князей, на бояров
Да й на русьских могучих богатырей,
На всех славных поляниц на удалых...
Все-то сидят пьяны-веселы

[Там же, № 81].

Разночтения здесь (за вычетом № 84, где в соответствии с содержанием былины не упоминаются богатыри) никак

сюжетно не обусловлены — различия сюжетного порядка начнутся в ходе дальнейшего повествования. Просто Т.Г. Рябинин не имел вытверженного текста с описанием княжеского пира, он владел элементами этого описания (тоже не сводимыми к неизменяемому набору слов) и каждый раз должен был создавать его как бы заново. Варианты отражают различные возможности, границы и объем этой работы. Разумеется, тексты очень близки, но в них немало интересных различий. Так, сказитель меняет опорные глаголы («собирал», «заводил», «заводился»), эпитеты к словам «Владимир», «пир», «богатыри», находит разные конструктивные решения.

Этот пример, как и многие из приводившихся нами выше, подтверждает, что, в сущности, операции сказителя с местами «типическими» и «переходными» по возникающим задачам, по характеру своему мало различаются между собой. И там, и там певец должен выстроить стих и поставить его в связь с другими стихами. Для этого он пользуется формулами или создает бесформульные стихи. Может быть, отличие заключается в том, что для мест «типических» у него в распоряжении больше формул, они чаще «под рукой». То есть речь может идти о различиях, так сказать, количественного, а не качественного порядка. Ограничусь единственным примером, иллюстрирующим взаимосвязанность мест «типических» и «переходных» в реальных былинных текстах.

Картина пира и завязка сюжетной коллизии в былине о Дунае у Н.С. Богдановой: первый вариант записан в 1926, второй — в 1932 г.

Завел-то он славной да честный пир,
Открывал-то он честные пированьице
Пригласил к себи князей да всех бояринов
А и русьских могучих богатырей...

(Далее следует монолог Владимира, он просит найти ему невесту.)

Вси молчали князи-боярины,
Вси молчали могучии богатыри,
Вставал тогда сильней Дунай Иванович,
Он вставал скоренько на резвы ноги,
Говорил тут князю таковы слова

[Онежские былины, 1948, № 149].

Завел он славной чёсной пир,
Зазваў-пригласиў к-соби князей и бóяров
И русьских могучиих богатырей,
Поленич зазваў уда́лых...
Вси молчали князи-бояровы,
Вси молчали поляничы удалыи,
Вси молчали могучии богатыри.
В тую пору, в тот единый час
Стовал сильней свет Дунай Иванович,
Стовал на свои на ноги на резвые,
Становился на гредень столовую.
Стоял Дунай Иванович прямышенько,
Поклонялся низмешенько

[Былины Севера, 1951, т.2, № 110].

Перед нами — два равноценных варианта, каждый со своими частными достоинствами, случайными деталями. В этом тексте почти невозможно выделить два типа мест, поскольку весь он выдержан в формульной манере — с несколькими легкими нарушениями, и формулы здесь не застывшие, но подвижные. Любая эпическая ситуация, любое действие, состояние, движение могут получить формульное выражение и тем самым войти в состав так называемых типических мест. С другой стороны, случаи нарушения формульности, введения бесформульных стихов, прозаизация стиха лишают соответствующие места в былинах права называться «типическими». Былинный язык един, как едина и грамматика его, законы построения былинного стиха распространяются на все повествование, и они либо строго соблюдаются, либо по разным причинам нарушаются — подчас независимо от предмета описания и изображения.

ТИПОЛОГИЯ ВАРИАТИВНОСТИ СКАЗИТЕЛЬСКИХ ТЕКСТОВ

1

Мы обратимся к текстам тех сказителей, которые, в принципе, не вносили при новых исполнениях каких-то перемен в содержательный план своих былин. Их привыкли считать «пе-

редатчиками», внимание исследователей охотнее обращалось к «импровизаторам», любившим и умевшим вносить всякий раз нечто другое в былинный текст.

«Передачиком» называли и А.Е. Чукова.

Мы располагаем четырьмя его вариантами былины «Михаил Потык» — тремя в записи П.Н. Рыбникова [Песни, собранные..., 1989, т.1, № 29, 29а, 29б] и одним — в записи А.Ф. Гильфердинга [Онежские былины..., 1950, т.2, № 150]. При сравнении их приходится учитывать разницу в технике записи у двух собирателей и не принимать во внимание наличие в одних и отсутствие в других служебных слов и незначащих частиц, а также непоследовательность в фиксации диалектных особенностей.

В всех четырех текстах сохраняется сюжетно-композиционное единство, сказитель, кажется, ни разу не допустил внесения каких-то новых содержательных элементов, перестановок, исключений. Очевидно, что он держал в памяти сюжет во всех его (ему известных) подробностях, ценя содержательную наполненность и выстроенность былины. В то же время тексты его изобилуют разночтениями — в изложении отдельных эпизодов, в характере формул и фразовых единиц, стихотворных строк. Сопоставляя варианты, не представляется возможным и оправданным ни попытаться сложить некий «сводный» текст, ни определить один из них как «лучший», «более полный», «канонический». Перед нами — четыре равноправных и равноценных текста, и мы вполне имеем основание допустить вероятное существование и других текстов, возникавших при других актах исполнения.

Многочисленные различия могут быть сведены к нескольким видам.

1. Опускание отдельных стихов или фразовых групп, никак не влияющее на содержательную сторону текста. В варианте Рыбникова (№ 29) и Гильфердинга (№ 150) мотив похвалы участников пира изложен в 6 стихах, в тексте Рыбникова (№ 29а) изложение сведено к двум стихам, у Рыбникова в № 29б его вовсе нет.

В № 29а есть такие стихи:

Кто же из них был большой брат,
Кто же из них был средний брат,
А кто из них был меньшей брат?

В № 29 и у Гильфердинга этому соответствует один стих (первый), в № 296 — ни одного. В № 29 и у Гильфердинга реплика князя Владимира об ультиматуме Бухаря-царя занимает 8 стихов, в № 29а — 5, в № 296 — 3. Мотив «Бухарь спрашивает у богатыря, где у него дани-выходы» изложен в четырех стихах — в № 29а, в двух — в № 296, в одном — в № 29 и у Гильфердинга. Приезд богатыря в «землю Половецкую» излагается в № 29 и у Гильфердинга в семи стихах, в № 296 — в четырех, в № 29а — в двух.

Опущения могут идти за счет сокращения «парности» стихов.

В № 29а:

Ты прими-ка чару питья зелена вина,
Прими-ка сию чару единой рукой.

В остальных вариантах — только второй стих.

В № 296:

Где был Михаила Потык сын Иванович,
Тут стань белой камешок!

В остальных — только второй стих.

В № 29 а, б:

Прибила татарина тут мертвого,
Мертвого она, мерзлого,
Прибила татарина она на стену.

В № 29 третьего стиха нет (у Гильфердинга это место вовсе отсутствует).

В № 296:

Третий русский славный богатырь,
А молодой Добрыня свет Никитич,
Отправился он да во Швецию.

В № 29 и 29а первого стиха нет.

Пропуски, сознательные или случайные, придают повествованию уплощенный характер, поскольку опускаются подробности, для движения сюжета особого значения не имеющие (например, в № 29, № 29а, у Гильфердинга жена Михаила Потыка притворно кается в своей вине (пять стихов), а в № 296 этого мотива нет; наличие в одних вариантах и отсутствие в других эпизода расставания крестовых братьев с Михаилом и др.).

2. Легкие перестановки стихов внутри пассажей, никак не нарушающие логики повествования.

3. Чаше других встречающееся — варьирование отдельных стихов или небольших стиховых единиц:

а) с синтаксическими сдвигами:

В № 29, 296 и у Гильфердинга:

Который пораньше да выедет,
Ко другому ехать на выручку.

В № 29а:

Кто же у них пораньше всех
Да поведеет к другому на выручку?

В № 29а:

Привез тебе дани-выходы
За двенадцать лет с половиною...
— Где же у тебя дани выходы
За двенадцать лет с половиною?

В № 29:

Привез тебе дани-выходы
От того от солнышка Владимира.
— Так где же у тебя дани-выходы?

б) с тенденцией на уплощение:

В № 29:

Что были у меня дани-выходы,
Навалены монетою мерною;
Все тележки порассыпались,
Колесочки разломались,
Так остались мужики там починивать.

В № 29а:

Отправлены монетою все медною,
Так дорогою тележки поломались,
Остались мужики там починивать.

В № 296:

Что остались оне во чистом поле.

в) «естественное» распространение пассажа:

В № 29, 296 и у Гильфердинга:

Как Михайло Потык сын Иванович
Взыскал свои дани-выходы,
Привез ко солнышку Владимиру.

В № 29а:

Воротился прежде всех
Михайло Потык сын Иванович
Ко солнышку ко князю Владимиру,
Привез ему дани-выходы
За двенадцать лет с половиною.

4. Перестановки внутри группы стихов, уточняющие ход действий:

В № 29:

Подоленка-королевична
Выбегала на крылечко переное,
Выносила чару питьев забудущих.

В № 29а, б и у Гильфердинга:

Наливала чару питья забудущего,
Выбегала на крылечко переное.

5. Синонимические замены внутри стихов:

а) *сказитель варьирует особенно часто глаголы*: «Собирались» богатыри — «Отправились» богатыри; «Взыскал дани-выходы» — «Привез дани-выходы»; «Приехал ко Бухарю» — «Отправился к Бухарю»; «Появился старый казак» — «Приехал старый казак»; «Рассердился Михайло Потык» — «Разгорячился Михайло Потык»; «Бросит» дощечку — «Трепнет» дощечку; «Выносила чару» — «Наливала чару» — «Подносила чару»; «Столковались братцы» — «Вспомнили братцы».

С переменной глагола может меняться конструкция или даже все оформление стиха:

В № 29: «Что повылетят вон двери с ободвериньями»

В № 29а: «Повыкинет вон дверь со водверьем»

В № 29: «Накрутился богатырь в платье цветное»

В № 29а: «Посадила Михайлу Потыка сына Ивановича».

Некоторые мены глаголов повторяются по несколько раз, и, следовательно, здесь нельзя говорить о простой случайности. Сказитель, видимо, был склонен к употреблению вариантов именно в словах, обозначающих действия;

б) *перемены в эпитетах* : «У ласкова князя» — «У славного князя»; «Славный богатырь» — «Сильный богатырь» (несколько раз); «Братец мой крестовый» — «Братец мой родимый».

в) *перемена топонимов* : «В Турцию» — «Во Индию во богатую» (дважды); «В Золоту орду» — «В землю Турецкую».

г) *опущение устойчивых сочетаний* : в № 29, у Гильфердинга: «Государь родной батюшко»; в № 29а, б — нет.

В итоге сопоставлений на «микроуровне» складывается картина обильного варьирования плана выражения, нестабильности текстовой ткани. Совершенно очевидно, что у сказителя не было раз и навсегда затверженного текста — он знал и «помнил» былину по-другому: ориентируясь на жесткий план, на запас необходимых для данного сюжета описаний, изображений, характеристик, на традиционный арсенал необходимых формул, он относительно свободно этим материалом распоряжался, всякий раз пропевая былину словно бы заново.

Можно гадать о конкретных мотивах варьирования тех или других мест в былинах: то ли ему было неинтересно повторять в точности текст, то ли по ходу исполнения он «сбивался» и находил новые решения, то ли сознательно шел на мелкие перемены и сокращения. Заметим лишь, что в его варьировании известную роль играла «инерция» воспроизведения текста. Так, раз пропев вместо «который» — «кто», он уже фиксировал эту замену и повторял ее в данном тексте либо до конца, либо на ближайшем отрезке. Употребленный эпитет или глагол (либо целый стих) всплывал затем где-то ниже. Похоже, что такого рода подробности закладывались в память сказителя и играли свою роль именно в пределах данного исполнения, выпадая и заменяясь другими в следующих исполнениях. Этот момент исполнительской психологии стоит учитывать при анализе варьирования плана выражения.

Все сказанное о А. Чукове стоит проверить на других текстах. Я ограничусь сопоставлением записей былины «Добрыня и Змей» [Онежские былины..., 1950, т.2, № 148; Песни собранные..., 1989, т.1, № 26, 26а]. Перемены в тексте выступают здесь столь же, если не более, густо. Правда, опущений стихов совсем немного, зато разночтения следуют по всему тексту: тут и перестановка стихов, и дополнительные стихи и, конечно же, разное их оформление. Из случаев пространных ограничусь одним примером.

У Рыбникова (№ 26):

Тут Добрыня сын Никитинич
Опустился он во нору во глубокую,
Сам говорил таково слово
Молодой Забавы дочь Путятичной:
«Ай же ты Забава дочь Путятична!
За тебя я эдак странствую.
Поедем ко граду ко Киеву,
Ко ласкову князю ко Владимиру».
У тоя змеи у проклятыя
Наношено силы сорок тысячей,
Сорок царей, сорок царевичей,
Сорок королей, сорок королевичей,
А простой-то силы и сметы нет.
Говорил Добрыня сын Никитинич:
«Вы все цари, все царевичи,
Все короли, все королевичи!
А вам всем воля вольная,
Куда вздумаете, туда пойдете».

У Рыбникова (№ 26а):

Спустился во нору во глубокую;
Много там сидит царей, царевичев,
Много королей, королевичев,
Простой-то силы и сметы нет.
Насчитал он силы сорок тысяч.
Говорит он князевой племянницы,
Молодой Забавы дочь Путятичной:
«За тебя я этак странствую!
Поедем ко граду ко Киеву,
Ко ласкову князю ко Владимиру;
А вам всем, господа, воля вольная».

У Гильфердинга:

Тогда Добрыня во нору пошел,
Во тыя в норы да во глубокии,
Там сидит сорок царей, сорок царевичёв,
Сорок королей да королевичёв,
А простой-то силы той и смету нет.
Тогда Добрынюшка Никитинич
Говорил-то он царям да он царевичам,
И тем королям да королевичам:
«Вы идите нынь туда, откель принёсены,
А ты молода Забава дочь Путятична,
Для тебя я эдак тёперь странствовал,
Ты поедем-ко ко граду ко Киеву,
А й ко ласковому князю ко Владимиру».

Удивительна та легкость, с которой А. Чуков оперирует в данном пассаже, переставляя стихи, опуская одни и включая другие, меняя изложение стиха, употребляя разные формулы для передачи мотивов освобождения полона, разные глаголы.

Умение А. Чукова пользоваться синонимичными выражениями и стихами иллюстрируется следующими примерами:

У Рыбникова (№ 26):

Как будет он во далече во чистом поле,
На тые горы Сорочинские.

У Гильфердинга:

Как будет он далече во чистом поли,
На тья горы да на высокии.

У Рыбникова (№ 26, 26a):

Хочет змея его с конем сожечь,
Сама говорит таково слово...

У Гильфердинга:

А Добрыня той змеи не приужахнется.
Говорит змея ему проклятая...

Соглашаясь в итоге с Ю.А. Новиковым в том, что А. Чуков «избегал сознательного вмешательства в усвоенные старины» (в плане содержания), трудно принять оценку этого сказителя как «эталона передатчика»: слишком значителен у него вариативный уровень плана выражения. Несомненно, что в этом смысле А. Чуков представляет определенный тип севернорусского сказителя, отнюдь не сводимый к одной из трех категорий, выделенных в свое время А.М. Астаховой.

Несколько иной характер вариативности мы наблюдаем у И.П. Сивцева (Поромского). Былина «Илья Муромец и сын» записана от него дважды [Онежские былины..., 1951, т.3, № 219; Песни, собранные..., 1989, т.2, № 177]. Объем ее невелик — соответственно 187 и 154 стиха. Сразу возникает вопрос — откуда эти 33 «лишних» стиха.

В отличие от А. Чукова, И. Сивцев ряд пассажей сохраняет почти буквально (разночтения во многих случаях следует отнести на счет различий в методике записей двух собирателей). Совпадает чуть не половина былины (эпизоды появления чужеземного нахвальщика, посылки Добрыни Ильей Муромцем и его отказа, погони Ильи). В этих преде-

лах есть лишь несколько разночтений в составе стихов и внутри них.

Двустиишие у Рыбникова —

Спят белый свет до вечера,
А темную ночь до бела свету

сведено у Гильфердинга в один стих:

Спят темную ночь до белá свету.

У Рыбникова:

Не проехала ли паленица удалая,
Не подходит ли под коней лютый зверь?

У Гильфердинга второго стиха нет.

У Рыбникова:

И приводил он коней ко белу шатру,
Насыпал пшены белояровой,
И поглядел по дороге прямоезжия.

У Гильфердинга здесь — только третий стих, но стих первый всплывает в пересказе Добрыни.

В описании нахвальщика у Гильфердинга выпали два стиха:

Из-под стремени борзой выжлец выскакивает,
У молодца с плеча на плечо ясен сокол перелетывает.

У Рыбникова Добрыня говорит:

«Я не смею ехать за богатырем,
Что его храбра поездка молодецкая».

Нельзя сказать, что приведенные пропуски сюжетно значимы, но все же они сказываются на художественной полноте текста.

Более объемные разночтения касаются центральных эпизодов былины — встречи, поединка отца с сыном и его исхода.

У Гильфердинга Илья Муромец настигает чужеземного богатыря после двух дней и ночей погони.

У Рыбникова:

На третий день попускается,
Увидел из далеча в поле богатыря.

У Гильфердинга первого стиха нет:

Да догнал он богатыря в чистом поли.

И опять у Рыбникова полнее:

И закричал Илья зычным голосом,
И засвистал старик по-змеиному;
И от того реву от звериного,
И от того свисту от змеиного
Под богатырем конь на колены стал.

У Гильфердинга:

Закричал по-звериному

и нет 3—4 стихов.

Варианты дает описание поединка.

У Рыбникова:

И съехались два богатыря,
Будто две горы вместо столнулись,
Ударилась богатыри копьями —
Только копыа кольца попригнулись.
Разъезд чинили на тридцати верстах,
Съехались богатыри,
Ударилась опять палицами,
Только палицы поломались;
И сошли они со добрых коней,
И пошли богатыри на рукопашный бой.

У Гильфердинга трем первым стихам соответствует один:

Да съехались они ужо копьями.

Пяти последним стихам противостоят:

Да съехались богатыри палками,
Только палки по щербням отвернулисе.
Соскочили оны со добрых коней,
Да схватились оны на рукопашной бой.

Наряду с альтернативными стихами здесь есть и стихи «дополнительные»: у Сивцева в памяти словно бы хранится «полное описание» поединка, но для каждого варианта он выбирает из него что-то. Различия в деталях («ударилась копьями» — «съехались копьями»; «ударилась палицами» — «съехались палками»; «палицы поломались» — «палки по щербням отвернулисе»; «пошли» — «схватились») свидетельствуют о свободном владении сказителем формульной техникой.

В эпизодах встречи Ильи с Сокольниковом есть уникальные подробности, ради изложения которых надо было, как говорили северные сказители, «извернуться», поскольку готовой фор-

мулы не существовало. Именно в таких ситуациях возникающие неизбежно варианты сильно разнятся.

У Рыбникова:

Илья Муромец поглядел на руку правую,
Сам говорил: «О Господи!
Подписал на ручке на правыя,
Что на бою смерть не писана, —
А теперь смерть мне приходит».

У Гильфердинга тенденция к формульности более отчетлива, но с потерей полноты.

Да и видит Илья, что беда пришла,
Поглядел он на ручку на правую,
На бою-де старику смерть не писана.

Для сравнения приведу это же место в исполнении П. Воинова [Онежские былины..., 1951, т.3, № 226]:

Заглянул Илья да на праву руку,
На правой руки подпись подписана:
«На бою Илье да смерть не писана».

Еще у одной сказительницы — И. Калитиной это место передано тоже не очень складно [Онежские былины..., 1951, т.3, № 233].

Другая, тоже уникальная для былин подробность — признание матери Сокольника. В полном виде оно приводится в варианте Рыбникова, но стихи таковы, что кажутся разрушенными, и можно даже допустить, что И. Сивцев не пропел, а проговорил их.

Чадю ты мое возлюбленное!
Ведь тут тебе родной отец:
Он меня в поле побил,
Со мной грех творил,
С того я тебя и прижила.

У Гильфердинга:

Да и ты дитя мое милоё!
Да и тут-то тебе ведь уж отец родной.

Между тем у того же Воинова это место изложено вполне прилично.

Да ай ты дитя же мое милоё!
Ты бился с родителем ведь батюшком.
Когда ездила я во чисто полё поляковать,

Съезжались мы с им на поединочку,
Он меня побил, да тут и грех творил,
Оттого ты дитя мое. зарожено.

Очевидно, И. Сивцев помнил суть данного повествовательного элемента, но не располагал отстоявшимся набором формульных его выражений и каждый раз должен был заново искать решение.

Хотя И. Сивцев варьирует много меньше, чем А. Чуков, и гораздо больше заслуживает квалификации «передатчика», мы должны признать, что тексты свои он, пусть и без значительных перемен, каждый раз при исполнении воссоздавал заново.

Другими словами, принцип «composition in performance» распространяется на широкий круг певцов, принадлежащих к разным типам и разновидностям сказительского искусства.

2

Во многом близкие к нашим наблюдения и выводы были сделаны В.М. Гацаком [1971]. Сосредоточив внимание на текстах так называемых передатчиков, он обнаружил в их вариантах различия содержательного порядка. На примере соответствующих текстов сказителей из династии Рябининых он убедительно показал, что речь должна идти не о поздних привнесениях мотивов, не о движении вариантов во времени, а о принципиально ином сказительском феномене — «о существовании несовпадающих, альтернативных ходов в изложении былины одним и тем же певцом». «Причем налицо несомненное соответствие обоих продолжений — редуцированного и развернутого — существующей традиции, точнее, тем тенденциям в исполнении былины, которые обнаруживают себя в XIX и в XX вв.» [Гацак, 1971, с.16].

Другое наблюдение связано с фактами опущения, или выпадения, которые не нарушают логики повествования и даже могут быть оправданы смыслом. В. Гацак назвал эту особенность вариативности «сказительской синкопой»: без «промежуточных» стихов связь эпизодов оказывается по-своему эффективной [Там же, с.18]. Аналогичные случаи он обнаруживает в практике кобзарей и восточнороманских эпических певцов. И вывод: «На позднейшей стадии бытования эпоса синкопа ста-

новится органической: происходит сокращение повествования именно за счет промежуточных, повторяющихся слагаемых его» [Там же, с.19—21].

Подобно моим наблюдениям [Путилов, 1966], В. Гацак опровергает утверждения прежних авторов типа: сказитель текст «помнил прочно и его не менял». Анализ на уровне стиха устанавливает, например, что у Т.Г. Рябинина в былине «Дунай-сват» в трех разновременных изложениях обращения Владимира к гостям — при всей их близости — дословного совпадения нет ни в одном стихе. У Ф.А. Конашкова «словесное выражение» трех вариантов былины об Илье Муромце оказалось «далеко не идентичным» [Гацак, 1971, с.23]. Полностью подтверждаются мои выводы, полученные на основании текстов других певцов: сказитель «не держит в памяти некий канонический текст», «в то же время он не утрачивает основную идею, узловые, опорные образы и стилистические фигуры <...> А на их основе и рождается заново текст» [Там же, с.24]. И далее: «Мы вправе считать, что поэтическая синонимия составляет не только идеальную норму, но и основной закон соотношения текстов одного певца, записанных при равнозначных объективных и субъективных условиях». «Единство выражается в первую очередь в общности смысла, а не конкретной лексики. Совпадения в словесном выражении — не условие, а скорее следствие такого единства» [Там же, с.25].

Можно оспорить связанный с этим вывод автора, согласно которому «главное в эпической памяти — не формула в точном и неизменном словесном выражении, а художественное содержание, поэтическая фактура повествования» [Там же, с.24]. Во-первых, само понимание «формулы» (в трактовке А. Лорда, принимаемой мною) предполагает не «неизменность выражения», а способность свободного варьирования. Во-вторых, главное — память на «художественное содержание» сама по себе результата в виде пропеваемого текста не дает: нужны владение фондом формул, эпической лексикой и грамматикой и умение всем этим пользоваться в ходе живого исполнения.

Проблему устойчивости сказительского текста В. Гацак в той же статье рассматривает на материалах восточнороманских певцов и, в принципе, обнаруживает — с некоторыми конкретными отличиями — те же закономерности.

В итоге автор предлагает новую трактовку варианта, значимую, во всяком случае, для каких-то групп сказителей: «Очень

часто то, что записывается при каждом исполнении, — это не варианты одного текста, а конкретные воплощения более широкого поэтического запаса». «Примеры активной, нестесненной передачи народных поэм (особенно былин), приведенные в статье, показывают, что *певец* прежде всего — хранитель *эпического знания* <...> Именно знание поэмы (более широкое, чем знание одного строго оформленного текста ее) находит проявление в том, что у певца не одна повествовательная возможность, а “пучок” таких возможностей <...> Оставаясь в пределах эпического знания, исполнитель быliny выбирает один из альтернативных ходов, добавляет или убавляет художественные детали: производит перестановку их, воплощает изложение в иные слова, — соблюдая художественную синонимию, и т.д.» [Там же, с.45].

Вполне поддерживая пафос статьи, хотел бы внести в утверждения автора некоторые ограничения. Сказитель, как правило, знает не просто поэму, но ее определенную версию, редакцию, локальную (или индивидуальную) разновидность. Он пропевает ее именно в рамках этого конкретного знания, выходы за его пределы возможны, но не столь часты и не ломают этих рамок. Конечно же, пропетый текст не покрывает знания поэмы, а является одной из возможных его реализаций. Однако же рискну заметить, что *текст* — не как совокупность устойчивых фраз, стихов, слов, синтаксических форм и т.д., но как определенная последовательность повествования с соответствующим набором возможных реализаций, с фондом формул, имен, топонимов, синонимических предикатов, эпитетов и т.д., — тоже органично входит в категорию знания. Одно от другого просто неотделимо.

Проблема «текстовой материи» эпоса и ее сохраняемости во времени стала одной из главных в монографии В. Гацака [1989]. Автор выработал оригинальную методику сопоставительного анализа «дублированных (двух- и трехкратных) записей» для установления в них сходств и различий — методику «синоптической» записи [Там же, с.65].

Продемонстрированная в книге разверстка сопоставляемых текстов, действительно, позволяет наглядно представить соотношения вариантов одновременно на уровне текстовом и композиционном. Наглядность таблиц делает как будто убедительными и итоговые наблюдения автора. Отметим, однако, одно приводящее обстоятельство, достаточно случайное, но, на мой

взгляд, влияющее и на успех методики, и, отчасти, на выводы. Развертка шести текстов и по горизонтали, и по вертикали оказалась сравнительно нетрудной, в частности, потому, что дублированные записи пришлись на былинку, которая, во-первых, отличается относительной краткостью и, во-вторых, не знает сколько-нибудь существенных разночтений сюжетного (мотивского) и даже текстового порядка: имею в виду всю совокупность известных вариантов былинки «Три поездки Ильи Муромца». Различия относятся преимущественно к наличию или отсутствию всех трех частей сюжета и к степени полноты изложения каждой части. Эффектность (и самую возможность) синоптической развертки хорошо было бы испытать на былинах типа «Илья Муромец и сын», «Михайло Потык», где мы столкнулись бы с принципиально иной вариативностью (разумеется — в границах всей известной традиции). Однако наше предложение будет всякий раз упираться в наличие соответствующих дублей.

Развертка шести вариантов «Трех поездок Ильи» демонстрирует справедливость одного наблюдения В. Гацака, а именно: «Различий в тексте стихов намного меньше, чем различий в их числе и в позиции». Отсюда делается вывод о существовании внутри сказительской традиции особого типа «повышенной текстовой воплощенности», свидетельствующей о «сохраняемости традиционной “поэтической материи”» [Там же, с.231]. Думаю, что обнаруженная особенность обусловлена не только типологией сказительского отношения к традиции, но и характером сюжета, послужившего материалом для анализа вариантов. Убежден, что названные мною выше сюжеты, будь они сопоставлены аналогичным образом, у тех же сказителей дали бы иную картину.

Обратимся, однако, к таблице с разверткой шести вариантов и от более или менее суммарных сопоставлений стихов спустимся на уровень их элементов.

Если при «суммарном» подходе есть основание говорить о «тождественности “готовых” стихов» как «основной форме манифестации совпадений и сходств» [Там же], то рассмотрение стихов на микроуровне вносит сюда свои поправки. Полной тождественности стихов нет, в основной их массе обнаруживаются те или иные разночтения. К числу наиболее бросающихся в глаза и — не побоюсь сказать — демонстрирующих некую

тенденцию, является варьирование предикатов в формульных стихах. Нередко меняется только (или почти только) предикат.

- | | | |
|----------------------------------|---|--------------------------------------|
| «Где ходит мой добрый конь» | — | «Где мой гуляет добрый конь»; |
| «Пошел старик во высок терём» | — | «Заходил Илья да во высок терём»; |
| «Мосты-то под старым качаются» | — | «Дак мосты-ты под старым ломаются» |
| | — | «А мосты под старым подгибаются»; |
| «Дак двери колодём завалены» | — | «Да колодьями-то двери затасканы»; |
| «Да скочил старик со добра коня» | — | «Соходил ли старик со добра коня» — |
| «Свернулся он да со добра коня» | — | «Соскочил тут старик со добра коня». |

В других случаях замена предиката отчасти меняет «текстовую материю» тождественной формулы.

- | | | |
|----------------------------|---|-------------------------------------|
| «И поехал большею дорогою» | — | «Да поезжает в ту дорожку широкою»; |
| «Останавливал добра коня» | — | «Оставлял коня да не привязана». |

Признаем, однако, что «синоптическая» запись была использована В. Гацаком весьма эффективно. Так, немало тонких и как будто надежных наблюдений над текстами В.П. Щеголенка вносят подчас неожиданные уточнения и дополнительные нюансы в сложившееся представление о том, как обращался с текстами этот сказитель-импровизатор («полное преобладание композиционных различий над вербальными»), при том, что «путь, по которому следует повествование, отмечен веками, совпадающими в разновременных текстах»; отсутствие стихов, какие можно было бы считать «специально созданными по ходу устного исполнения» [Там же, с.68—70].

Отмечу еще одно наблюдение автора относительно болгарской сказительницы Цв. Балтяновой: «направляющие веки» повествования выступают у нее в качестве «совпадающих констант», хотя «сам тип воспроизведения песни» у нее иной [Там же, с.71—72].

Выбор вариантов для «синоптической» записи удачен в том отношении, что можно проследить передачу и изменения традиции через несколько поколений за 100 лет. Особо интересны, как считает автор, данные о совпадающих или сходных стихах, обозначающих основную линию повествования: они показывают, что «константные» стихи поддерживали на протяжении длительного времени у поколений сказителей «основную линию повествования». «Все это предстает на фоне убывания фактурной оснащенности эпической традиции» [Там же, с.127].

Для В. Гацака, увлеченного задачей (действительно важной) выявить «поэтико-содержательные основы передаваемой

эпической традиции» (название 2-й части книги) и проделавшего ради этого скрупулезную аналитическую работу, вопросы «механизма» освоения и передачи традиции, обучения певцов и искусства воспроизведения оказались как бы побочными. Тем не менее стоит сказать и о некоторых моментах монографии, относящихся к этой второй теме.

По мнению автора, наследуемое певцом знание эпических песен включает «парадигмы» различий, набор альтернативных решений и вариантов. Тем самым варианты, знакомые нам по текстам певцов, от которых произведена запись, «в основе своей намного старше, нежели сами певцы».

«Варианты (версии, редакции) предстают как поэтическая реальность, сложившаяся *исторически*, а не только (и не столько) возникающая на глазах собирателей». Следовательно, стоит говорить о «труде всех поколений певцов, которые содействовали складыванию и развитию вариантов» [Там же, с.237].

Добавим от себя, что при таком характере процессов передачи, усвоения и исполнения эпоса особое значение приобретает план выражения как один из первоэлементов варьирования и шире — сказительского искусства. Именно в нем в первую очередь реализуется сформулированный М. Пэрри — Лордом закон — «воспроизведение в ходе исполнения».

3

Новейшие исследования сильно расшатали традиционный взгляд на вариативные разночтения как проявления более или менее осознанной индивидуальной или коллективной работы сказителей над традицией, как выражение процессов «совершенствования» или «порчи», «идейного» переосмысления, внесения «личного начала» в виде элементов «социального», «бытового», «психологического» опыта и художественных вкусов. Не отрицая того, что эпическая традиция развивалась во времени, испытывала разнообразное его влияния и вбирала нечто новое, мы в то же время отказываемся рассматривать под этим углом зрения всю массу обнаруживаемых разночтений в сюжетах, мотивах, образах, изобразительных деталях и до известной степени противопоставляем тезисам о «творческой работе» и «личном вкладе» положение о сказителе как хранителе и носи-

теле эпического знания, богатого реалиями и возможностями для варьирования и одновременно заключенного в более или менее жесткие рамки и обеспечивающего живую жизнь эпоса без необходимости его непереносимого обновления. В. Гацак справедливо замечает: «Индивидуальный вклад усматривается там, где уместнее говорить об одном из возможных возобновлений традиции» [1971, с.13].

Ю.А. Новиков заново подверг анализу те былинные сюжеты, о которых его предшественники писали как об «оригинальных модификациях и контаминациях», а также «отдельные эпизоды и художественные образы», «которые нередко тракуются эпосоведами как индивидуальные привнесения мастеров». И вот заключение: «На поверку почти все они оказываются традиционными, известными и другим исполнителям» [Новиков, 1992, с.20].

Со времен А. Гильфердинга за сказителем А. Сорокиным закрепились такие характеристики, как «склонность к личному сочинительству», «бесцеремонное отношение к тексту былин». Его считали импровизатором, ссылаясь, в частности, на его же собственные слова: «Я могу спеть так или иначе, как вам будет угодно» [Онежские былины..., 1949, т.1, с.52]. В противоположность этому Ю.А. Новиков пришел к заключению, что былины А. Сорокина «отличаются удивительной устойчивостью». Работа исследователя поучительна в методическом плане: он осуществил анализ на уровне «композиционной структуры» (варианты оказались «почти идентичны»), «постоянных формул, монологов, так называемых переходных мест» («совпадает большинство»). При всем том выявились вариативные разночтения (опущения, перенесения, развернутые или краткие описания, детали, фразы, эпитеты) [Новиков, 1972, с.88—91].

Ю. Новиков отнес слова А. Сорокина («так или иначе...») к разряду «случайного, субъективного» [Там же, с.94]. Между тем, на наш взгляд, слова эти вполне точно определяют способность и готовность сказителя (и не одного его) варьировать план выражения и вовсе не касаться содержательных основ былин. Именно в этом смысле стоит интерпретировать заверения многих певцов (и не только русских) в точности и неизменности их текстов. Без перемен — содержание, «так или иначе» — все остальное.

В последнее время идеи, подсказанные А. Лордом и проверенные на русском эпосе относительно устойчивости и вариативности текстов и роли в этом процессе сказителей, находят отклик и подтверждение у специалистов по эпосам других регионов. Приводим высказывание Т. Мирзаева, в котором читатель найдет очевидную переключку со всем сказанным нами выше: «Каждый текст, записанный от бахши, является лишь одной из многочисленных его возможностей. Ибо в его памяти находится не в строгом понимании художественный текст, имеющий точный объем, упорядоченный во всех отношениях и окончательно отшлифованный, а огромный поэтический запас, состоящий из сюжетов, мотивов, эпических клише, средств изображения и др. Другими словами, в творческой памяти сказителя содержится громадный запас эпических знаний, заключающий в себе общий сценарий дастанов, их основные сюжетные звенья и эпизоды, целые выученные отрывки и поэтику эпоса. При каждом исполнении бахши творчески пользуются этой возможностью» [Мирзаев, 1986, с.170].

Я готов полностью согласиться с такой широкой, гибкой трактовкой эпического знания, при которой план содержания и план выражения не разделяются, но существуют в диалектическом взаимодействии.

Между прочим, в примечании к цитированным словам автор предупреждает, что такой характер эпического знания не является универсальным для среднеазиатского дастаноисполнения. «В памяти хорезмских бахши существует именно подобный “отработанный”, неизменяемый текст. Они в каждом исполнении дастана повторяют его в точности», изменениям подвергаются прозаические части [Там же, с.170].

СКАЗИТЕЛИ — «УЧЕНИКИ» И «УЧИТЕЛЯ»

1

То, что оба слова поставлены в кавычки, подчеркивает условность терминов и широту их применения у нас: «учи-

тель» — не только тот, у кого сказитель непосредственно учился своему искусству и перенял от него репертуар, но и всякий, от кого сказитель на любом этапе своей исполнительской деятельности перенимал ту или другую поэму.

«Ученик» — не только воспитанник кого-либо или каких-либо учителей, но и тот, кто на протяжении, может быть, всей творческой жизни усваивал от разных певцов новые для себя поэмы.

Взаимоотношения «ученика» и «учителя» — это, в сущности, взаимоотношения певца с традицией, которую он встречает в формах конкретных индивидуальных исполнений, усваивает ее и сам затем воспроизводит и в какой-то момент становится сам «учителем».

У каждого сказителя были «учителя» и любая исполненная им поэма восходит к поэме «учителя». К сожалению, чаще всего мы не владем этим первоначальным «источником» и поэтому не можем судить, как усвоил его «ученик» и что с ним сделал. Ссылки того или иного певца на своих учителей далеко не всегда достаточно надежны. Тем более ценны и важны дошедшие до нас записи от «учителя» и «ученика»: они позволяют многое увидеть и понять как в судьбе эпической традиции, так и в творческой практике поколений.

Приходится, однако, подходя к их анализу, учитывать некоторые немаловажные обстоятельства. Самое главное — ни текст «источника», ни «производный» текст не должны рассматриваться как «канонические», раз и навсегда созданные. В действительности же записи — это лишь однажды и вполне случайно зафиксированные моменты жизни данной поэмы. В идеале необходимы несколько таких фиксаций — и чем больше, тем лучше: уверен — это сразу направило бы нашу мысль и наш анализ в единственно верное русло. К сожалению, реальность оставляет нам слишком мало подобных случаев. Тем более следует ими дорожить.

Второе обстоятельство: как бы ни был расположен «ученик» к своему «учителю», сколько бы ни заверял нас, что слышал поэму только от одного певца и ничего в ней не изменил, — приходится держать в уме возможность того, что у данного текста был не один «источник» и что «ученик» частично «поживился» на стороне.

И третье: должно быть стоит учитывать разницу между ситуацией, когда поэма воспринимается от действительного учи-

теля, а значит — прослушивается неоднократно и откладывается в памяти по-особому, и ситуацией «случайной», когда поэма услышана один раз от встреченного сказителя.

Обратимся теперь к материалам русских былин, которые достались нам благодаря сознательным или случайным усилиям собирателей.

Для сравнительного анализа я выбирал тексты сказителей, которые находились между собой в самых разных отношениях. Начну с самого «простого» случая: И.М. Калитин «понял» свои старины от матери, Ирины Калитиной. В свое время от нее записывал А. Гильфердинг (сын-мальчик присутствовал при этом). И.М. Калитина нашла экспедиция братьев Соколовых. Мы располагаем, благодаря работе разных собирателей, текстами былины «Илья Муромец и сын», разделенными промежутком в 55 лет [Онежские былины..., 1951, т.3, № 233; Онежские былины, 1948, № 247].

Из 145 стихов источника «вторичный» текст сохранил без сколько-нибудь значимых расхождений чуть меньше половины. Характер разночтений внутри стихов таков, что их вполне можно отнести на счет обычной вариативности, т.е. И. Калитин в них мог варьировать не только усвоенный им текст матери, но и собственный текст. Стихов, разночтения в которых касаются отдельных слов и не меняют ни значений, ни синтаксических конструкций, — примерно 30, т.е. 20%. Таким образом, около половины стихов сына как бы повторяют стихи матери, но даже эти повторения отнюдь не буквальные (буквальных — всего 12).

Далее отметим разночтения, охватывающие один—два стиха. Начало у Калитиной таково, будто она потеряла первый стих:

Выезжало два сильние два могучие два богатыри.

Вариант сына «возвращает» начальный стих, но в такой форме, которая потребовала перестройки второго стиха:

Как две сильные горы вместе скатились,
Тогда два сильных могучих богатыря вместе съезжались.

Первый стих, впрочем, здесь явно не у места: формула эта принята для передачи мотива встречи противников, и в этом своем значении она далее фигурирует в обоих текстах. Можно думать, что сын просто использовал ее для начала.

В рассказе Добрыни о чужом богатыре два «своих» стиха, не вполне характерных для передачи данной ситуации:

У богатыря конь-от скачет по целой версты,
Да из копыт мецет по целой копны.

Несколько мест воспринимается как восполнение пробелов в тексте матери:

Да и палицу мецет под облаки,
Да за ту ю, палицу, подхватыват.

(У матери нет первого стиха.)

Да и тут-то Илья да славной Муромец
Он уздал своего добра коня.

(В тексте матери — сразу второй стих.)

У матери опущены «естественные» стихи: после описания седлания коня:

Да ён скоро садился на добра коня;

Повторение формулы после описания третьего дня —

Едет долог день до вечера,
Да и темную ночьку до бела свету.

У сына «восстанавливаются» «парные» стихи:

Да и тут богатырь-от неверный
Да и бьет коня по тучным бедрам...
«Ты скажись, ты какой земли,
Ты какой земли, ты какой орды?»

«Восстанавливаются» опущенные стихи:

И встрепенулси да под богатырем,
Уфатил богатыря за желты кудри...
Да и тут богатыри разъехались,

и др., в том числе — о смерти Сокольника от отца.

Случай «распространения»: картина, увиденная Добрыней, повторяется в рассказе вернувшегося богатыря.

Еще: трем стихам матери соответствуют восемь стихов сына.

Да и стал он у меня-то ён выпрашивать.
Я сказался девицы Северяничны,
Ён наказал тебе-то ведь низкой поклон.

Он спросил какой земли,
Какой земли, какой орды,
Какого отца, какой матери.
Я сказал: Сиверной страны, Золотой Орды,

Я есь сын девице Северьянисны.
Ён сказал таково слово:
«Ты поезжай домой к своей матери,
Да скажи Северьянищне низкой поклон».

Возникает ощущение, что текст сына как бы восполняет мелкие недостатки текста матери, но, кажется, едва ли не все отмеченные нами случаи надо отнести не на счет особенного знания сына, а скорее — на счет его эпической памяти, сохранившей полноту материнского текста, полноту, не зафиксированную дошедшей до нас записью А. Гильфердинга: по-видимому, собирателю не повезло, сказительница была не в лучшей форме.

Случаев обратного порядка, когда бы сын опустил что-то, немного, хотя некоторые из них заметны. Так, в описании чужого богатыря он упустил стихи:

У правой ноги борзой ли кобель проскакиват,
С плéча на плече ясен сокол перелётыват.

В рассказе богатырки:

Дак тут тебе, дитя, тебе родной отец,
И когда ездила я в поле поляницею,
И тогда он меня побил, да с6 мной грех творил,
Да с того я тебя, дитятко, спородила.

В тексте сына остался один первый стих.

Таким образом, сын что-то запомнил из других исполнений матери и упустил из исполнения, зафиксированного А. Гильфердингом.

К какому же типу сказителей относится И. Калитин? В его тексте нет новаций и привнесений из традиций других певцов — он целиком зависим от матери. Но он вполне свободно ведет себя в текстовой конкретике, отнюдь не повторяя затверженного материнского текста: что-то упускает, что-то восполняет, что-то меняет, обнаруживая способность по-своему воспроизвести любой стих или группу стихов. Он, конечно же, передатчик, но не механический. В творчестве таких сказителей эпическая традиция сберегалась в своих устоявшихся формах, не поддаваясь ни разрушению, ни модернизации, но и не окостеневала в своей текстовой материи. И. Калитин не был «записным» знатоком и исполнителем былин. Но среди тех, кто знал много былин, любил их исполнять, было немало ска-

зителей этого типа. Может быть даже, они составляли большинство.

Обратимся теперь к ситуации — усвоение былин сыном от отца (речь идет о А.Т. и Х.А. Гусевых). Записи не разделены во времени, что придает им особенный интерес. Обратимся к былине «Добрыня и Алеша», записанной А.Ф. Гильфердингом [Онежские былины..., 1951, т.3, № 290, 292].

Совпадающих или мало различающихся стихов — около 60 из 145. Из разночтений внутри стихов отмечу склонность сына к «инверсии»: вместо «Хорош был заведен» — «Был заведен хорош»; вместо «И ходит по палатам княженецким» — «По княженецким полатам похаживал»; вместо «И жди меня третье три года» — «Третье-то жди меня три года»; вместо «Пройдет того времени» — «Того времени пройдет».

Не стану здесь приводить разночтений в употреблении предикатов, глагольного времени и т.п. — с этим мы уже встречались при сопоставлении вариантов одного певца. Можно сказать, что различия в текстах «ученика» и «учителя» во многих случаях в принципе не отличаются от тех, какие обычны для вариантов самого певца.

Далее: подобно И. Калитину Х. Гусев «восполняет» опущения одного—двух стихов в тексте отца. Так, в описании собравшихся на княжеском пиру добавляется стих:

Все на пиру распотешились;

То же — в изображении князя, прохаживающегося по палате:

Руки в карманах понашивал.

Еще:

Расшибал он бабу по чисту полю
Сорокам, воронам на пожраниѣ.

(В отцовском тексте нет второго стиха.)

Местами текст сына выигрывает своей насыщенностью:

У отца:

Наливали ту чару зелена вина.
С руки он спустил свой злачѣн перстень.

У сына в развитие предыдущих стихов:

Приказал Алеша молодой жене
Налить-то чашу зелена вина,
Подать-то калики перохожия.

Примае калика перохожая,
Полагае перстень со правой руки
В чару зелена вина,
Подавае Алешиной молодой жене;

У сына восстанавливается «парность»:

Надевай-ко платье цветное,
Платье цветное богатырское.
Распекло-то севодни красно солнышко,
Осветит-то севодни млад светёл месяц.

Наконец: Гусев-сын восстанавливает несколько объемных пассажей, явно пропущенных Гусевым-отцом при исполнении былины А. Гильфердингу. Так, пропущен отцом (и полностью дан у сына) эпизод возвращения Добрыни с пира домой, с расспросами матери и ответом богатыря (24 стиха). То же — мотивы сватовства к жене Добрыни при участии князя и предстоящей свадьбы; полнее изложен приезд Ильи Муромца к Добрыне и его сообщение о свадьбе. По-видимому, сюда же стоит отнести обращение Добрыни к матери с просьбой принести ему «шалыгу подорожную» и «гусли муравчаты».

С вариантами в прямом смысле слова мы сталкиваемся в случаях эпической синонимии. У отца — «под красной-то сосной», у сына — «под красным-то бором»; у отца — «у ласкова князя», у сына — «у ласкова солнца»; у отца — «тут же баба и умерла», у сына — «тут-то ей да скоро смерть пришла»; у отца — «платье черное», «платье Добрынино», у сына — «платье калическо», «платье цветное богатырское».

Все же в тексте отца нашлось несколько подробностей, которых нет у сына. Среди них — жалоба Добрыни Илье:

«Подломились у меня ножки резвые,
И трёпали у меня ручки белые,
И не могу я убить-то богатыря».

Похоже, Гусев-сын упустил и другое поэтическое место в былинне. Мать Добрыни, не узнавая его, говорит:

«И ой же калика перехожая!
Пришел ты, калика, насмехаешься
Надо мной, несчастной, над матерью.
Потерялось у меня солнце красное,
А сегодня закатился млад светёл месяц,
У Добрыни молода жена замуж пошла».

· Может быть, Х. Гусева смутили две последние строки со странным параллелизмом?

Все же можно заключить, что Гусев-сын, подобно Калинину-сыну, в своих исполнениях мало отступал от традиции учителя-отца, но в границах этой усвоенной им традиции чувствовал себя свободно и уверенно. С другой стороны, нет оснований считать, что он как исполнитель был выше отца: скорее всего, какие-то внешние обстоятельства послужили причиной не очень хорошего выступления А. Гусева перед именитым собирателем. Вот лишний аргумент в пользу того, как неосторожно судить о мастерстве сказителей по случайно сделанным от них записям. В данном случае сопоставление вариантов отца и сына позволяет лучше представить возможности каждого из них.

2

Преимущественное внимание к содержательной, сюжетно-композиционной стороне вариативности, которое было характерно для исследователей 20—50-х гг., приводило к тому, что взаимоотношения сказителей с текстами, принципы усвоения и особенности воспроизведения трактовались подчас односторонне, упускались существенные аспекты. Вот показательный пример. А.М. Астахова отнесла Егора Борисовича Сурикова к первому типу сказителей, «усваивающих от своих учителей не только основную сюжетную схему и запас поэтических формул, а всю словесную композицию в целом». Тексты Е. Сурикова «чрезвычайно близки к текстам матери, в значительной части своей повторяя их почти дословно» [Былины Севера..., 1951, т.2, с.10]. То же самое говорилось о былинах другого сына Д.В. Суриковой — Антона Борисовича. Между тем картина предстанет иной, если мы начнем сопоставлять тексты матери и двух ее сыновей на уровне «словесных единиц» — отдельных стихов, их значимых объединений, «эпических лексем». В качестве примера возьмем былинку о Василии Буслаеве, известную в одной записи от Домны Васильевны [Онежские былины..., 1950, т.2, № 141], в двух записях от Егора Борисовича [Онежские былины, 1948, № 145 и Былины Севера, 1951, т.2, № 102] и в одной записи от Антона Борисовича [Онежские былины, 1948, № 136].

К сожалению, текст матери воспроизводится у А. Гильфердинга не в буквальной, а в обработанной записи, что, конечно, затрудняет анализ его на интересующем нас уровне. Однако сравнение вполне надежно позволяет заключить: тексты сыновей повторяют былинную материю, но говорить о дословном повторении никак нельзя. Полностью совпадающих стихов почти нет. Можно с определенностью утверждать, что и Егор, и Антон излагали текст, усвоенный ими от матери, по-своему, формируя собственные стихи. Ограничусь начальными эпизодами. С одной стороны, в текстах братьев пропущены отдельные стихи матери, причем — у каждого свои. Отметим разночтения в употреблении глаголов: «чоботы надернула», «шубу накинула» [Онежские былины..., 1950, т.2] — «чоботы надела», «шубу-то надела» [Онежские былины, 1948, № 145] — «чоботы надернула», «шубу накинула» [Там же, № 136]. В текстах сыновей есть стихи, которых нет в записи А. Гильфердинга: «И несла она его тут со улицы» [Там же].

Варьируются формулы:

Тот поди ко мне на почестен пир,
Кто выпьет эту чару зелена вина,
Кто истерпит мой черленой вяз

[Онежские былины..., 1950, т.2,
№ 141].

А кто выпьет эту чарку зелена вина,
А и то поиди ко мни да на почестен пир

[Онежские былины, 1948, № 145].

Я ударю дубиной подорожную, —
Тот идет ко мне во дружины,
Кто выпьет чару зелена вина!

[Там же, № 136].

Сравнение двух текстов Е. Сурикова показывает вариативность, свидетельствующую о том, что сказитель при этих двух исполнениях не повторял некий затверженный текст, но как бы заново воспроизводил его, оставаясь в жестких границах усвоенных им некогда содержания, композиции, порядка стихов и фонда формул. Жесткость эта отнюдь не лишала каждого исполнения творческого начала, но ставила ему ясные пределы.

Напрашивается вывод, что выделение сказителей-передатчиков, предложенное А.М. Астаховой, действительно лишь

для содержательного, сюжетно-композиционного уровня и художественно-стилистических элементов и не раскрывает всей сложности и тонкости взаимоотношений сказителя с усвоенной им традицией, в том числе — с традицией учителя.

Добавим сюда еще некоторые соображения В.М. Гацака, который также сопоставлял эти тексты. Он отметил «взаимную дополняемость трех текстов разных лет» и справедливо заключил, что «ни одно отдельно взятое исполнение не бывает до конца исчерпывающим». Сказитель при каждом исполнении то вспоминает, то опускает разные подробности, дает лексические, ритмические варианты, перефразировки, сводит два стиха в один или, напротив, распространяет один до двух и т.д. Тем самым понятие «сказитель-передатчик» требует «определенного уточнения» [Гацак, 1971, с.30—31].

При исследовании отношений «ученик»—«учитель» нам стоит считаться с серьезными ограничениями, которые ставит этим отношениям Ю.А. Новиков [1984]. Разумеется, он не отрицает роли непосредственной зависимости «понятых» текстов от текстов тех или других сказителей и сам приводит многочисленные соответствующие примеры. При всем том он обращает внимание на несколько существенных моментов и главный из них — «специфику региональных традиций», выражающуюся как в характере сюжетного репертуара, так и в типе обработки конкретных сюжетов, наконец — в «подробностях изложения».

Обучение былинам, как правило, происходило в границах «своего» региона, и эпический репертуар усваивался в «своей» региональной форме. Ю.А. Новиков весьма скептически относится к заявлениям сказителей о том, как они перенимали старины от заходящих певцов, однажды их прослушав. Такие свидетельства нередко опровергаются текстологическим анализом, доказывающим принадлежность текста к местной традиции [Новиков, 1984, с.60—61]. Другой немаловажный аргумент: если это не выдающийся мастер, а начинающий сказитель, ему необходимо прослушать былинку не один раз, чтобы усвоить во всех деталях [Там же, с.58].

Ю. Новиков подчеркивает, что эпический текст прежде всего регионален. «Повсюду прослеживается общая закономерность: устойчивость региональной традиции, сохранение ее специфических особенностей; многие из них в новых записях становятся еще заметнее» [Там же, с.59].

Автор считает преувеличением склонность В.И. Чичерова объяснять происходящие в эпической традиции эволюционные процессы «личным вкладом выдающихся певцов», а «все более или менее близкие варианты непременно возводить к их репертуарам» [Там же, с.61].

«Сознательная установка начинающего певца на репертуар одного мастера — явление исключительное <...> Творчество даже самого выдающегося певца — составная часть местной традиции, но оно ее никогда не исчерпывает». «Подлинной школой» для будущего сказителя «служит коллективная традиция» [Там же, с.62].

На многочисленных примерах Ю.А. Новиков показывает, что, с одной стороны, репертуар сказителей никогда почти не восходил к одному индивидуальному источнику, «учителей» было несколько (и «ученик» часто их не запомнил), а с другой — в конкретных текстах, наряду с основным слоем, идущим от «учителя», постоянно встречаются элементы, ему не принадлежащие и пришедшие другим путем. Так, Ю. Новикову удается разобраться с вероятными источниками былин П. Воинова: в них искусно соединились два разных извода кенозерской редакции сюжета «Илья Муромец и Сокольник» — «сивцевский» и «нечаевский» [Там же, с.65]. Столь же аргументированно автор отвел утверждение В.И. Чичерова о роли елустафьевской традиции в формировании былинного репертуара Т.Г. Рябина и восстановил реальную сложную картину взаимоотношений выдающегося сказителя со своими учителями и в целом — с предшествующей традицией [Там же, с.66—67].

В другой своей работе Ю. Новиков заметил, что у Т.Г. Рябина «было по меньшей мере 5 учителей, причем Елустафьев, именем которого названа сказительская школа, занимал среди них далеко не первое место» [1992, с.15—16]. И здесь же: «У подавляющего большинства выдающихся олонечких старинщиков <...> не было сознательной ориентации на одного учителя, на традиции одной школы; в своем творчестве они аккумулировали лучшие достижения традиции, опирались на эпическое знание многих певцов» [Там же, с.15].

Воздавая должное авторитетным положениям Ю. Новикова и полагая, что их реализация требует выхода за пределы сравнительного анализа текстов отдельных сказителей, мы все же убеждены, что сопоставительное исследование

«учеников» и «учителей» не исчерпало своих возможностей и, во всяком случае, может служить первым этапом более широких («региональных») исследований.

3

Сопоставление текстов сказителей К. Романова, Т. Иевлева, Т. Рябина, от которых записывали П. Рыбников и А. Гильфердинг, с подключением текстов нескольких других певцов, позволяет сделать вывод об их родстве и допустить, что они усвоили соответствующие былины от одного «учителя». Согласно признаниям этих певцов, таким «учителем» был Илья Елустафьев. Сведения о нем как замечательном знатоке старин зафиксировали в свое время П. Рыбников и А. Гильфердинг.

По словам первого, память о Елустафьеве «и теперь (т.е. в 60-е гг. XIX в. — Б.П.) сохранилась в Кижской волости. Был он первый сказитель в целом Заонежье и во всей Олонецкой губернии. Знал он несчетное множество былин и мог петь про разных богатырей целые дни. Заонежане любили слушать его и даже платили ему за сказывание. Соберется, бывало, сходка, мужики и говорят: “А ну, Илья Елустафьевич! Спой-ка нам былинку”. А он наместо ответит: “Положи-тко полтину, я и спою былинку”. Тут кто-нибудь из богатых выложит ему полтину, и станет Илья Елустафьевич сказывать» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.59].

Можно, пожалуй, усомниться в достоверности рассказа о плате за пение былин Ильей Елустафьевым (в 60-е гг., во всяком случае, заподозрить олонецких сказителей в меркантильном подходе к своему искусству было нельзя). Вероятно, и слова о «несчетном множестве былин» — преувеличение, но несомненно — Елустафьев был выдающимся, прославленным сказителем. Живые подробности о нем зафиксировал А. Гильфердинг. Вероятно, со слов Т. Рябина он записал, что Елустафьев был «бедным стариком с Волкострова, дер. Шляминской, который, “откачнувшись” от своего сына, ходил <...> по волостям и пропитывался тем, что “ладил” (т.е. мастерил) и чинил всякого рода сети для рыбной ловли. Этот Илья Елустафьев (умерший тому назад лет 40, девяноста лет от роду) знал очень много былин и пел их за работой» [Онежские былины..., 1950, т.2, с.1]. Последние свидетельства превращают

И. Елустафьева из фигуры легендарной в личность вполне типичную для заонежской сказительской традиции.

По сведениям, полученным П. Рыбниковым, И. Елустафьев был «главным наставником Рябинина», «и знание свое оставил, кроме Рябинина, Козьме Романову и сыну своему Иеву. От этого Иева Ильина несколько былин перешли в наследство внуку Ильи — Терентию Иевлеву» [Песни, собранные..., 1989, т.1, с.59]. П. Рыбников же добавил, что «и теперь еще живы другие ученики Ильи Елустафьева» [Там же, с.60].

Если имена «учеников» Елустафьева были названы уже П. Рыбниковым и подтверждены А. Гильфердингом, то вопрос о самом «ученичестве» и о наследии Елустафьева, усвоенном его преемниками, нельзя считать сколько-нибудь проясненным. Из утверждения П. Рыбникова о Елустафьеве как «главном наставнике» Т. Рябинина позднейшие авторы безоговорочно объявляли Трофима Григорьевича учеником легендарного сказителя и через него возводили рябининскую традицию к XVIII в. Между тем уже А. Гильфердинг внес в это утверждение существенную поправку. По его словам, «Рябинин многое от него (Елустафьева. — *Б.П.*) “понял”. Между прочим, он научился былинам про Илью и Калина царя и про молодца и худую жену». Странно, что собиратель ограничился упоминанием лишь двух сюжетов. Еще более существенно то, что А. Гильфердинг записал дальше, несомненно — со слов самого Т. Рябинина: «В 1812 году он поступил в работники в дом своего дяди Игнатия Иванова Андреева (в дер. Гарницы), который, по словам его, был самым лучшим певцом во всем крае и превосходил даже Елустафьева. Тут же жил и зять Игнатия Иванова, Василий Софронов Сарафанов (отец нынешнего сказителя Сарафанова <...>), и был тоже мастер петь былины. От Игната Иванова Рябинин “понял” наибольшую часть своих былин, именно про Вольгу, Илью и Соловья Разбойника, Илью, узнающего свою дочь, Дуная, Потыка, королевичей из Крякова и Скопина. Былины про Добрыню в борьбе со змеем и про Добрыню в отъезде с Василием Казимировичем он узнал еще ранее того от крестьянина Ивана Агапитова Завьялова, в Гарницах, которого слышал в детстве (Завьялов, по словам Рябинина, умер почти 70 лет тому назад); про Дюка он научился от старика Ивана Кокойкина, жившего до 100 годов; про Ивана Годиновича от крестьянина Федора Трепалина из дер. Мигуров: у обоих последних (Кокойкина и Трепалина)

ему случилось по временам бывать в работниках» [Онежские былины..., 1950, т.2, с.1—2].

Получается, что документально зафиксированы источники 13 былин из репертуара Т. Рябинина. Из текстов, записанных А. Гильфердингом, неидентифицированными остались: «Илья Муромец в ссоре с Владимиром», «Добрыня и Маринка», «Хотен Блудович», «Сорок калик», «Горе». Сборник П. Рыбникова добавляет еще десять сюжетов. На фоне всего этого пестрого по составу и происхождению (в значительной части вообще не установленному) материала ссылки на Елустафьева утрачивают свое принципиальное значение. «Главный наставник» значит, может быть, «первый», определивший интерес и направленность мастерства Т. Рябинина, но никак не основной источник его былин.

Вопреки этим фактам В.И. Чичеров включает Т. Рябинина в число сказителей, которые «сохранили в своей памяти как елустафьевскую традицию» 19 старин [Чичеров, 1982, с.29]. В ходе анализа былин сказителей, причисляемых им к школе Елустафьева, В.И. Чичеров нечасто обращается к рябининским текстам — и всякий раз, чтобы обратить внимание на их своеобразие. Отличия от текстов К. Романова и Т.Иевлева он объясняет творческой работой сказителя: в одних случаях Т. Рябинин якобы детализирует формулу, «только частично сохраненную Романовым и Иевлевым»; в других — «эпизирует» «вопросы <...> звучащие схематично» у Романова; в третьих — сохраняет «сравнительно полно» формулу медленно текущего времени; в четвертых — «вносит ряд изменений во вторую часть былины» («Добрыня и Алеша») — осложняет композицию «эпической обрядностью». В итоге о былине «Добрыня и Алеша» говорится, что Т. Рябинин сохранил елустафьевский текст «творчески осмысленный и дополненный», «осложнил» не только его, но «и самый сюжет и образы былины» путем вплетения его в сюжет «Добрыня и Василий Казимирович».

Стремясь как-то посчитаться с личными свидетельствами Т. Рябинина о других «учителях», В.И. Чичеров полагает, что в одном случае сказитель соединил два извода былины — елустафьевский и завьяловский, а в другом — речь должна идти о близости текстов Елустафьева и Завьялова [Там же, с.37—44]. Не естественнее ли было бы допустить, что Т. Рябинин «понял» соответствующие былины не от Елустафьева, а от других певцов, названных у Гильфердинга? Но тогда едва ли не боль-

шинство соображений о серьезном творческом развитии Рябининым елустафьевской эпической традиции остается в сфере зыбких предположений. И уж конечно же, рябининские тексты не могут служить сколько-нибудь надежным материалом для реконструкции елустафьевских изводов. В этом смысле большие результаты дает сопоставление текстов К. Романова и Т. Иевлева. На основании его можно представить очертания былинных сюжетов в их основных слагаемых, в наборе и последовательности эпизодов, как они выглядели у «учителя», характер разработки отдельных мест у «учеников», подбор типических мест и формул. Однако главным направлением сопоставительного анализа мы считаем не путь «назад», к вероятному тексту «учителя», а «вперед» — к его модификациям у «учеников». И здесь обнаруживается поразительная картина, как из одного и того же «извода» возникают реакции, которые — при сохранении (и то неполном) общей сюжетной канвы и отдельных мотивов, повествовательных и стилистических элементов — представляют собой тексты, не просто изобилующие расхождениями, но содержащие нередко различную трактовку сюжетных моментов, альтернативные ходы, «свои» характеристики и, что особенно бросается в глаза, «свою» последовательно выдержанную стилистику. В.И. Чичеров в своем анализе нескольких текстов К. Романова и Т. Иевлева демонстрирует и схождения, и расхождения, но при этом довольно настойчиво хочет убедить читателей, что за этими расхождениями кроются свои позиции «учеников», их сознательная или бессознательная работа с воспринятой традицией. Что касается заключений автора, будто К. Романов «сохранил схему елустафьевского извода», а Т. Иевлев — «текст, эффектный в отдельных частностях» и — в более принципиальном плане — что К. Романов сохранил елустафьевские реакции «без привнесения творческой мысли, меняющей и совершенствующей вариант» [Там же, с.30], то они кажутся мне необоснованными и уводят от осознания исключительной сложности процессов усвоения сказителем «чужого» и формирования «своего».

В.И. Чичеров оставил в стороне былинку о Дунае, известную нам в записях, сделанных от К. Романова и Т. Иевлева дважды — П. Рыбниковым и А. Гильфердингом. Между тем сопоставление их дает очень много. Нетрудно убедиться, прежде всего, что в двух исполнениях, разделенных порядочным промежутком времени, тексты обоих сказителей сохранились

без изменений. Это позволяет подходить к ним, не боясь чрезмерного влияния «одномоментности» записанных вариантов, с доверием к их стабильности. Сопоставление не подтверждает взгляда В.И. Чичерова на К. Романова как на сказителя, лишённого творческого начала и даже якобы не всегда хорошо воспринимавшего текст «учителя». В ряде мест романовский текст превосходит иевлевский и, уж во всяком случае, ему не уступает в своеобразной поэтичности, эпической выдержанности, стилистической изощренности. При этом у нас нет каких-либо оснований все эти достоинства относить на счет елустафьевского извода. Напротив, можно смело утверждать, что оба сказителя достаточно далеко отошли от него в конкретной стилистической (и даже отчасти мотивской) разработке сюжета. Загадкой остается — каким образом этот отход произошел. Слышали ли оба сказителя — независимо друг от друга — «Дуная» в других исполнениях и кое-что (не одно и то же) восприняли от них? Или просто — реализовали, каждый по-своему, свои знания былинной топики, стилистики, свое владение фондом общих мест и формул? Я склонен допустить и то и другое. Сопоставительный анализ позволяет утверждать, что ни тот ни другой не запоминали елустафьевский текст в его конкретной исполнительской реализации, но «поняли» его сюжет, последовательный ход событий, переняли ряд выражений, формульных описаний — но не буквально, а, так сказать, усвоили их модели, которым придавали собственные формы реализации.

Показательно, что совпадений в описаниях, в изложении типических мест, даже в кратких формулах почти не встречается. В отличие от В.И. Чичерова, делавшего упор на план содержания, я первостепенное значение придавал плану выражения. И здесь как раз оба мастера сходились редко. Но сами схождения показательны: развивая каждый по-своему какой-нибудь пассаж, они приходили к общему его завершению, и общность эта, несомненно, возвращала их к елустафьевскому изводу. Иногда же, напротив, какой-то пассаж начинался одинаково (или почти одинаково), чтобы тут же продолжиться по-разному. Оба сказителя словно бы синхронно держались каких-то опорных моментов извода, но отходили от них, давая волю своей (конечно же, весьма относительной) свободе, своим знаниям и умению использовать их в процессе исполнения. Встречаются, наконец, и случаи, когда фрагмент извода почти

полностью сохранен, но оттенки в его изложении не позволяют сказать о степени близости этого изложения к изводу. Ограничусь здесь одним примером. Литовскому королю сообщают о бесчинствах, которые творит на дворе спутник Дуная:

Романов (у Гильфердинга):

Ай же ты батюшка король хороброй
Литвы!

Ешь ты, пьешь, утешаешься,
Над собой невзгодушки не ведаешь:
На дворе детина не знай собой,
Во левой руке два повода добрых коней,
А во правой руке дубина сарацинская;
Как быв ясный сокол попухивает,
Так тот добрый молодец поскакивает,
На все стороны дубиною размахивает,
И убил татар до одного,
Не оставит-то татар на семена

[Онежские былины..., 1950,
т.2, № 94].

Иевлев (у Гильфердинга):

Уж ты батюшка король хороброй
Литвы!

А ты ешь да пьешь, спотешаешься,
А ты над собой невзгодушки не знаешься,
А как есть-то детинка не знам собою,
Во левой руке водит два добра коня,
А во правой дубина сарацинская.
Как ясной сокол по двору попухивает,
А ведь так-то он по двору поскакивает,
На все стороны дубиною помахивает,
Так прибил-то всех татар до одного,
Не оставил он татар тебе на семена

[Онежские былины..., 1950,
т.2, № 102].

Кроме первого стиха, в пассаже нет ни одного буквального совпадения. Разница — в порядке слов, в построении одних и тех же фраз, в глагольных формах, в употреблении частиц и местоимений. Единственное значимое расхождение: «два повода добрых коней» — «водит два добра коня».

Пример показателен: оба мастера трансформируют конкретное изложение на свой лад, видимо, не столь уж далеко отступая от источника (который и сам по себе мог быть вариационным), но и не повторяя его слепо. Очевидно, они строили цитируемые строки по моделям, им близким, соответственно оформляя их грамматику и не очень обновляя стилистику. Гораздо чаще, однако, то, что я назвал трансформацией изложения, заходило гораздо дальше, касалось образной стороны, мотивской конкретики, выбора типических мест и формул, стилистики стихов. Отмечу несколько таких случаев.

При встрече Дуная Литовский король спрашивает:

У Романова:

«Скажи, скажи, Дунай, не утай собою,
Куды ты поехал, куды путь держишь,
Нас ли посмотреть, али себя показать,
А у нас ли пожить, а еще послужить?»

У Иевлева:

«Ты куда едешь, куда путь держишь?
А ты нам послужить или себя показать?»

В тексте Романова — очевидный след существенного мотива: прежней службы Дуная у Литовского короля. У Иевлева

след этот размыт. Самое главное — мотив этот у Романова всплывает и звучит в полную силу в эпизоде встречи Дуная с богатыркой-дочерью короля:

«Что же ты, Дунаюшка, не опознал?
А мы в óдной дороженьки не езживали,
В одной беседушки не сживали,
С одной чарочки не кушивали?
А ты жил у нас ровно три году:
Первый год жил ты во конюхах,
А другой год ты жил во чашниках,
А третий год жил во стольниках».

У Иевлева ничего этого нет, и Дунай встречается с королевичной впервые.

Рискну предположить, что сказитель, знавший мотив прежней службы Дуная и его интимных отношений с королевской дочерью, вряд ли отказался бы от него или забыл бы его. Скорее всего, в елустафьевском изводе этого мотива не было и Иевлев поэтому не знал его, а Романов усвоил его от какого-то другого сказителя.

Большие расхождения находим во второй части былины, в таких ключевых эпизодах, как хвастовство Дуная на свадебном пиру и состязание молодых. В варианте Иевлева Дунай заявляет о себе как о лучшем стрелке в Киеве, и Настасья предлагает ему труднейшее состязание:

«Кто положит на головушку колечко серебряно
И наставит напротив колечка нож булатный,
И отступит назад-то пятьсот шагов,
И будет он стрелять из луку каленого,
И пропускать будет эту стрелочку каленую
По острею ножовому,
И попадать будет в колечко серебряно».

Далее Настасья выполняет свою стрельбу успешно, а когда Дунай готовится стрелять, она умоляет его отложить выстрел.

В варианте Романова Дунай хвастает по-другому:

«Во всем городе во Киеве
Нет такого молодца на Дуная Ивановича:
Сам себя женил, а друга подарил».

Естественно, что и ответ Настасьи несколько иной; она противопоставляет Дунаю других киевских богатырей: Добрыню Никитича — «на шапленьице», Алешу Поповича — «на смелость», и, наконец, себя — «на выстрел».

«А стреляла я стрелочку каленую,
Попадала стрелкой в ножечной острей.
Рассекала стрелочку на две половиночки,
Обе половинки ровны пришли,
На взгляд ровнаки и весом ровны».

Далее — Настасья стреляет успешно, а Дунай трижды промахивается; это вызывает у него гнев, он намерен расправиться с Настасьей, а та умоляет пощадить ее. Не столь эффектная разработка мотива у Романова, может быть, восходит к елустафьевской: дело в том, что словам Настасьи о киевских богатырях и о себе предшествуют два стиха:

«А и не долго я в городе побыла,
А много в городе признала».

Эти стихи вполне органично повязаны с последующими. Те же два стиха (чуть в другой форме) есть и в речи Настасьи в варианте Ивлева, но здесь они оказываются вне контекста и выглядят как след утерянного пассажа, т.е. как остаток елустафьевского извода.

Наконец, о мотиве мольбы Настасьи о пощаде. У Романова он развернут, наполнен редкими по эмоциональной насыщенности и поэтической силе подробностями, у Ивлева — почти скомкан. Сохранил ли Романов полный елустафьевский извод или обогатил его переносом из чьей-то другой версии — в любом случае монолог Настасьи принадлежит к жемчужинам русской эпической поэзии и квалифицирует Романова как выдающегося мастера.

Тут Настасья ему смолилася:
«Ай же Дунаюшка Иванович!
Лучше ты мне-ка-ва пригрози три грозы,
А не стреляй стрелочку калену.
Первую грозу мне-ка пригрози:
Возьми ты плеточку шелковую,
Омочи плетку в горячу смолу
И бей меня по нагу телу;
И другую грозу мне-ка пригрози:
Возьми меня за волосы за женские.
Привяжи ко стремены седельному,
И гоняй коня по чисту полю;
А третью грозу мне-ка пригрози:
Веди меня на улицу крестовую
И копай по перькам во сыру землю...»

Вариант Т. Иевлева начинается лишь со стиха: «Копай-ко ты меня до пояса в сыру землю», и дальше он также не столь полон.

Романов

И бей меня клиньями дубовыма,
И засыпь песками рудожелтыма,
Голодом мори, овсом корми,
А держи меня ровно три месяца,

А дай мне-ка чéрево повыносити,
Дай мне младенца поотрбдити,
Свои хоть семена на свет спустить.
У меня во чреве младенец [есть],

Такого младенца во граде нет:
По колен ножки-то в серебре,
По локоть-то ручки в золоте,
По косицам частыя звездочки,

А в теми печё красно солнышко!

Можно допустить, что в этом пассаже у Романова есть несколько пропусков, восполняемых текстом Иевлева, пусть уступающем первому в целом.

Эпизод расправы

Романов

На эти он речи не взираючись,
И спускает стрелочку каленую
Во Настасьины белы груди
Пала Настасья на головушку.

Иевлев

Ничего-то Дунаюшко да не последовал,
Разгорелось его сердце молодецкое,
Да натягивал он стрелочку каленую,
Подмазывал он салом тым змеиным,
Да наставил он Настасьи во белы груди,
Да тут Настасьи смерть пришла.

Финал

Тут сам ён на свои руки посегнулся.
Где пала Дунаева головушка,
Протекала речка Дунаева река,
И где пала Настасьина головушка,

Взял Дунаюшко Иванович востро копье,
Поставил востро копье во сыру землю
тупым концом,
А вострым концом себи да во белы груди,
Тут Дунаюшко на свои руки посягнул:
Где протекла Настасья река,

Протекала речка Настасья река.

Тут протеки и Дунай-река
Тут Дунаюшку и славу поют.

Полный извод плана содержания может быть восстановлен из двух вариантов.

Для уяснения существа расхождений между текстами двух сказителей былина о Дунае важна в том отношении, что в ней довольно много эпизодов, ситуаций, которые требуют, так сказать, индивидуального, специального для этой былины набора текстовых пассажей, «переходных» мест и формул: это встреча Дуная с литовским королем, поездка богатыря по следам богатырки и поединок с нею, столкновение на пиру и поединок, его исход. Сошлюсь здесь на Ю. Новикова, который для надежного выявления схождений и расхождений между родственными вариантами предложил опираться не на «типические» места, а на «нестандартные композиционные элементы — оригинальные эпизоды, мотивы и их постоянные всевозможные подробности изложения» [Новиков, 1992, с.6]. Это — своеобразные индикаторы, тем более эффективные, чем сильнее они отклоняются от известных стереотипов.

Коль скоро у Романова и Иевлева — наряду с общими трактовками — встречаются довольно существенные расхождения, мы вправе заключить, что в их текстах отразился не только елустафьевский, но и чей-то другой извод (может быть, и не один). По-видимому, мы здесь сталкиваемся с типичным случаем: сказитель-мастер — сознательно или бессознательно, — формируя свой текст на базе впервые услышанного или принадлежащего учителю, не ограничивается усвоением его одного, но дополняет, обогащает за счет других, «понятых» им редакций. Он также выпускает в тексте «учителя» отдельные места. Мы не знаем точно, были ли в елустафьевском изводе мотивы, связанные с прежней службой Дуная в Литве, но раз они есть у Романова и отсутствуют у Иевлева, значит — либо первый взял их из текста другого сказителя, либо второй опустил их. То же самое относится к пассажи о мольбе Настасьи о пощаде.

Что касается разночтений, относящихся к общебылинному фонду, то они, на мой взгляд, вполне объясняются различиями в наборе типовых мест и выражений у певцов, их умением и желанием применять их, наконец, — тем, что я бы назвал «инерцией повествования». У Иевлева выезд богатырей из Киева изложен в трех стихах:

А седлали, уздали добрых коней,
Да и поехали ко матушке к каменной Москвы,
А каменной Москвы, к хороброй Литвы.

У Романова же дана эффектная картина:

И скоро оны выедут со города со Киева,
Скоро сажались на добрых коней;
Видли добрых молодцев сядучись,
Не видли добрых молодцев едучись.
Быдто ясные соколы попухнули,
Так добрые молодцы повыхали.

Описание совершенно необязательное, но употребляемое по инерции и вполне к месту. Скорее всего, Романов извлек его из каких-то своих запасов.

В рассматриваемых текстах встречаются места, которые по разным причинам не получили законченного формульного выражения и оказываются для певцов некоторым камнем преткновения. Обычно дело сводится к грамматически и стилистически неловким формулировкам. Дунай оставляет Добрыню на королевском дворе, предупреждая, что, возможно, он позовет его на помощь или что возникнет необходимость быстрого отъезда. Ни Романов, ни Иевлев не справились с изложением этого места, хотя явно искали необходимую формулу.

У Романова:

У Иевлева:

Какова мне-ка будет, так тебя позову, Какова пора, каково время,
А каково бы время, так приуехать бы. Чтобы можно нам оттоль да поехать.

У обоих сказителей попадают изредка выражения и формулы, так сказать, редкие, может быть даже уникальные, о встрече с богатыршею.

У Романова:

Где было татарина так доезжать,
Где было татарина копьем тарыхать,
Так с татаринoм промолвился:
«Стой ты, татарин, во чистом поле,
Рыкни, татарин, по-звериному,
Свистни, татарин, по-змеиному!»
Рыкнул татарин по-звериному,
Свистнул татарин по-змеиному:
Темные леса распались,
В чистом поле камешки раскатывались,
Травонька в чистом поле повянула,
Цветочки на землю повысыпали,
Упал Дунаюшка с добра коня.

У Иевлева:

Где было к татарину молчком подъезжать,
Где было татарина копьём торыкать, —
Так ведь ён со татаринoм промолвился:
«Скажи, татарин неверный!
Куда ты едёшь, куда путь держишь?» —
«Да тут крыкнет татарин по-звериному,
Да как свистнет татарин по-змеиному,
Да как тут у Дунаюшка конь-то сполóхался,
Сполохался да на коленка пал...»

4

Когда мы пытаемся выяснить отличия текстов «учеников» от извода их «учителя», не располагая текстами последнего, наши наблюдения неизбежно принимают гипотетический характер. Другое дело, когда тексты «учителя» и «ученика» сохранились. Благодаря работе собирателей 20—50-х гг. в нашем распоряжении есть некоторый материал, позволяющий ставить проблему преемственности сказительского искусства на достаточно прочную основу. В этом направлении уже немало сделано [Былины Севера, 1938, т.1; 1951, т.2; Путилов, 1966; Гацак, 1971, 1989; Черняева, 1976а, 1977; Чичеров, 1982; Новиков, 1992 и др.], однако резервы есть еще немалые. Достаточно сказать, что даже не произведен полный (по имеющимся публикациям) учет текстов, связанных отношениями «учитель—ученик». Оставляя эту работу на будущее, ограничусь конкретными наблюдениями, которые, впрочем, могут иметь и более широкое значение. В сопоставлении текстов я продолжаю придерживаться принципа: не существует «мелочей», которыми можно пренебречь ради «значительных» содержательных элементов; в схождениях и расхождениях важны данные на всех уровнях — от общесюжетного до уровня отдельного стиха и лексемы.

Результаты сопоставительной работы других авторов позволяют утверждать, что тексты «учеников» и «учителей» дают широкий спектр соотношений с точки зрения их близости и масштаба различий.

Так случилось, что среди сопоставлявшихся мною текстов выделились два случая, о которых можно говорить как о крайних позициях в таком спектре. Первый случай связан с творче-

ством пудожского сказителя Г.А. Якушова. Участники экспедиции братьев Соколовых записали от него в 1926—1928 гг. 37 былин. Ко времени знакомства с ними ему было 63 года. По его собственным словам, былинам «научился он у своего деда по матери <...> Потапа Трофимовича Антонова», от которого записи делались как П. Рыбниковым, так и А. Гильфердингом. «Вторым учителем был знаменитый Никифор Прохоров, известный под названием Утка», от которого производились записи Рыбниковым (1860), Гильфердингом (1871), Харузиной (1889) и местным учителем Лесковым (около 1906 г.). «Третьим учителем Якушова был Иван Фепонов, крестьянин этой же деревни» [Онежские быliny, 1948, с.69].

Мы никогда не узнаем по-настоящему, какой смысл заключался в словах о трех учителях. Ведь учиться былинам — вовсе не значит просто перенимать их, запоминать, заучивать и т.д. Для этого у северных сказителей был термин «понял»; «понял» — значит, перенял, услышал и воспринял от кого-то. Но «научился» — конечно же, имеется в виду нечто более широкое, охватывающее целый комплекс слагаемых, связанных с искусством сказывания былин. Это означает, в частности, многократное, длительное, систематическое слушание «учителей» и через это слушание, а может быть и беседы с учителями, — вживание в эпический мир, овладение эпическим языком, искусством былинного эпоса и, что главное, искусством собственно складывания былинных стихов и былинного целого по ходу исполнения, искусством «нанизывания» их один за другим и создания большого цельного текста.

Разумеется, обучение сказительству не может не быть связано с усвоением реальных текстов. Г. Якушов, учась у трех названных сказителей, «понимал» от них быliny, складывая собственный репертуар, во всяком случае, — его основное ядро.

Сопоставление текстов Якушова с текстами его учителей (не столь универсальное, как хотелось бы), а также знакомство с комментарием В.И. Чичерова к их публикациям позволяет сделать некоторые предварительные выводы.

1. 37 сюжетов Якушова (среди них классических былин — 27) соответствуют 19 сюжетам, записанным Рыбниковым и Гильфердингом от трех сказителей. Интересно, что нет ни одного сюжета, который был бы зафиксирован у всех трех учителей. У двоих зафиксировано 8 сюжетов.

2. В.И. Чичеров, комментируя тексты Якушова, ограничил-ся отсылками 17 из них к соответствующим текстам: к прохоровским — в девяти случаях, к фепоновским — в шести, к антоновским — в двух. Кроме того, дважды он отослал к текстам Т. Рябина, дважды же — к сорокинским и к текстам Шальского лодочника (от него записывал Рыбников), один раз — к романовскому. Тем самым круг вероятных источников якушовских былин оказался расширенным.

3. Проверка чичеровских отсылок в ряде случаев порождает сомнения, поскольку тексты Якушова и предполагаемые изводы обнаруживают недостаточно схождения, особенно в плане выражения. Так, невозможно возвести якушовского «Долмана Долмановича» к антоновскому «Сухману» — ничто не объединяет их, кроме сюжетной схемы и нескольких отдельных мотивских параллелей. То же самое — относительно былин «Илья Муромец и голи кабацкие» (Якушов) и «Илья в ссоре с Владимиром» (Прохоров), «Соловей Владимирович» (Якушов) и «Соловей Будимирович» (Прохоров), «Илья Муромец и Соловей разбойник» (Якушов и Фепонов), «Илья Муромец и Елена Королевична» (Якушов) и «Последняя поездка Ильи Муромца» (Фепонов), «Добрыня и Змей» (Якушов и Фепонов), «Батыса Батыгович» (Якушов) и «Василий Игнатьевич и Батыга» (Фепонов), «Два литничка» (Якушов) и «Наезд лиговцев» (Фепонов).

Очевидно, чтобы прояснить картину взаимоотношений Якушова со своими учителями, как они отложились на уровне текстов, нужны скрупулезные сопоставления — и, конечно же, как в плане содержания, так и в плане выражения.

Начнем с П. Антонова. Рыбников и Гильфердинг записали, к сожалению, немного — в совокупности семь сюжетов, в том числе повторных записей оказалось четыре: «Добрыня и Алеша», «Василий Игнатьевич и Батыга», «Соловей Будимирович», «Смерть Чурилы». «Дублированные» записи содержат столь значительные расхождения на всех уровнях, что впору было усомниться, действительно ли эти записи сделаны от одного сказителя. Былина «Добрыня и Алеша» в рыбниковском варианте [Песни, собранные..., 1989, т.2, № 160] начинается с того, что богатырь просит у матери благословения на отъезд. В варианте Гильфердинга [Онежские былины..., 1949, т.1, № 65] этому предшествует конспективно излагаемый эпизод женитьбы Добрыни на Наста-

сье Микуличне. Здесь же мы находим обширную «вставку» (стихи 61—209): Добрыня отправляется в сопровождении Михаила Потыка в поле, после сна Потык усматривает чужеземного богатыря (описание его напоминает Сокольника из былины «Илья Муромец и сын»); Добрыня хочет послать своего товарища прогнать чужеземца, но тот из страха отказывается, и тогда Добрыня направляется сам. Сначала он уничтожает «силу поганую» из окружения нахвальщика, затем вступает в поединок с ним самим и после троекратной стычки на копьях, палицах и саблях убивает его. В варианте Рыбникова этому обширному пассажиру соответствует несколько стихов:

По чистому полю прогуляется
И не может дожидаться никакого война,
Никакого война к себе и богатыря.

Далее следуют различия порядка вариантных или, иногда, редакционных. Согласно второй записи, первая попытка сватовства Алеши вызывает со стороны Настасьи отказ; проходит шесть лет, князь Владимир приносит ложную весть о гибели мужа, и Настасья вынуждена согласиться на брак. Не откажу себе в удовольствии процитировать это место, выразительно характеризующее стилистическое мастерство Антонова.

А я был Владимир на чистом поли,
Видел Добрынюшку убитого,
А лежит убит Добрыня на чистом поли,
А ён ножкамы лежит вдоль дороженьки,
Буйной головой лежит во ракивов куст,
А ён ручкамы лежит о сыру землю,
Сквозь его ребра травка выросла,
Расцвели цветочки лазуревы.
Это тут Настасья призадумалась:
«Я не знаю сама своей головушки,
А сама своей головушки подёвати
А меня не в честь берут, как неохвотою,
А и силою меня берут, неволею».

Затем повествование возвращается к Добрыне, и следует эпизод поединка его с богатырем Золотой Орды. Эпизод этот напоминает первый поединок и возвращает нас к сюжету «Илья Муромец и сын»: Добрыня побеждает соперника, но, узнав, что он из Золотой Орды, отпускает его да еще просит свезти подарок матушке; золотоордынский богатырь («король»)

возвращается, боясь, что над ним будут смеяться и называть «заугольником», пытается убить спящего Добрыню, а тот, пробудившись, убивает его со словами:

«От кого ты, чадо, ты зачато было,
От кого ты, чадо, ведь посеяно,
От того ты, чадо, нынь кончайся-тко!»

[Онежские былины..., 1949, т.1,
стихи 359—361].

В варианте первом после эпизода с отказом Настасьи и слов: «Так Владимир нынь отступается / И времени того дожидается» следует эпизод встречи Добрыни с иноземным богатырем. Он изложен схематичнее и без заключительных слов, выдающих отношения отца и сына.

Эпизоды возвращения Добрыни домой, встречи его с матерью, прихода на свадебный пир, узнавания, примирения с женой и расправы с Алешей изложены в обоих вариантах по одной версии, но совершенно в разной стилистической манере и с многочисленными расхождениями в деталях. В отличие от первого варианта, где изложение довольно схематично и местами даже небрежно, второй вариант дает развернутое описание и содержит ряд безупречных формул.

Я не склонен относить ряд преимуществ второго варианта на счет постепенного совершенствования сказителем своей версии. Вкрапление эпизода с Михаилом Потыком и первым поединком кажется совершенно необоснованным и случайным. Некоторые места в первом варианте изложены лучше. Что существенно — в стихах варианты почти нигде не совпадают. Складывается впечатление, что П. Антонов владел двумя (по крайней мере) версиями, которые свободно (и, возможно, всякий раз с переменами) исполнял. П. Рыбников и А. Гильфердинг по счастливой случайности зафиксировали две версии. Сколько их было — можно только гадать. Скажу сразу: вариант «Добрыни и Алеши» у Г. Якушова ничем не напоминает варианты П. Антонова, разве только не менее странной контаминацией трудно согласуемых сюжетов да противоречивыми вставками, но совсем иного сюжетного плана.

По иному выглядят отношения между двумя вариантами антоновской былины «Василий Игнатьевич и Батыга» [Песни, собранные..., 1989, т.2, № 161; Онежские былины..., 1949, т.1, № 66]. Изложение сюжета в них до определенного момента идет по одной схеме, и в отдельных пассажах, а особенно в

стихах, много совпадений. Однако в плане выражения преобладают расхождения: внутри стихов, в их порядке, в наличии и отсутствии, в употреблении формул и их элементов. Ограничусь несколькими примерами.

У Рыбникова:

Из-под тоя березки из-под беленькой
Выходило два тура и три тура...
А жил тут был богатырь добрый молодец...
Ставал тут Владимир поскорешенько...

И наливал чару зеленого вина...
Так же Василий приотправился
Со своим орудием военным...

А соколу лететь на меженный день,
А маленькой птицы не перелететь...
Что ни лучшие богатыри поразъехались,
А виноватый в сей час ко Батыге на
лицо,

А на имя Василий Игнатьев сын.
Садился Василий на доброго коня
Со той военной орудией,
Клал стрелочки в подзолоточки,
Тугие лука во налучия.
Он луки во наметы полагал,
И брал копьё свое бурзамецкое
И саблю свое девяносто пуд.
И едет Василий, помахивает,
С горы на гору конь его поскакивает,
С холмы на холму конь его поплясывает,

Реки-озера между ног пушал,
Синя моря около скакал.

Хвост по земли расстилается,
А грива под копыта подвигается,
Искра с ноздрей рассыпается,
Огненное пламя распаляется,
Огненным щитом сбороняется.

У Гильфердинга:

Выходило, выбегало два тура, три тура...

Жил-то был голь кабацкая...
Приказал князь Владимир стольне-
киевской

Наливать ему чару зелёного вина...
(Этим стихам здесь соответствуют 13
стихов: седлание коня, снаряжение и
поездка.)

Соколу лететь на упрягу ему,
Маленькой птице натешиться.

Едет Василей ко Батыги на лицо.

На своем кони он на доброе

И на том седли на окованном,

Реки-озера между ног пускал,
Сини моря ён околó скакал,
На горы высоки выскакивает,
Хвост по земли расстилается,
Грива под копыта подвигается,

Огненный пламень вымахивает,
Тым луком калёным выстреливает,
Вострым копьем он помахивает,
От того копья как от вострого,
От той от палицы военных
На Батыгу страх да уклоняется.

Вариант Рыбникова завершается описанием бегства Батыги. О завершении былины свидетельствуют заключительные стихи, не относящиеся к сюжету, один из так называемых ис-

ходов — с шуточными характеристиками разных регионов и городов. Во втором варианте неожиданно за «исходом» повествование продолжается: следует рассказ о преследовании Василием Батыги и уничтожении его вместе с его «последней силой», о возвращении богатыря к Владимиру и о княжеском пире в честь победителя.

Вариант Г. Якушова принадлежит к той же версии сюжета о Василии Игнатьевиче и Батыге, что и антоновский, но он довольно краток, излагает эпизоды часто схематично и с пропусками, хотя в текстах обоих сказителей есть близкие стихи. В.И. Чичеров, однако, дает отсылку к варианту И. Фёпонова.

В былине «Соловей Будимирович» в антоновских вариантах различий мотивского характера совсем мало. Отмечу лишь один: во втором тексте Соловей, осудив Забаву за самопросватывание, советует ей вернуться к князю и просить его устроить пир. Жених является на пир и отсюда ведет Забаву в церковь. Кроме того, второй текст завершается «исходом» в восемь стихов.

Однако в самом изложении сюжета преобладают разночтения — уже знакомого нам характера.

Таким образом, очевидно, что П. Антонов не имел не просто затверженных, но даже и просто стабильных текстов, разнообразил исполнение вариантами, легко варьировал стихи, не придерживался жестко выработанных формул, свободно включал и изымал отдельные пассажи и т.д. При всем том его исполнениям была присуща выдержанность эпического стиля.

Если Г. Якушов неоднократно слушал своего учителя, то должен был убедиться, что ни одна исполняемая им былина не имеет устойчивого текста, не повторяется и что, следовательно, невозможно былины заучить, а надо усваивать их содержание, последовательность повествования, овладевать эпическим языком, фондом формул в их вариативности и умением в ходе исполнения «выбирать» все это для построения стихов.

Собственно, сопоставление репертуаров двух сказителей позволяет возвести к антоновскому изводу только якушовский текст былины «Чурила и Катерина» [Онежские былины, 1948, № 22; Онежские былины..., 1949, т.1, № 67; Песни, собранные..., 1989, т.2, № 162].

Сколько-нибудь серьезных мотивских расхождений в них не обнаружено. В двух текстах П. Антонова изложение содержит многочисленные расхождения в подробностях. Совпадаю-

щих стихов всего около 30, стихов с легкими расхождениями — около 40. Основная же масса стихов дает разночтения, значимые для восприятия былины в ее конкретной поэтической материи и свидетельствующие опять о вариационных возможностях сказителя. Вот несколько примеров формульной синонимии.

У Рыбникова:

«Что же ты, Кирила, вечер не бывал?»...
Приводила во GRIDНЮ в столовую...
«Во сырую во землю, Вельма, клюнишься...»
Приходит ко конюшни стоялыя...

Поворот сделал к Катеринушке...

У Гильфердинга:

«Что же ты, Чурила, не пожаловал?»
И провела его в палату браную...
«До мосту ты, Вельма, поклоняешься...»

Приходит Вельма ко конюшенки,
Ко той ли ко стойлы лошадиныи...
Поворот держал на ручку на правую...

Варьируются состав и полнота описательных пассажей.

У Рыбникова:

Поел-попил и покушал,

Господу богу испомолится,
На все стороны испоклонится,
Катеринушке в особину...

Возлег тут Чурилушка

Подле бочка Катеринушкина,

Стали жить и быти они,
Между собой времечко коротати.

Ответ держал Вельма сын Васильевич...

Выходила-выбегала Катеринушка
В одних чулках да без чеботов,

У ней женские волосы растрепаные,
Нежная грудь у ней показаная,
Белое лицо у ней намазаное.

У Гильфердинга:

Поел-то, попил как Чурилушка,
Из-за стола выходит дубового,
С-за тьи за ествы сахарнии,
С-за того питья за медяного,
Господу богу поклонится,
На все стороны он поклоняется,
Катерину да ён в особину...

Лег тут спать как Чурилушка,
Лег тут спать да сын Попленкович,
Подли его-то Катеринушка
Да подли бочка дочь Микулична.
Оны стали-то жити-то быти оны,
Межу собою времечки коротати...

Он кинул головушку межу плечью,
Утупил ясны очи в калинов мост,
Сам сговорил таково слово...
Это тут Катеринушка,
Это тут дочь она Микулична,
Крику ёна испугаласи,
Крику сама перепаласи,
Бежит она как в одних чулках,
Да без черных бежит без чеботов,
В одной тоненькой мягкой рубашечки,
У ней женский волосы растрепаныи,
У ей нежна грудь бела показаная.

В некоторых случаях П. Антонов менял местами отдельные пассажи либо переставлял стихи внутри них. Так, в первом варианте в самом начале описывается нарядное одеяние Чурилы.

В соответствующем месте второго варианта этого описания нет, но оно всплывает далее, в словах Чурилы, обращенных к Катерине. При этом описание не совпадает с первым вариантом. В диалоге Вельмы с Катериной порядок нарушен и текст варьирует в деталях. Пять стихов в описании кровати, на которой лежит Чурила, во втором варианте даны в таком порядке по отношению к первому: 2-й, 3-й, 5-й, 4-й, 1-й, причем перестановка оказывается вполне допустимой.

В конечном счете оба варианта равноценны, и тот и другой обладают своими преимуществами и недостатками. Их можно рассматривать как однократные реализации некоего общего знания и считать расхождения в них вполне случайными.

Текст Г. Якушова, естественно, не возводим к одному из двух вариантов П. Антонова. В ряде случаев явственна зависимость от первого варианта. Так, описание наряда Чурилы дается в начале, однако оно сокращено наполовину. В то же время текст Г. Якушова следует второму варианту в перестановке внутри диалога Вельмы и Катерины. Вообще же очевидна тенденция — при сохранении сюжетной канвы и основных эпизодов в рамках антоновской версии — к самостоятельному изложению, к воссозданию собственных стихов, к отходу от формульности «учителя».

Вот несколько выразительных примеров.

Антонов (у Рыбникова):

Приводила во гридню столовую,

Садил за столы за дубовые,

За тыя за ества сахарные

За тыя за питья медвяные...

Якушов:

Проводила Чурилушко Пленковича

А во ту ли во горенку во новую...

А за ты ли за столики дубовые,

А за ты ли за скатерки шелковые,

А за ты ли есва сахарный,

А за ты ли за кушанья медвяный.

(В варианте Гильфердинга в первом стихе — «...в палату браную», в четвертом — «Наливала ёму...».)

Вот еще пример «своего» выражения, в котором вообще нет параллельных стихов с текстом П. Антонова.

У Якушова:

А сама с Чурилушкой спать легла.

А живет с Чурилой будто брат с сестрой,

А и спит-то с Чурилой будто муж с женой,

А он спит-то тут да забавляется.

В варианте Гильфердинга:

Лег тут спать как Чурилушка,

Лег тут спать да сын Поппенкович,
Подли его-то Катеринушка,
Да подли бочка дочь Микулична.
Они стали-то жити-то быти оны,
Межу собою времечки коротати.

Иногда можно проследить, откуда возникает та или другая деталь формулы. «Забавляется» у Якушова пришло из доноса служанки мужу Катерины (у Антонова: «Со твоей женой забавляется»; у Якушова повторяется ниже: «А твоя-то Катя забавляется»). Такого рода наблюдения приоткрывают нам завесу над психологическими факторами варьирования.

Вот еще:

Антонов (у Рыбникова):

У тех воротичек колотится,
У тех воротец дадается.

Якушов:

У ворот-то он колотится,
У ворот-то он заложается,
На фатеру Вельма да сам дадается.

Здесь «дается» перенесено на другой предмет.

Несколько примеров формульной синонимии внутри стихов.

Антонов (у Рыбникова):

Ко той ли кровати тисовенькия...
Над собой ли незгодушки не ведает...
Взимал поскорешенько саблю вострую
Со той ли со стопки со точенья,
Отсек он Чирилы буйну голову.

Якушов:

Ко той ли кровати ко рыбей зуб...
Над головушкой незгодушки не ведает.
А схватил Чурилу за желты кудри,
А отсек Чуриле буйну голову.

Обращают на себя внимание случаи уплощения описаний, когда опускаются развернутые в изводе эпизоды, сворачиваются подробности, многостиховые пассажи заменяются одним—двумя стихами. «Лишними» оказываются обмен этикетными обращениями Катерины и Чурилы, диалог служанки и Вельмы: исчез эпизод посещения Вельмой конюшни; нет ряда деталей в описании Катерины в момент ее встречи с мужем, в эпизоде расправы Вельмы с Чурилой. Вся заключительная часть былины (мотив женитьбы Вельмы на служанке и финальные стихи) у Якушова сведена к трем суховатым стихам:

А ведь эту девку замуж взял,
А и стали жить да добра наживать,
А и теперь они ведь да хорошо живут.

Характерен случай, когда у Якушова формульная ситуация передана в полном виде: в тексте Антонова Вельма видит шап-

ку и «лапотцы» Чурилы; в тексте Якушова к ним добавлено еще «платище цветное».

Очевидно, что текст былины у Якушова — создание сказителя на основе слышанного не раз исполнения Антонова. Не будем при этом забывать, что текст этот для нас — такой же одномоментный, как и «дубли» Антонова или Романова. Жаль, что у нас нет повторных записей якушовской былины.

Теперь обратимся к текстам Г. Якушова, которые, по-видимому, восходят к прохоровским. По наблюдениям В.И. Чичерова, таких текстов — 9. Мы ограничимся сопоставлением двух сюжетов — «Илья Муромец и сын» и «Добрыня и Алеша». Перед этим, однако, дадим характеристику творческой манеры самого Прохорова. П. Рыбников и А. Гильфердинг записали от него семь одних и тех же сюжетов. Это позволяет выяснить отношение сказителя к своим текстам. С одной стороны, видно, что Прохоров сохранял «свои» редакции сюжетов, не внося в них существенных перемен. С другой стороны, в изложении он допускал множество разночтений мотивского, композиционного и описательного характера.

В былине «Илья Муромец и сын» они особенно заметны в первой части. В варианте Рыбникова [Песни, собранные..., 1989, т.2, № 118] Илья, услышав Соловникова, выкликающего себе поединщика, тут же отправляется в поле и вступает в борьбу с нахвальщиком. В варианте Гильфердинга [Онежские былины..., 1949, т.1, № 46] повествование идет строго по канонам киевских былин: князь Владимир, услышав вызов Соловникова, собирает богатырей; является Илья, спрашивает князя, что случилось, князь пересказывает ему ультиматум Соловникова, Илья едет домой, собирается в поход и отправляется в поле.

Перед нами случай уплощения текста, который — при сокращении целого пассажа — искусно «сшивается» без дополнительных стихов. «Взаимные» пропуски отдельных стихов довольно часты, можно даже заподозрить сказителя в некоторой небрежности. Например, он пропускает третий удар Ильи в голову соперника, но при этом сохраняет картину последствий его:

Как тут за тым еще Соловником
Речист язык тут да мешается,
А мозги в головы потрясаются.

В варианте Рыбникова этому предшествует: «Ударил Соловникова в буйну голову». Зато в этом же варианте вопросы Ильи к поверженному сопернику повторяются лишь дважды, а в варианте Гильфердинга — трижды, что, конечно, соответствует эпической норме. В тексте Гильфердинга вообще нормативность в соблюдении «парности» стихов, приведении стихов «дополнительных» соблюдается более последовательно. Далее в примерах стихи, отсутствующие в варианте Рыбникова, даются в угловых скобках.

Как ударил он Соловника в голову

<А палицей своей богатырскою.>

«Да полно е да нам биться-ратиться,

<А лучше мы еще, доброй молодец,

Опустимся мы нунь со добрых коней,>

Станем нунь бить рукопашкою.

Как тут-то ведь спускались оны с добрых коней

<А на тую-то матушку сырую землю,

Пошли-то оны биться рукопашкою.>

Ударил-то ведь в сутыг да во шею-то,

<Молода ударил он Соловника.>

Когда начал ты ведь нунь выпрашивать,

<Когда начал нунь ты ведь выведывать...>

Как сели тут оны, поели, попили, покушали,

<Белыи лебедушки порушали...>

Справедливости ради стоит отметить, что в нескольких местах ситуация с «парными» и «дополнительными» стихами обратная.

В варианте Рыбникова:

Тут Илья и спать-то лег,

<Спать-то лег во белой шатер.>

Как прибегал ко младому Соловникову,

<Хватил его за желты кудри.>

Что касается уровня отдельных стихов, то здесь картина вовсе неожиданная: на текст былины (155 стихов в варианте Рыбникова и 238 — Гильфердинга) совпадающих стихов — немногим больше двадцати.

1. Перестановки соседних стихов.

У Рыбникова:

Наезжает из далеча из чиста поля
Молодой-младой Соловников

У Гильфердинга:

Наезжай молодой младой Соловников
А з-за того за славна за синя моря.

(Здесь же — различия в формуле места выезда.)

Занес он свою праву руку,
Занес-то ножище-кинжалище...
Ай же ты сын мой возлюбленный,
Молодой-младой Соловников!

А выдернул ножище сам кинжалище,
Занес тут Ильюшенька праву руку...
Ах ты молодой младой Соловников,
Да ах же ты ведь сын мой любимый.

2. Различия в объеме формул.

Не дадите из города поединщика,
Так с конца зажгу и головней покачу.

Как ежели как не даешь как мне,
А я-то ведь ваш стольний Киев-град
Да я с коньца его зажгу, головней
покачу...

Садился ему на белую грудь...

Как сел тут Ильюшенька Муромец,
А сел-то к ёму на белую грудь...

3. Формульная синонимичность.

Из далека из чиста поля...
Кличет-выкликает поединщика...
Становил Илья добра коня...
Как выскочит со белых грудей...

А з-за того за славна за синя моря...
Выпрашивать себе он поединщика...
Как тут-то Илья он удержал коня...
Скочил тут Илья на резвы ноги,
Здымает он за рученьки за белыи...

Как стрелил-то во Илью скрозь белой
шатер...

Как скоро он стрелил еще Илью белую
грудь...

4. Мелкие словесные перемены внутри стихов.

А все с одного разу пошибал...

А с одно ведь-то разу я все пошибал...

Мозги в голове у него потрясаются...

А мозги в головы потрясаются...

Ударил меня в буйну голову...

А бьет-то меня нунь в буйну голову...

Как Илья был свычен, догадлив был...

А свычен-то Ильюшенька, догадлив он,

Заскочил он, обскочил окол его...

Как скоро обскочил на окол ёго...

А батюшка не знаю, кто есть...

А ведь батюшка не знаю я, какой-то
был...

Был-то у него крест на белой груди,

Как был тут у Ильи да золот крест,

Весом крест в полтора пуда...

А золот крест он был три пуда есть...

Хватил его за желты кудри,

Хватил-то он Соловника ёго за желты
кудри,

Как бросил о матушку сыру землю...

Как бросил тут его он о сыру землю...

Рассек он его на мелкие часточки.

Рассек его на четыре на часточки.

Характерно, что в таких стихах часто сохраняются одни и те же слова и формы в конце, что, конечно, связано с осознанием певцами значимости «организованного» завершения стиха.

Как видно, Прохоров сохранял сюжетную канву былины, хотя при разных исполнениях некоторые эпизоды и детали

могли опускаться или уплощаться. Наибольшему варьированию подвергался план выражения. Кажется, не было формулы, какую сказитель сохранял бы жестко, он без труда варьировал их, меняя порядок слов, глаголы, грамматическое время, формы слов; мог передать формулу в усеченном или развернутом виде, один стих развертывал в парные или тройные и т.д.

При построении стиха Прохоров не боялся вводить в него ради поддержания ритма незначащие частицы (ведь, да, тут, то). Нередко он «нарушал» нормы синтаксиса, отчего стих получался корявым («Отца ли ты есть да царевич был» — неудачная попытка соединить в одном стихе два вопроса: «кого отца?» и «царевич ли?»).

Понятно, что Якушов, слушая Прохорова, не мог заучивать его тексты, он должен был привыкнуть к вариативности как существеннейшей особенности знания и исполнения былин, напитаться ощущением ее, возможностями ее применений и овладеть фондом формульности и нормами эпической грамматики. Эпическое знание не могло лежать мертвым грузом, оно должно было всякий раз «оживать» в ходе исполнения, подсказывая исполнителю решения для отдельных стихов, пассажей, мотивов и былин в целом.

Учась у сказителя, столь свободно оперировавшего с текстами, Якушов и сам проникся этим чувством свободы, в частности — в отношении к наследию Прохорова, им усвоенному.

Обратимся к былине «Илья Муромец и сын». При сопоставлении якушовского текста [Онежские былины, 1948, № 4] с двумя прохоровскими приходится считаться с тем фактом, что в действительности Якушов слышал не только известные нам два варианта. Всякий раз возникает сомнение — является ли расхождение «новшеством» Якушова или оно восходит к исполнению «учителя». Дело, однако, в конечном счете, не в степени «оригинальности» «ученика», но в том несомненном факте, что его тексты не повторяли текста любого исполнения Прохорова, а возникали путем свободного «сотворчества».

Разночтения начинаются с первых стихов:

А приехал тут от заморья
От заморья да Соловников.

Соответственно в варианте Рыбникова:

Наезжает из далеча из чиста поля
Молодой-младой Соловников

В варианте Гильфердинга:

Наезжай молодой младай Соловников
А з-за того за славна за синя моря.

К тому же у Якушова отсутствуют два начальных стиха:

Да на наше на село на прекрасное,
На стольнёй-от город на Киев-град.

В ряде случаев якушовские пассажи и формулы являются примеры альтернативных или синонимических решений. Вот показательный пассаж:

Прохоров (у Гильфердинга):

Как тут уж князь стольнё-киевской
А шел-то он на выходы высокии,
А закрычал он князь во всю голову:
«Да ой же вы русийски все могучии
богатыри!
А подите-тко на думушку великую
А стольнёму-то князю к Володимеру».

Якушов:

А тут как сделалась тревогушка великая,
Собирал князей-бояр да всех сильниих,
Всех как сильниих да всех могучиих,
Всех как сильниих могучиих да всех
богатырей,
Полениць как да видь удалых.
А сходилисе, да съезжалисе
Все как сильнии могучии богатыри,
Поленици вси да видь удалыи,
А во Киев тут да во славный град,
А ко тому ли ко князю ко Владимиру.

То же на коротких участках текста.

А Ильина-то слава не минуется,
Отныне-то век по веку поют его,
Ильюшеньку.

А Ильи-то славы не минуется,
А покамест-то белый свет да весть то-
перь стоит.

Прохоров (у Рыбникова):

Желтые кудерка не сворохнутся...
Не знаю, какой невежа наехал из чис-
та поля,
Ударил меня в буйну голову.
«Ты скажи, скажи, не утай себя,
Ты коей орды, ты коей земли,
Ты коего отца, коей матери?»

Якушов:

Волосиночка да не зворохнется...
А какой-то невежа видь похвасталсе
Отрубить-то мни видь буйну голову.
«Ты какой орды да какой земли?
Как тебя, молодец, да именем зовут?
А звеличают ты да по отечесьву?»

(Далее вопросы: «Царь ли, царевич, король ли, королевич?» повторяют вариант Гильфердинга, но тут же есть дополнение:

А стихарь-то ты да дьяковских?
Али грозный посол ты лихоличий есть?)

Не спрашивал бы у тебя ни имени, ни Я не спрашивал ни роду у ти, ни пле-
изотчины. мени.

Крест в полтора пуда (В варианте Гильфердинга: Золот крест... три пуда)	Был как крест да ведь золощёныи, А семи фунтов с половиною.
Занес тут Ильюшенька праву руку.	А как замахнется да старый казак Илья Муромец...
Ударил-то ведь в сутыч да во шею-то,	А ударил-то ведь Соловника в заты- лочок,
...Как сбил тут ёго да на сыру землю.	А упал Соловников да на сыру землю, А на матушку да мураву траву...
Как начал тут Ильюшенька доспра- шивать,	А ведь стал-то он тогда да выспра- шивать,
Как начал тут Ильюшенька выведы- вать.	А ведь стал-то ума да он отведывать.

В редких случаях варианты Якушова можно счесть за «поправки» к соответствующим местам Прохорова.

Прохоров (у Рыбникова):

Полно нам биться и ратиться,
Пойдем-ка мы биться рукопашкою.

Якушов:

А давай-ка мы с тобой да биться-ра-
титься,
А давай-ка мы с тобой да на кулачный
бой.

«Поправка» имеет основание, потому что до этого никакой «рати» не было — Илья бил Соловника по голове палицей.

В заключение отмечу одно дополнение к краткой характеристике матери Соловника у Прохорова.

«Я той бабы да от Латыницы,
От той я поляницы от удалой,
А меня ведь называют заугольшем,
Заугольшем да подугольшем
А не могу я славушки той слышати,
А не видал отца я родного,
А какой не знаю отец-то был».

Этот пассаж принадлежит к другой, чем прохоровская, версии сюжета. Кстати сказать, его нет вообще в текстах пудожских певцов. Не исключено, что Якушов воспринял его откуда-то со стороны.

И финальных стихов у Прохорова тоже нет:

«А от кого дитя да зародилося,
А от того дитя да подавилосе»

[Онежские былины, 1948, № 4].

Былину «Добрыня и Алеша» Якушов безусловно перенял у Прохорова — об этом свидетельствует не только единство повествовательной канвы, но и совпадение в контаминации: сю-

жет «Муж на свадьбе своей жены» соединен с сюжетом «Поединок и братание Добрыни с Алешей».

Сопоставление текстов показывает, однако, что буквальных совпадений нет ни в одном стихе, хотя близких по изложению стихов немало. Расхождения можно свести к некоторому числу типовых.

1. Возможно, что иногда Якушов просто дает прохоровские варианты в их полном виде, не сохраненном в исполнении, зафиксированном А. Гильфердингом [Онежские былины..., 1949, т.1, № 49].

«А неси-тко ты гусёлышки яровчаты,
А гусёлышки со по́гребов да со глубоких,
А гусёлышки яровчаты во сорок пуд».

Последнего стиха в соответствующем месте у Прохорова нет, но он вполне мог быть, поскольку появляется в следующем пассаже, описывающем, как мать приносит гусли.

2. Сохраняя формулы Прохорова, Якушов варьирует их элементы.

Прохоров (у Гильфердинга):

ЯКУШОВ:

Повел он по гусёлышкам яровчатым...
«Не тот-то ведь муж мой, кой подли
меня...»

Заиграл-то он в гусёлышка яровчаты...
А не тот мой муж, который возли
бока...

3. Сохраняя опять же формулы Прохорова, Якушов пере-страивает их по-своему и предлагает вариант их изложения.

«А у моёго у милого у дитятка
Была-то ведь зна́дёбка родимная,
А был-то на головки рúбечёк-то есть».

«Если б был-то мой да сын-то есть,
У моего сына, у чада у милого,
На головке был да рубецёк ведь,
А рубецёк, да родна была знадёбка».

4. Якушов находит свои выражения и формулы для передачи адекватного содержания.

Идет она старушка попирается,
 Подают Добрынюшки гусёлышка...

А несет старуха подпёрается,
А приносит ведь Добрынюшке Ми-
китицу:
«А возьми-ко ведь гусёлышки яров-
чаты»...

Приходил Добрыня на почестный пир,
А на то столованьё на великое...
Клонится Добрыни, поклоняется,
Сама она ёму извиняется.

По народу-то идет, как по травѣ бредет,
Только весь народ да развигалси.
А через столичка перескочила ведь,
Палада Добрынюшке нѡги за нѡги.

5. Прохоровским «одинарным» стихам у Якушова соответствуют «парные» и «тройные», отчего изложение становится более традиционным.

Как разгорелось ёго сердце богатырское...	Разгорелоси сердечко да богатырьскоё, Раскипелась кровь да богатырьская...
Там в шатре да ествы-ты разложены...	Медовы питья были да ведь разлажены, Были ествушки да всё сахарные, Были кушанья да все ведь медвяные...
«Налейте мне-ка чару зелена вина».	«Дайте-ко мне чару зелена вина, А другую чару пива пьяного, А ведь третью-то чару да меду сладкого»...
Как все оны тут приослушались...	А на пиру-то ведь как вси ослушались, А на пиру-то ведь да вси заслушались.
Коим перстнём оны обручались...	А которым перстнём обвенчалисье, А которым перстнём обручалисье...

6. «Дополнительные» стихи вносят и дополнительные значения или оттенки.

Как тут сидит Ильюшенька, сам думает: «А й это есте русьский богатыри, Где ни-то дерутся оны, ратятся».	Говорит Илья, да воспроговорит: «А ведь бьется тут да не поганá Литва, А бьются тут ведь сильнии богатыри да русьский. А если б билась бы да поганá Литва, Не могла бы тут троих суток безутышно ведь, Безутышно она биться-ратиться»...
«Ах же ты удалой доброй молодец! А что ты над старушкой надсмеаешься?»	«Ай же вы голи вы кабацкие, А городовские да ведь посадские, А как было у меня да чадо милое, Молодой Добрынюшка Микитинец, То не дал бы голю насмехатисе, Над старухой да над староей»....
А тут этот Олёшенька Попович он Уехал он безвестно, не знают где.	А уехал Олешенька да безивестно ведь, А от той беды да от того-то ведь, От того-то ведь от сраму от великого.

7. По крайней мере в одном случае «дополнительное значение» превращается в новый мотив.

У Прохорова Василиса Микулична объясняет Добрыне, что, исполнив его и свою заповедь,

«А тожно ведь я тут замуж пошла
А за того Олешку за Поповича».

У Якушова жена объясняет, как случилось, что она поступила вопреки запрету мужа.

А не пошла бы я ведь [в] замужесьво —
 Сватали со князем со Владимиром, —
 Выжили б из города из Киева,
 А надо б было волоцитисе,
 А надо б было скитатитисе.
 А ведь дали бы пашпорты волции,
 А мни видь ходить-волоциться — ту не хочитисе, —
 А пошла за Олешку Поповиця».

У Прохорова об участии князя в сватовстве упоминается вскользь:

Как начал тут Олешенька подхаживать
 А со тым со князем со Владимиром.

У Якушова же слова жены получают подтверждение в эпизоде повторного сватовства Олеси: он подговорил Владимира, и тот пригрозил Настасье.

8. Якушов уплощает изложение ситуации, находя для нее свои формулы.

Прохоров:

Выскакал тут Добрыня со добра коня,
 Насыпал коню тут пшены белояровой,
 А скоро сам он шел по новым сеням,
 Заходил в свою во горенку во новую,
 А крест он кладывае по-писаному,
 Поклон-то уж вел по ученому,
 На вси тут на четыре сторонушки,
 А родной своей матушки в особину:
 «Ай здравствуй-ко моя ты родна ма-
 тушка».

Якушов:

У ворот-то он тут колотитсе,
 У ворот-то он тут сдоложается,
 А на фатеру он да видь дадается.

Показательно, что далее в обоих текстах повествование идет синхронно — пример того, как сказители могут подходить к одним и тем же ситуациям разными путями.

Трудно говорить о преимуществах того или другого текста: моментами Якушов превосходит Прохорова, но и примеров обратного порядка достаточно. Материалы одного исполнения не дают точной картины, поскольку сказители этого типа, обладая обширным эпическим знанием, на практике, по-видимому, совершенные образцы его реализации дают нечасто. Прозаизированные стихи, уплощения, пропуски стихов, перестановки, формульная синонимия и т.д. — все это вполне естественно для обоих певцов, это входит в характеристику их искусства.

В заключение дополним наши наблюдения существенными соображениями Ю.А. Новикова относительно текстов Г. Якушова. Он замечает, что в лучших былинах Якушова, идущих от прохоровских изводов, есть отдельные мотивы, знакомые по текстам Антонова. Вместе с тем былины Якушова вообще тесно соприкасаются с местной эпической традицией и находят много общего в вариантах былин других пудожан.

«Все эти факты свидетельствуют о том, что Г. Якушов <...> не упускал случая встретиться с известными певцами, послушать новый вариант той или иной былины <...> Учитель не был для Якушова непререкаемым авторитетом, он не стремился к точному воспроизведению его вариантов и нередко вводил в свои былины (не всегда, впрочем, удачно) поразившие его художественные образы, отдельные эпизоды и мотивы из текстов других исполнителей» [Новиков, 1984, с.62].

Среди приводимых на этот счет примеров один особенно впечатляет: в былине «Ссора Ильи с Владимиром» содержатся мотивы, «восходящие к четырем разным источникам» [Там же, с.63].

5

Сопоставим наши наблюдения и выводы с теми, что представлены исследованиями последнего времени. Здесь стоит прежде всего обратиться к работам Н.Г. Черняевой. Заметим сразу же, что в них уделено пристальное внимание выделению основных уровней структуры былинных текстов, и анализ предпринят по этим уровням. Принципиальное значение имело утверждение Черняевой, что, собственно, и процесс обучения, запоминания былин происходил как бы по этим же уровням: «Единицы былинного текста, их сочетаемость, границы между ними существуют объективно и отражают особенности запоминания» [Черняева, 1980, с.102]. Эти уровни (по восходящей): былинная строка, былинная строфа, былинная тирада (три нижних), былинный сюжет и композиция (два высших). Вслед за мною, Черняева особое внимание обращает на былинную строку как «основную единицу былинного текста» и, одновременно, «первоэлемент усвоения и воспроизведения былинных текстов» [Там же, с.103].

Для сопоставительной работы над строками Н. Черняева предлагает считать «совпадающими» те, для которых «характерны один и тот же былинный денотат и тождественное либо синонимическое лексическое и синтаксическое выражение. Две строки сопоставимы и совпадают, если они имеют одну общую былинную лексему и тождественность или синонимичность синтаксических конструкций» [Там же]. В этом последнем пункте я расхожусь с Н. Черняевой, полагая, что такое понимание совпадающих строк правомерно при исторических, генетических, семантических поисках, но слишком вольно при изучении процессов усвоения «учеником» текста «учителя». Правда, практически автор не очень следует этому расширительному условию, выделяет типы варьируемых элементов в строке и в «таблицу усвоения и воспроизведения строк» включает 12 типов — классифицируя их в зависимости от замены одной, двух, трех и более лексем на синонимичные и увеличений и уменьшений соответственно на то же число.

Само же сопоставление на уровне совпадающих и несовпадающих строк у Н. Черняевой направлено на то, чтобы выявить по крайней мере три слагаемых работы эпической памяти певца: ориентацию на конкретные единицы текста, импровизационные способности, склонность к моделированию. Сказитель-ученик «ориентируется не только на конкретные строки текста учителя, он использует и другие возможности: строки из других вариантов того же сюжета учителя (и учителей, если их несколько, а также других сказителей, которых он мог слышать), общий запас былинных строк (эпическое знание в целом), модели. Строки, построенные по моделям, имеют структурно-смысловые аналогии в былинных текстах» [Там же, с.106].

Конкретный анализ — с применением статистических данных по его результатам — позволил Н. Черняевой установить два типа эпической памяти и соответственно соотнести с ними группы сказителей. Певцы 1-й группы «ориентируются преимущественно на конкретные строки учителя <...> При этом предпочтение отдается тем типам варьирования, которые обеспечивают максимальное приближение к строкам учителя <...> Сказители этой группы стремятся сохранить синтаксические конструкции строк учителя, изменяя их метрические характеристики. Несовпадающих строк относительно мало <...> Ничтожна и роль моделей при запоминании» [Там же, с.115—116].

С некоторыми колебаниями я мог включить в эту группу И. Калитина, хотя полного совпадения с первым типом в его отношении к текстам матери на уровне строк я не усматриваю (см. об этом с.231—235).

«Эпическую память сказителей 2-й группы <...> определяют в первую очередь несовпадающие строки <...> Сказители используют главным образом общебылинный запас строк и тот фонд былинных строк, который “обслуживает” варианты данного сюжета у других учителей и сказителей <...> Ощутима тенденция к импровизации: модели играют большую роль в построении строк <...> Совпадающие строки усваиваются по таким типам, которые способствуют максимальному отклонению от строк учителя» [Там же, с.116]. В эту группу попадает Г.А. Якушов.

Те же две группы выделяются Н. Черняевой и в разделах, посвященных характеру усвоения и воспроизведения строф и тирад, композиции и сюжета.

Сказители первой группы «зачастую почти полностью повторяют строфы и даже тирады учителя» [Там же, с.117]. Между тем приведенные примеры из текстов Д. Суриковой и ее сына Е. Сурикова не убеждают меня в этом «почти полностью»: конкретика соотношений — далеко не совпадающая, хотя зависимость очевидна. Кажется, попытка «упорядочить» типологию текстовых соотношений упирается в разнообразие конкретных случаев и скрывает до известной степени наличие достаточно существенных несовпадений и расхождений.

Более надежной представляется характеристика второй группы. «Г.А. Якушов тяготеет скорее к своеобразному соединению строк в строфы и тирады, нежели к конкретным единицам текста учителя», переформировывает «совпадающие строки», создавая «совершенно новые строфы». «В целом у сказителей этой группы преобладает стремление к относительно свободному конструированию строк в строфы и тирады» [Там же, с.120—121].

Относительно запоминания повествовательных элементов: «Сказители 1-й группы акцентируют внимание на конкретных единицах текста учителя — алломотивах (от 80 до 90% текста учителя, т.е. от 90 до 100% текста ученика)». «Число несовпадающих алломотивов невелико. Они возникают за счет использования алломотивов из общебылинного запаса, но чаще всего своим источником имеют другие варианты этой же быliny

учителя, а также тех исполнителей, которые обучались у данного сказителя» [Там же, с.121].

Во 2-й группе преобладает «довольно свободное варьирование», «усвоение набора алломотивов учителя колеблется от 40 до 60% их общего числа». «Заметно воздействие текстов разных учителей, но сказители следуют в основном одному источнику» [Там же, с.125].

Я опускаю здесь ряд подробностей из типологического анализа Н. Черняевой, которые было бы желательно проверить на других примерах. Выделю еще некоторые обобщения, более или менее подтверждаемые и моими наблюдениями.

Словесная сторона эпических текстов оказывается «наиболее мобильной», в то время как сюжет и композиция «гораздо консервативнее», и исполнители «дорожат прежде всего сохранностью сюжета». План выражения «обладает большей подвижностью, изменчивостью, нежели план содержания» [Там же, с.132].

И еще: «Каким бы ни был импровизаторский дар сказителя, в подавляющем большинстве случаев он творит в пределах и на основе эпического материала, используя его словарь и комбинаторные возможности в тех пределах, которые допустимы традицией» [Там же].

В другой своей работе Н. Черняева — в результате анализа текста сказительницы А.Ф. Трухавой, позволившего ей отнести исполнительницу к 1-й группе, — высказала еще одно принципиальное соображение: «По-видимому, ориентированность сказителей 1-го типа на текстовую конкретность, с одной стороны, позволяет им при благоприятных условиях воспроизводить тексты очень эпичные и стабильные, а с другой — лишает их творческой самостоятельности» [Русские эпические песни Карелии, 1981, с.13].

Я бы, пожалуй, воздержался от последних слов. Творческое начало в сказительском искусстве исчезает, лишь когда утрачиваются его слагаемые в виде «эпического сознания», «эпического знания» и «эпической памяти». Сказитель, воспроизводящий тексты, не заученные наизусть, но усвоивший их благодаря действию трех названных компонентов, остается творчески самостоятельным независимо от степени собственного вклада в пропеваемый текст. Сам акт «воспроизведения в процессе исполнения» есть акт по сути своей творческий.

Предложенная в статье 1980 г. типология (два типа) не исчерпывает типологической градации сказительства, исследованной Н. Черняевой. В своей диссертации она выделяет четыре типа, причем отдельно — в двух главах — рассматривает процесс передачи и процесс воспроизведения. Мы же объединим их. Тип первый соответствует уже известному нам типу. Из его характеристики в диссертации отмечу некоторые дополнительные моменты. Н. Черняева допускает для сказителей этого типа импровизацию, но она «ограничена пределами эпического запаса соответствующей былинны учителя». Формированию этого типа способствует тип учителя и давняя и прочная семейная традиция. При усвоении былин от других сказителей «степень варьирования текста учителя повышалась». «При исполнении устойчивость всех уровней структурной организации текста *повышалась* по сравнению с периодом обучения» [Черняева, 1977, с.20]. Об особенностях этого типа обучения Н. Черняева писала и в одной из статей [1976а, с.31].

К типу второму относятся сказители с характерным вниманием «не только к конкретным текстовым единицам, но и к моделям». «Варьирование, как правило, происходит в пределах варианта учителя, иногда текст приобретает характер редакции» [Черняева, 1977, с.16—17].

К типу третьему относятся сказители, которых А.М. Астахова определила как «рассказчиков». Они, по словам Н. Черняевой, «при обучении фиксируют в основном те сюжетообразующие мотивы, присутствие которых важно для повествования». Объем эпического знания у них ограничен, и былины в их исполнении «часто становились побывальщинами или простым, очень кратким пересказом» [Там же, с.17].

Наконец, четвертый тип — сказители-импровизаторы: они «характеризуются ярко выраженным “грамматизмом” усвоения текстов учителя». Благодаря постоянному прослушиванию былин сказитель этого типа «обретал способность извлекать из текстов различные модели». Мастерски усваивая принцип «грамматической» организации текста, такой сказитель в своей «эпической памяти» фиксировал «только смысловые и структурные доминанты» [Там же, с.18]. «Сказители не только контаминировали сюжеты, но и создавали целые комплексы нетрадиционных мотивов» [Там же, с.21].

Как ни странно, но я не могу ни одного из ярких представителей того типа, который Н. Черняевой в статье 1980 г. отне-

сен ко второму типу, зачислить в одну из четырех групп (особенно Г. Якушова). Классификация Черняевой — плод вдумчивого и скрупулезного исследования — действует пока что на ограниченном поле фактов: по каждому типу она может назвать несколько сказителей. Неясно, в какой мере эта классификация охватывает всю массу севернорусских сказителей. Во всяком случае, опыт Н. Черняевой, базирующийся на современных методологических принципах и продуманной методике, заслуживает поддержки и продолжения.

Ценность работ Н. Черняевой — в стремлении добраться до выявления закономерностей механизма усвоения (запоминания) и последующего исполнения (владения) былин «учениками». В центре ее внимания — проблема «эпической памяти», которая определяется как «способность сказителя отбирать, хранить и воспроизводить те или иные элементы эпического текста в их взаимосвязях друг с другом, в результате чего и рождается былина как целое» [Русские эпические песни Карелии, 1981, с.10]. Стремление поставить категорию «эпической памяти» в широкий социальный, бытовой, психологический и художественный аспект получило выражение в особенном внимании к «эпическому сознанию» как необходимому компоненту «обучения» и в соотношении «обучения» с другим компонентом — «эпическим знанием». В итоге: «Обучение» эпическому искусству — «это процесс восприятия, усвоения и порождения эпических текстов при участии всех составляющих этого процесса: “эпического сознания”, “эпической памяти” и “эпического знания”» [Черняева, 1976б, с.29—33].

ЛИТЕРАТУРА

Абай-Гэсэр / Запись И.Н. Мадасона со слов Пеохона Петрова. Вступит. ст., подгот. текста, пер. и коммент. А.И. Уланова. Улан-Удэ, 1960.

Абдуллаев Р.С. Бытование дастанов в Узбекистане // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.

Аимбетов К. Каракалпакские народные сказители: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ташкент, 1965.

Ай-Толай: Народные героические поэмы и сказки Горной Шории / Пер. с шорского, вступит. ст. и примеч. А. Смердова. Новосибирск, 1948.

Аламжи Мерген: Бурятский эпос / Стихотв. пер. И. Новикова. Ввод. ст. и коммент. Г.Д. Санжеева. М.; Л., 1938.

Алтын-Арых: Хакасский героический эпос / Запись и подгот. текста, статьи, пер. и коммент. В.Е. Майногашевой. М., 1988.

Анучин В.И. Очерк шаманства у енисейских остяков // Сб. МАЭ. 1914. Т.2, вып.2.

Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым. М., 1904. Т.І, ч.І: Поморье; ч.ІІ: Пинега.

Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. СПб., 1910. Т.ІІІ: Мезень.

Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым. Прага, 1939. Т.ІІ: Кулой.

Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948.

Астахова А.М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.

Атанова Л. О башкирских эпических напевах // Башкирский народный эпос / Сост. А.С. Мирбадалева, М.М. Сагитов, А.И. Харисов. М., 1977.

Ауэзов М. Киргизская народная героическая поэма «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961.

Ауэзов Мухтар. Собр. соч.: В 5 т. Т.5: Литературно-критические и публицистические статьи 1936—1961 гг. Пер. с казах. М., 1975.

Баранникова Е.В. Индивидуальный стиль и исполнительское мастерство Р.К. Торонова // Мастерство современных бурятских сказителей. Улан-Удэ, 1978.

Бардаханова С.С. Сказительское мастерство С.С. Сонтахонова // Там же.

Бердибаев Р. Роль сказителей в системе эпической традиции тюрко-монгольских народов // «Джангар» и проблемы эпического творчества тюрко-монгольских народов: (Материалы Всесоюз. науч. конф. Элиста, 17—19 мая 1978 г.). М., 1980.

Берлинский П. Монгольский певец и музыкант Ульдзуй-Лубсан-Хурчи: Опыт анализа монгольского устного музыкально-поэтического творчества. М., 1933.

Биткеев Н.Ц. Поэтическое искусство джангарчи: Эпический репертуар Эолян Овла. Певец и традиции. Элиста, 1982.

Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Богораз В.Г. К психологии шаманства у народов Северо-Восточной Азии // *Этногр. обозр.* 1910. № 1—2.

Бозоров А.Б. Вопросы авторства и творческой индивидуальности бахши в узбекском народном дастанном сказительстве: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1991.

Болдырев А.Н. К фольклору Таджикистана: (Предварительные данные об эпической традиции у таджиков) // *Тр. Таджикистанской базы.* М.; Л., 1936. Т.3: Лингвистика.

Боржковский В. Лирники // *Киевская старина.* 1889. Сентябрь.

Бурчина Д.А. Тункинские традиции в творчестве К.М. Доржеева // *Мастерство современных бурятских сказителей.* Улан-Удэ, 1978.

Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901.

Былины М. Крюковой / Записали и комментировали Э. Бородина и Р. Липец. Ввод. ст. Р. Липец. М., 1939.

Былины М.С. Крюковой / Записали и комментировали Э. Бородина и Р. Липец. М., 1941. Т.2.

Былины Пудожского края / Подгот. текстов, ст. и примеч. Г.Н. Париловой и А.Д. Соймонова. Предисл. и ред. А.М. Астаховой. Петрозаводск, 1941.

Былины П.И. Рябинина-Андреева / Под ред. А.М. Астаховой. Подгот. текста к печати, ст. и примеч. В. Базанова. Петрозаводск, 1939.

Былины Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева / Подгот. текстов и примеч. А.М. Астаховой, статьи А.М. Астаховой и В.Н. Всеволодского-Гернгросса. Петрозаводск, 1948.

Былины Севера / Записи, вступит. ст. и коммент. А.М. Астаховой. М.;Л., 1938. Т.1: Мезень и Печора.

Былины Севера / Подгот. текста и коммент. А.М. Астаховой. М.;Л., 1951. Т.2: Прионежье, Пинега и Поморье.

Валиханов Ч. Сочинения. СПб., 1904.

Валиханов Ч.Ч. Статьи и переписка. Алма-Ата, 1947.

Василевич Г.М. Ранние представления о мире у эвенков (материалы) // *Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований.* М., 1959.

Васильев Н. Из наблюдений над отражением личности сказителя в былинах // *Изв. ОРЯС АН.* 1907. Т.ХII, кн.2.

Васильева Е.Е. Этномузыковедческая проблематика русского эпоса: (В связи с выходом первой музыкальной антологии былин) // *Музыка эпоса: Статьи и материалы.* Йошкар-Ола, 1989.

Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958.

Гацак В.М. Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971.

Гацак В.М. Устная эпическая традиция во времени: Историческое исследование поэтики. М., 1989.

Гёр-Оглы: Туркменский героический эпос // Сост., автор исслед., коммент. и пояснит. словаря Б.А. Каррыев. М., 1983.

Горленко В. Бандурист Иван Крюковский // Киевская старина. 1882. Декабрь.

Горленко В. Кобзари и лирники // Киевская старина. 1889. Январь, декабрь.

Гребнев Л.М. Тувинский героический эпос: (Опыт историко-этногр. анализа). М., 1960.

Грица С. Мелос української народної епіки. Київ, 1979.

Грица С. Диалектика музыкально-словесного единства в песенном эпосе // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.

Гуллыев Ш. Дастанный эпос и искусство туркменских бахши // Там же.

Гуругли: Таджикский народный эпос // Подгот. к изд. Х. Назаров. М., 1987.

Гусев В.Е. Славянские партизанские песни. Л., 1979.

Даулбаев В. Рассказ о жизни киргиз Николаевского уезда Тургайской области с 1830 по 1880 год // Зап. Оренб. отд. РГО. 1881. Вып. 4.

Джангар / Сост., подгот. текстов, исслед., коммент. и словарь Н.Ц. Биткеева и Э.Б. Овалова. М., 1990.

Дмитриева С.И. Географическое распространение русских былин (по материалам конца XIX — начала XX в.). М., 1975.

Добровольский Б.М. Напевы сказания о Кодакчоне // Исторический фольклор эвенков: Сказания и предания / Запись текстов, пер. и коммент. Г.М. Василевич. М.; Л., 1966.

Добровольский Б.М., Коргузалов В.В. Музыкальные особенности русского эпоса // Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Б.М. Добровольский, В.В. Коргузалов. М., 1981.

Долганский фольклор / Вступит. ст., тексты и пер. А.А. Попова. Л., 1937.

Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подготовили А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. 2-е, доп. изд. М., 1977.

Дугаров Д.С. О музыке бурятских улигеров // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.

Дыренкова Н.П. Получение шаманского дара по воззрениям тюркских племен // Сб. МАЭ. 1930. Т. 9.

Дыренкова Н.П. Шорский фольклор. М.; Л., 1940.

Елеманова С.А. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.

Ерзакович Б.Г. Музыкальное воплощение казахского эпоса: (Очерк) // М.О. Ауэзову: Сб. статей к его шестидесятилетию. Алма-Ата, 1959.

Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа: Музыкально-историческое исследование. Алма-Ата, 1966.

Ефремов П.Е. Долганское олонхо. Якутск, 1984.

Жирмунский В.М. Введение в изучение эпоса «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961.

Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л., 1974.

Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979.

Жирмунский В.М., Зарифов Х.Т. Узбекский народный героический эпос. М., 1947.

Записки о Южной Руси / Издал П. Кулиш. СПб., 1856. Т.1.

Земцовский И., Кунанбаева А. Эпические универсалии // Posebna izdanja ANU BiH. Odjelenje društvenih nauka. Sarajevo, 1986. Knj.16.

Земцовский И.И., Кунанбаева А.Б. Музыкальный эпос — феномен и категория // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.

Иващенко П.С. Павло Братыця и Прокип Дуб, кобзари Нежинского у. Черниговской губ. // Зап. Юго-Западного отд. РГО за 1874 г. Киев, 1875. Т.2.

Избранные руны Архипа Перттунена / Пер., вступит. ст. и примеч. В. Евсеева. Петрозаводск, 1948.

Илларионов В.В. Роль эпической среды в становлении олонхосута // Эпическое творчество народов Сибири и Дальнего Востока: (Материалы Всесоюз. конф. фольклористов). Якутск, 1978.

Илларионов В.В. Искусство якутских олонхосутов. Якутск, 1982.

Исмаилов Е. Акыны: Монография о творчестве Джембула и других народных акынов. Алма-Ата, 1957а.

Исмаилов Е. Акыны: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Алма-Ата, 1957б.

Исторический фольклор эвенков: Сказания и предания / Запись текстов, пер. и коммент. Г.М. Василевич. М.; Л., 1966.

История казахской литературы: В 3-х т. Т.1: Казахский фольклор / Под ред. Н.С. Смирновой. Алма-Ата, 1968.

Квитка К. Избранные труды: В 2-х т. М., 1973. Т.2.

Керемедчиев Г. Народният певец дядо Вичо Бончев. София, 1954.

Кирдан Б.П. Украинские народные думы (XV — начало XVII в.). М., 1962.

Кирдан Б.П. Варьирование кобзарем М. Кравченко думы «Бедная вдова и три сына» // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971.

Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ, 1980.

Кичиков А.Ш. Великий джангарчи Ээлян Овла // Учен. зап. Калм. НИИ ЯЛИ. Сер. филол. Элиста, 1967. Вып.5.

Кичиков А.Ш. Великий певец «Джангара»: (К 110-летию джангарчи Ээлян Овла) // «Джангар»: Ээлян Овла и джангароведение: (Материалы науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рождения Ээлян Овла). Элиста, 1968.

Клейнер Ю.А., Левинтон Г.А., Путилов Б.Н. Чтения А.Б. Лорда // Этногр. обозр. 1993. № 1.

Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум / Підготувала до друку С.Й. Грица. Київ, 1969.

Кондратьев С.А. Музыка монгольского эпоса и песен. М., 1970.

Котвич В.Л. Джангариада и джангарчи // Филология и история монгольских народов: Памяти академика Бориса Яковлевича Владимирцова. М., 1958.

Котвич В.Л. Джангариада и джангарчи // Учен. зап. Калм. НИИ ЯЛИ. Сер. филол. Элиста, 1967. Вып.5.

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

Красовская Ю. Сказители Печоры. М., 1969.

Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии // Сб. Харьковского историко-филол. об-ва. 1902. Т.13.

Кулаковский А. Якутский язык // Сб. тр. исслед. об-ва «Сага Кеские» (=Саха Кескыле). Якутск, 1925. Вып.1.

Кунанбаева А.Б. Современная казахская эпическая традиция и некоторые проблемы ее изучения // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х гг.: Сб. науч. тр. Л., 1979.

Кунанбаева А.Б. Проблемы казахской эпической традиции: (на музыкальном материале 1960—1980-х гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984.

Кунанбаева А.Б. Казахский эпос сегодня: Сказитель и сказание // СЭ. 1987. № 4.

Кунанбаева А.Б. Жанровая система казахского музыкального эпоса: Опыт обоснования // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.

К.Ф.У.О. Кобзарь Остап Вересай, его думы и песни // Киевская старина. 1882. Август.

Кыдырбаева Р.З. Сказительское мастерство манасчи. Фрунзе, 1984.

Лавонен Н.А. Наследие выдающихся карельских рунопевцев и «Калевала» // «Калевала» — памятник мировой литературы: Материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого издания карело-финского эпоса. 30—31 января 1985 г. Петрозаводск, 1986.

Лавров Ф.И. Творцы и исполнители украинского героического эпоса // Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.

Лауде-Циртаутас И. Киргизский поэт-сказитель Сагымбай Орозбаков (1867—1930) и эпос «Манас» // Сов. тюркология. 1987. № 3.

Лебедева Ж.К. Архаический эпос эвенков. Новосибирск, 1981.

Лорд А.Б. Сказитель / Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. Послесловие Б.Н. Путилова. Статьи А.И. Зайцева и Ю.А. Клейнера. Отв. ред. Б.Н. Путилов. М., 1994.

Ляцкий Е.А., Аренский А.С. Сказитель И.Т. Рябинин и его былины. // Этн. обзор. 1894. № 4.

Маадай-Кара: Алтайский героический эпос / Запись текста, пер. на рус. яз. и прил. С.С. Суразакова. М., 1973.

Магауин М.М. Казахские акыны и жырау XV—XVIII вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1966.

Магауин М. Кобыз и копье: Повествование о казахских акынах и жырау XV—XVIII вв. / Пер. П. Косенко. Алма-Ата, 1970.

Мадасон И. Папа Тушемилов // Бурятский фольклор: Тр. БИОН. Сер. филол. Улан-Удэ, 1968. Вып.8.

Мазин А.И. Традиционные верования и обряды эвенков-орочононов (конец XIX—начало XX в.). Новосибирск, 1984.

Майногашева В.Е. О традиционном бытовании хакасского героического эпоса — алыптыг ныхмах // Учен. зап. Хакас. НИИ ЯЛИ. Сер. филол. Абакан, 1970. Вып.14.

Максетов К.М. Каракалпакский эпос. Ташкент, 1976.

Маргулан А.Х. О носителях древней поэтической культуры казахского народа // М.О. Ауэзову: Сб. статей к его шестидесятилетию. Алма-Ата, 1959.

Мартинович Н.С. Народно стваралаштво у устанку Црне Горе // Рад VIII Конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужице 1961. Београд, 1961.

Марфа Крюкова. На Зимнем Береге, у моря Белого / Записала летом 1939 г. Э. Бородина-Морозова. Архангельск, 1940.

Мастерство современных бурятских сказителей. Улан-Удэ, 1978.

Материалы по изучению гилияцкого языка и фольклора, собранные и обработанные Л.Я. Штернбергом. СПб., 1908. Т.1: Образцы народной словесности. Ч.1.: Эпос (поэмы и сказания, первая половина).

Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А.В. Марковым, А.А. Масловым и Б.А. Богословским // Тр. Музыкально-этногр. комис. М., 1906. Т.1, ч.1.

Меденица Р. Наша народна епика и нени творци. Цетин е; Београд, 1975.

Мирзаев Тура. Искусство узбекских народных сказителей и особенности их эпического репертуара: Дис. ... д-ра филол. наук. Ташкент, 1986 (рукопись).

Мирзаев Т. Традиционные формы обучения узбекских народных сказителей // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.

Михайлов Т.М. О шаманском фольклоре бурят // Бурятский фольклор. Улан-Удэ, 1970.

- Михайлов Г.И.* Проблемы фольклора монгольских народов. Элиста, 1971.
- Монголо-ойратский героический эпос / Пер., вступит. ст. и примеч. Б.Я. Владимирцова. Пг.; М., 1923.
- Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.
- Мусаев С.М.* Киргизский народный эпос «Манас» // «Манас»: Киргизский героический эпос. М., 1984. Кн.1.
- Недиг В.* Вуковы певачи. Нови Сад, 1981.
- Неклюдов С.Ю.* Новые материалы по монгольскому эпосу и проблемы развития народных повествовательных традиций // СЭ. 1981. № 4.
- Неклюдов С.Ю.* Героический эпос монгольских народов: Устные и литературные традиции. М., 1984.
- Неклюдов С.Ю., Рифтин Б.Л.* Новые материалы по монгольскому фольклору // Народы Азии и Африки. 1976. № 2.
- Неклюдов С.Ю., Тумурцэрен Ж.* Монгольские сказания о Гесере: Новые записи. М., 1982.
- Никифорова В.С.* Локальные традиции в музыке олонхо: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1995.
- Новиков Ю.А.* Былины Андрея Сорокина: (К вопросу о творческой манере сказителя) // СЭ. 1972. № 2.
- Новиков Ю.А.* Еще раз об источниках былин Ивана Касьянова: (Текстологические заметки) // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.
- Новиков Ю.* Репертуар былинного певца и его источники // *Literatura: Literaturas istorijos ir teorijos klausimai* (= Вопросы истории и литературы). Vilnius, 1984. XXVI (2).
- Новиков Ю.А.* Сказители былин и региональные эпические традиции (на материале севернорусских записей былин): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1992.
- Новиков Ю.А.* Былина и книга: Указатель зависимых от книги былинных текстов. Вильнюс, 1995.
- Носиров С.* Творческое и исполнительское мастерство в узбекском народном творчестве: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1990.
- Нурмагамбетова О.* Казахский героический эпос «Кобланды батыр». Алма-Ата, 1988.
- Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В. Радловым. Ч.IX: Наречия урянгайцев (сойотов), абаканских татар и карыысов / Тексты, обработанные и переведенные Н.Ф. Катановым. СПб., 1907.
- Образцы народной литературы тюркских племен / Собрание В.В. Радлова: Наречие дикокаменных киргизов. СПб., 1885. Ч.V.
- Образцы народной словесности монгольских племен: Тексты. Т.I: Произведения народной словесности бурят / Собрал Ц.Ж. Жамцарано. Пг., 1918. Вып.3.

Овалов Э.Б. Легенда о «Джангаре» в записи Б. Бергмана // Типологические и художественные особенности Джангара. Элиста, 1978.

Ойунский П.А. Сочинения. Якутск, 1962. Т.7.

Онежские былины / Подбор былин и науч. ред. текстов Ю.М. Соколова. Подгот. текстов к печати, примеч. и словарь В. Чичерова. М., 1948.

Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 г. М.; Л., 1949—1951. 4-е изд. Т.1—3.

Орбели И.А. Армянский героический эпос. Ереван, 1956.

Очерки казахской народной поэзии советской эпохи / Отв. ред. Н.С. Смирнова. Алма-Ата, 1955.

Песни, собранные П.Н. Рыбниковым: В 3-х т. / Под ред. Б.Н. Путилова. Петрозаводск, 1989. Т.1—2: Былины.

Петенева З.М. Язык и стиль русских былин. Львов, 1985.

Петри Б.Э. Старая вера бурятского народа. Иркутск, 1928.

Печорские былины / Записал Н. Ончуков. СПб., 1904.

Поппе Н.Н. Халха-монгольский героический эпос. М.; Л., 1937.

Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии: Результаты путешествия, исполненного в 1879 году по поручению Императорского Русского Географического общества: Материалы этнографии физической. СПб., 1883. Вып. IV.

Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. Л., 1991.

Прокофьева Е.Д. Материалы по шаманству селькупов // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX — начала XX в.). Л., 1981.

Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма 1828—1842 / Пер. с фин. В.И. Кийранен и Р.П. Ремшуевой. Науч. ред., автор вступит. ст. и примеч. У.С. Коннка. Петрозаводск, 1985.

Путилов Б.Н. Мастерство былинного певца: (Из текстологических наблюдений над былинами) // Принципы текстологического изучения фольклора. Л., 1966.

Путилов Б.Н. Эпическое сознание и эмпирическая достоверность // Прилози за кн ижевност, језик, историју и фолклор. Београд, 1970. Кн. XXXVI. Св.1—2.

Путилов Б.Н. Встречи с эпосом в Черногории // СЭ. 1973. № 3.

Путилов Б.Н. Проблемы эпического творчества народов Сибири и Дальнего Востока в свете современного эпосоведения // Эпическое творчество народов Сибири и Дальнего Востока: (Материалы Всесоюз. конф. фольклористов). Якутск, 1978.

Путилов Б.Н. Героический эпос черногорцев. Л., 1982.

Путилов Б.Н. Послесловие // Лорд А. Сказитель. М., 1994а.

Путилов Б.Н. Школа Пэрри—Лорда в современном мировом эпосоведении // Живая старина. 1994б. № 2.

- Пухов И.В.* Якутский героический эпос олонхо: Основные образы. М., 1962.
- Пухов И.В., Эргис Г.У.* Якутские олонхо // Строптивый Кулун Куллустуур: Якутское олонхо. М., 1985.
- Радлов В.В.* Из Сибири: Страницы дневника. М., 1989.
- Рахаев А.И.* О музыке нартского эпоса Балкарии и Карачая // Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М., 1994.
- Рахматуллин К.* Творчество манасчи // «Манас» — героический эпос киргизского народа. Фрунзе, 1968.
- Ревуенкова Е.В.* О некоторых истоках поэтического творчества в Индонезии: (Шаман—певец—сказитель) // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984.
- Ревуенкова Е.В.* Миф—обряд—религия. М., 1992.
- Решетникова А.П.* Музыка якутских олонхо // Якутский героический эпос Кыыс Дэбилийэ. Новосибирск, 1993.
- Рифтин Б.Л.* Исторические эпосы и фольклорная традиция в Китае: (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М., 1970.
- Ровинский П.А.* Черты из боевой жизни Черногории // Русская мысль. 1880. № 5.
- Ровинский П.А.* Черногория в ее прошлом и настоящем. СПб., 1905. Т.2, ч.3.
- Рода нашего напевы: Избранные песни рунопевческого рода Перттуненов / Сост. Э.С. Киуру, Н.А. Лавонен. Петрозаводск, 1985.
- Романова А.В., Мыреева А.Н.* Фольклор эвенков Якутии. Л., 1971.
- Русов А.А.* Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских // Зап. Юго-Западного отд. РГО за 1873 г. Киев, 1874. Т.1.
- Русские могучие богатыри: Сказитель Щеголенок / Сост. и авт. биогр. очерка И.А. Разумова. Петрозаводск, 1990.
- Русские эпические песни Карелии / Изд. подгот. Н.Г. Черняева. Петрозаводск, 1981.
- Сагалаев А.М.* Сказитель и шаман в традиционной культуре алтайцев // Изв. Сиб. отд-ния АН СССР. Сер. истории, филологии и философии. Новосибирск, 1985. Вып.2.
- Сагитов И.Т.* Каракалпакский героический эпос. Ташкент, 1962.
- Сагитов М.М.* Башкирские сказители и их эпический репертуар // Башкирский народный эпос. М., 1977.
- Сангаджиева Н.Б.* Джангарчи. Элиста, 1967.
- Сангаджиева Н.Б.* Сказитель Мукебюн Басангов и его «Джангариада»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971.
- Сангаджиева Н.Б.* Эпический репертуар джангарчи М. Басангова. Элиста, 1976.

Сат С.М. Текст «учителя» и текст «ученика»: (Опыт сравнения художественно-определяющих констант) // Фольклор: Поэтика и традиция. 1981. М., 1982.

Серошевский В.Л. Якуты: Опыт этнографического исследования. СПб., 1896. Т.1.

Сластионов А.Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. 1902. Май.

Смирнова Н.С. Валиханов и русская фольклористика конца 50-х — начала 60-х гг. // Вестн. АН КазССР. 1949а, № 10.

Смирнова Н.С. Айтасы Джамбула // Тр. Третьей сес. Академии наук Казахской ССР. 30.XI—4.XII 1947 / Под общей ред. акад. К.И. Сатпаева. Алма-Ата, 1949б.

Смирнова Н.С. Казахские певцы XVIII века — акыны и жырау // Крат. сообщ. Института востоковедения. М., 1952. Вып. IV.

Смирнова Н.С. Об отношении советских казахских акынов к поэтическому наследию: (Образ Утеген-батыра в обработке Джамбула) // Академику Владимиру Александровичу Гордлевскому к его семидесятилетию: Сб. статей. М., 1953.

Смирнова Н.С. К вопросу о форме воздействия феодально-родовой знати на устную традицию казахского народа // М.О. Ауэзову: Сб. статей к его шестидесятилетию. Алма-Ата, 1959.

Смоляк А.В. Шаман: Личность, функции, мировоззрение (народы Нижнего Амура). М., 1991.

Степанова А.С. К вопросу о традиции и преемственности: (Южнокарельские рунопевцы рода Муйлачевых) // «Калевала» — памятник мировой культуры: Материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого издания карело-финского эпоса. 30—31 января 1985 г. Петрозаводск, 1986.

Стоянов А.К. Искусство хакасских хайджи // Алтын-Арых: Хакасский героический эпос. М., 1988.

Строптивый Кулун Куллустуур: Якутское олонхо. Сказитель И.Г. Тимофеев-Теплоухов // Запись В.Н. Васильева. М., 1985.

Сумцов Н.Ф. О покровительстве кобзарям и лирникам // Тр. Двенадцатого археологического съезда в Харькове, 1902. Харьков, 1905. Т. III.

Суразаков С.С. Из глубины веков. Горно-Алтайск, 1982.

Суразаков С.С. Алтайский героический эпос. М., 1985.

Тачеева Т.Г. Хакасский хайджи С.П. Кадышев: (К 80-летию со дня рождения) // Учен. зап. Хакас. НИИ ЯЛИ. Абакан, 1965. Вып. 11.

Теин Т.С. Шаманы сибирских эскимосов // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX — начала XX в.). Л., 1981.

Тиховский П. Кобзари Харьковской губернии // Сб. Харьковского историко-филол. об-ва. 1902. Т. 13.

Уланов А. Бурятский героический эпос. Улан-Удэ, 1963.

Уланов А.И. Исполнение улигеров // Фольклор народов Сибири: Тр. Бурят. комплексного НИИ. Серия филол. Улан-Удэ, 1965. Вып.18.

Уланов А.И. Пеохон Петров: (Сто лет со дня рождения) // Бурятский фольклор: Тр. БИОН. Сер. филол. Улан-Удэ, 1968. Вып.8.

Уланов А. Древний фольклор бурят. Улан-Удэ, 1974.

Унгвицкая М.А., Майногашева В.Е. Хакасское народное поэтическое творчество. Абакан, 1972.

Уранчиев Ф. Героический эпос татарского народа. Казань, 1984.

Ухов П.Д. Из наблюдений над стилем Сборника Кирши Данилова // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1956. Вып.1.

Ухов П.Д. Типические места (loci communes) как средство паспортизации былин // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1957. Вып.2.

Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб., 1891.

Х[арузина] В. На Севере: (Путевые воспоминания). М., 1890.

Хомонов М.П. О мастерстве улигершина // Фольклор народов Сибири: Тр. бурят. комплексного НИИ. Сер. филол. Улан-Удэ, 1965. Вып.18.

Хомонов М.П. Улигер в исполнении Бура Барнакова // Бурятский фольклор: Тр. БИОН. Сер. филол. Улан-Удэ, 1968. Вып.8.

Хоткевич И. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этногр. обозр. 1903. № 2.

Черняева Н.Г. К исследованию типологии искусства былинного сказителя // СЭ. 1976а. № 5.

Черняева Н.Г. «Обучение» севернорусского былинного сказителя как типологическая проблема // Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1976б.

Черняева Н.Г. Проблемы типологии искусства северно-русского былинного сказителя: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 1977.

Черняева Н.Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. 1980. М., 1980.

Чистов К.В. Русские сказители Карелии: Очерки и воспоминания. Петрозаводск, 1980.

Чичеров В.И. Школа сказителей Заонежья. М., 1982.

Шаракишинова Н.О. Бурятский фольклор. Иркутск, 1959.

Шаракишинова Н.О. Героико-эпическая поэзия бурят. Иркутск, 1987.

Шейкин Ю. Удыгейские сказания: Проблемы жанра и исполнительство // Сов. музыка. 1981. № 1.

Шерхунаев Р.А. Улигершин Парамон Дмитриев: К вопросу об эстетических воззрениях бурятских сказителей. Улан-Удэ, 1970.

Шерхунаев Р.А. Певец земли бурятской: Очерк жизни и деятельности П.М. Тушемилова. Новосибирск, 1973.

Шерхунаев Р.А. П. Тушемилов и эпосопение у бурят // Мастерство современных бурятских сказителей. Улан-Удэ, 1978а.

Шерхунаев Р.А. Исполнительские традиции бурятских народных сказителей // Эпическое творчество народов Сибири и Дальнего Востока: (Материалы Всесоюз. конф. фольклористов). Якутск, 1978б.

Шерхунаев Р.А. Семен Кадышев — народный певец Хакасии // Проблемы хакасского фольклора. Абакан, 1982.

Шивялова В.К. К проблеме изучения исполнительской традиции калмыцкого эпоса «Джангар» // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.

Шинжин И.Б. Сказитель А.Г. Калкин. Горно-Алтайск, 1987.

Штернберг Л.Я. Избранничество в религии // Этнография. 1927. № 1.

Эвенкийские героические сказания / Вступит. ст., подгот. текстов, пер., коммент. и словари А.Н. Мыревой. Музыковедческие статьи А.М. Айзенштадта, Ю.И. Шейкина. Новосибирск, 1990.

Эргашев А. Шерабхадская дастанная школа: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1991.

Южно-русская песня и современные ее носители: (По поводу бандуриста Т.М. Пархоменко) / Материал собрал М. Сперанский // Сб. историко-филол. Об-ва при Институте им. Безбородко в Нежине. Киев, 1904.

Beissinger M.H. Text and Music in Romanian Oral Epic // Oral Tradition. 1988. Vol.3, N 3.

Finnegan R.H. Oral Poetry: Its Nature, significance and Social Context. Cambridge University Press, 1977.

Foley J.M. Traditional Oral Epic: The Odyssey Beowulf and the Serbo-Croatian Return Songs. University of California Press, 1990.

Foley J.M. The Singer of Tales in Performance. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1995.

Ghil E.M. A Romanian Singer of Tales: Vasile Tetin // Oral Tradition. 1986. Vol.3, N 3.

Haidu P. The Nenets Shaman Song and Its Text // Shamanism in Siberia. Budapest, 1978.

Hoppal M. Shamanism: An Archaic and/or Recent System of Beliefs // Ural-Altaische Jahrbücher. Berlin, 1985.

Herskovits M.J. and F.S. Dahomean Narrative: A Cross-Cultural Analysis. Northwestern University Press.

Lord A.B. Homer and Huso II: Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry // Transactions of the American Philological Association. 1938. Vol.69.

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

Lord A.B. Oral Poetry // Encyclopedia of Poetry and Poetics // Ed. by A. Preminger. Princeton University Press. Princeton; New Jersey, 1965.

Lord A.B. Memory, Fixity and Genre in Oral Traditional Poetries // Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert B. Lord / Ed. by John M. Foley. Slavica Publishers, Inc. 1981.

Lord A.B. Characteristic of Orality // Oral Tradition. 1987. Vol.2, N 1.

Lord A.B. Epic Singers and Oral Tradition. Cornell University Press, 1991.

Minic V. Staro i novo u guslarskoj umjetnosti Crnogoraca i Muslimana // Македонски фолклор. 1991. N 47.

Murko M. Tragom Srpsko-Hrvatske narodne epike: Putovanja u godinama 1930—1932. Zagreb, 1951. Knj.1.

Murko M. The Singers and their Epic Songs // Oral Tradition. 1990. Vol.5, N.1.

Oinas F.J. Shamanistic components in the Kalevala // Uralic Mithologie and Folklore. Budapest; Helsinki, 1989.

Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1: Homer and Homeric Style // Harvard Studies in Classical Philology. 1930. Vol.41.

Reichl K. Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure. Garland Publishing. New York; London, 1992.

Serbo-Croatian Heroic Songs Collected by Milman Parry // Eds D.E. Bynum, A.B. Lord. Center for the Study of Oral Literature. Cambridge. Massachusetts, 1974. Vol.4.

Ibid. 1979. Vol.14.

Siikala A.-L. The Rite Technique of the Siberian Shaman // FF Communication. 1978. N 120.

Siikala A.-L., Hoppál M. Studies on Shamanism. Budapest, 1992.

Srpskohrvatske junacke pjesme / Skupio M. Parry. Uredio A.B. Lord. Beograd, 1953. Knj. druga.

The Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Lord / Ed. by J.M.Foley. Columbus, 1981.

SUMMARY

The title of the book «Epic skazitel'stvo: typology and specificity» implies the word «skazitel'stvo» (an abstract noun, derived from the word «skazitel'») in the widened meaning. «Skazitel'» originally meant a singer of Russian epic songs — bylinas, but later became a scientific term, denoting an epic singer of any tradition, of any ethnic milieu.

World science accumulated a considerable amount of material concerning national tradition of skazitel'stvo for peoples of Europe, Asia, Oceania and Africa. This created possibilities for comparative study of the basic aspects of skazitel'stvo as a cultural phenomenon, for bringing out of general universalia and their various ethnic realizations. The book offers an attempt at such a typological study.

The first part is called «Skazitel' and epic milieu». Its first section (p.12—44) is «Teaching and training of an epic singer». One should distinguish between the training proper (which ends with the first performance) and the enlargement and perfection of a singer's skill (which lasts through all his life). Different cultures have their own types of training, but all of them have one feature in common: the would-be singers belong to the milieu, where epic is created, originally, from childhood (and childhood is a proper time to start learning); an «alien» cannot become a skazitel'. There are two major ways known of training a singer. The first, and the more widespread one (typical of the South Slavs, Russian North, the Mongols, most of Siberia) is primarily self-training. The children acquire skills of a singers as naturally as household and working ones. From the earliest age they listen to performers, observe them handling, musical instruments, memorize texts, music, movements of fingers, then start to imitate them (sometimes «performing» for smaller children). With this kind of training, a poetic atmosphere in the family is very important, and skazitel' dynasties are very frequent. The second type

(typical of Ukraine and some Central Asian and Siberian regions) is studying with a teacher. A professional singer finds (or chooses) his own pupil, devotes special time to him, uses approved methods, conducts him to a certain level and lets him «graduate». There exist close links between a teacher and a pupil, which do not terminate at the end of study. The moment of becoming a trained, professional singer is often accompanied by a certain initiation rite. Both kinds of training have a lot of variants in different ethnic traditions and may sometimes be combined. The result of training was not just an ability to reproduce a text, however long, by heart, by the knowledge of epics as a whole and the ability to reproduce this very knowledge.

The second section — «The myth of the miraculous gift» (p.45—67) deals, first of all, with the popular concepts of acquiring the art of epic performance. According to various traditions, it happens with the help of supernatural power (often by their call or order, given in a dream), with the help of famous dead singers. Skazitel's can be considered the chosen of gods or spirits. The author claims, that certain aspects of a skazitel's art (both in obtaining and functioning) cannot be completely explained rationally. The traditional beliefs in the miraculous acquirement of epic art naturally ascribed the miraculous power to it: the performance of epics is used to heal, to placate or exorcize spirits, to ensure a good hunt or harvest, stop an epidemic etc. This aspect manifests the deep typological and genetic connection between an epic singer and a shaman.

The next section, «A skazitel' after "school"» (p.68—77) deals with the development of a singer after the end of the training. It consisted mainly of enlargement of his repertoire, enriching his store of epic instruments (formulas, loci communes etc.) and perfection of narration technique. The high level of skazitel'stvo is kept by professionals and masters, wholly devoted to their art. The principal way of obtaining new epic pieces is oral, through listening to other skazitel's. The best singers could memorize a new piece after one hearing. In some traditions singers can borrow new texts from books. This gives new impulses to the living epics, but, on the other hand, puts an end to historical study by oral tradition. The interpretation of a written text by a skazitel needs an experimental study.

The section «Typology of performing art» (p.78—127) describes the social aspects of performance, their occasions, places, seasons and times of day (and corresponding restrictions), length, preparations and accompanying rites, waiting for inspiration, special kinds of beginning the performance, the relations between the performer

and the audience. It also deals with the process of performance itself. It is a «theatre of one actor», differing between ethnic traditions, separate schools and individual performers. There are different correlations between recitation and singing, between verse and prose; the role of instrumental accompaniment can also vary. The voice of a skazitel' is capable of a great intonational variety, it must have a great timbre scale and great strength. Musical instruments were often considered sacred and the process of their making magical. There are different traditions of mimic and altogether expressive accompaniment, some demanding perfect calmness and repose, some requiring a lot of gesticulation and emotionality.

The concluding section of the first part is «Concerning the social status of the singer» (p.128—142); it deals with kinds of remuneration (in various traditions and according to the degree of professionally epic art can be either basic means of livelihood or coincide with ordinary occupations; sometimes feasting, honour and glory were the only reward), with social belonging of skazitel's and ideology of different types of epos in different traditions and epochs; with relations between singers and aristocracy. The author claims, that, contrary to Marxist and other sociological dogmas, epic ideas have a generally national character, and epic was a part of national consciousness in general.

The second part is called «The skazitel' and the epic text». Its first section is «The state of the problem» (p.143—151). The basic questions in study of epics are: what is the text in consciousness and empirical activity of a singer? How does he absorb the epic texts, what and how does he hold in memory? Is the process of performance a purely artistic act or something else? What can be the difference between acts of performance of the same piece by the same singer? Etc, etc. It was the Russian school in folkloristics, which asked these questions first and tried to find the answers. The author reviews critically the ideas of different Russian scientists and analyses in detail the Parry-Lord theory, which he considers leading in current science.

The section «Tracing the living traditions» (p.152—173) gives a detailed history of folkloristic field work, which was done by many scientists in various ethnic milieus, concerning the questions above, especially concerning the degree of improvisation in epic art and its role.

The last section of the second part is «Schools of skazitel'stvo» (p.174—177). The concept «school» has two meanings in folklore

studies: the succession of pupils' traditions and the complex of common regional specific features. The first meaning is usually applied to those traditions, where the training of singers was professional. Altogether, it is difficult sometimes to trace the schools in the first sense and to distinguish them from schools in the second.

The third part is called «Bylina skazitel's». The Russian (mainly North Russian) skazitel'stvo provides us with a great amount of material: a lot of texts, taken by a lot of collectors from a lot of singers of various regions during 90 years. Now the living epic tradition on the Russian North is completely extinct, and scholars of today, with their new methods and ideas, can appreciate both the extraordinary value of this inheritance and its inevitable drawbacks. The task of the Russian folklorists, who will never work in the field, is to study everything left by their predecessors and to read all the available texts anew.

The first section is «Varying of bylina texts and the epic verse» (p.185—211). The author analyses bylina texts by an outstanding dynasty of the Ryabinins. Their texts are extremely stable as to compositions and succession of episodes. But the bylinas of the dynasty founder had no canon text, so, his successors had to notice manifold variations, but could not learn them by heart. The texts by the Ryabinins have a lot of varieties inside separate lines, phraseological or semantic units. Comparing different variants of «the same» stanzas shows, that at each performance they sort of appeared anew, and it is impossible to tell «primary» and «secondary» variants. Russian bylinas use plenty of formulae (or formula expressions), which can be easily inserted into various metric situations and help in constructing a verse. It is not enough for a skazitel' to keep many formulae in mind; he must be able to make them work, to put them in a semantic and metrical context, i.e., to have a full knowledge of the «formula grammar». Different singers use formulae to a different extent. The author considers the A. Gilferding theory about the difference between the «typical» and «transitive» loci and comes to the conclusion, that a singer has the same task in both cases: to construct a verse and to connect it to others; he just have more formulae «at hand», when dealing with the typical loci. Moreover, any epic situation, action, state, move can receive a formula expression and thus join the so called typical loci. The bylina language is one, its grammar is one, and the laws of the verse construction are the same for the whole narration.

The second section is «Typology of variability in the skazitel' texts» (p.212—229). The author compares singers, who are liable to making changes in quite a different degree, analyses the correlations between the content and expressive means. The author considers a skazitel' as a keeper of bearer of «epic knowledge», which provides a lot of possibilities for varying, but is restricted in more or less rigid frame and ensures the life of epos.

The next section is «Skazitel's — “teacher” and “pupils” (or “learners”)» (p.230—276). Both words have a wide meaning: not only a trainer and a trainee, but also the one, from whom a poem is received, and the one, who received a poem from another. The relations between a «teacher» and a «learner» are basically the relations between a singer and the whole tradition. The author analyses the cases, where the «sources» of available texts can be traced, and demonstrates a large spectrum of correlations between the texts of the «teacher» and «the learner» from the point of view of their similarity and scale of differences.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	7
Часть первая: Сказитель и эпическая среда	12
Обучение и воспитание эпического певца	12
Миф о чудесном даре	45
Сказитель после «школы»	68
Типология исполнительского искусства	78
О социальном статусе певца	128
Часть вторая: Сказитель и эпический текст.....	143
Состояние проблемы	143
По следам живых традиций	152
Сказительские школы.....	174
Часть третья: Былинные сказители.....	178
Введение в проблематику.....	178
Варьирование былинных текстов и эпический стих	185
Типология вариативности сказительских текстов.....	212
Сказители — «ученики» и «учителя»	230
Литература	277
Summary	290

Научное издание

Путилов Борис Николаевич

**ЭПИЧЕСКОЕ
СКАЗИТЕЛЬСТВО:
ТИПОЛОГИЯ
И ЭТНИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА**

*Утверждено к печати
Музеем антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера)*

Редактор и корректор *И.И. Тимофеева*
Художественный редактор *Б.Л. Резников*
Технический редактор *И.И. Тимофеева*
Компьютерный набор *М.П. Онянова, Е.С. Селиверстова*
Компьютерная верстка *М.П. Онянова*

*Оригинал-макет подготовлен
Музеем антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера)*

Изд. лиц. № 020910 от 02.09.94
Подписано к печати 25.06.97
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная
Печать офсетная. Усл. п. л. 18,5
Усл. кр.-отт. 18,5. Уч.-изд. л. 16,7
Тираж 1500 экз. Изд. № 7763
Зак. № 1959 . «С»—1

Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

2-я типография РАН
121099, Москва, Шубинский пер., 6

