

Санкт-Петербургский государственный университет  
Греческий институт в Санкт-Петербурге  
Институт лингвистических исследований РАН  
Музей антропологии и этнографии РАН (Кунсткамера)

St. Petersburg State University  
Hellenic Institute in St Petersburg  
Institute of Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences  
Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkammer),  
Russian Academy of Sciences

# POETICS OF TRADITION

Edited by Yaroslav Vasilkov and Maxim Kisilier

Introduction by Yuri Kleiner



EVROPEISKIJ DOM PUBLISHERS

ST. PETERSBURG

2010

# ПОЭТИКА ТРАДИЦИИ

Сборник научных статей

Под редакцией Я. В. Василькова и М. Л. Кисилиера

Предисловие Ю. А. Клейнера



ЕВРОПЕЙСКИЙ ДОМ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2010

ББК 81.2–2.  
УДК 81–13

Издание выполнено при финансовой поддержке  
гранта Президента РФ МК-428.2009.6

**Поэтика традиции:** Сборник научных статей  
/ Под ред. Я. В. Василькова и М. Л. Кисилиера.  
Предисловие Ю. А. Клейнера.

СПб: Европейский дом, 2010. — 394 с.

Рецензенты: д. ф. н. М. А. Родионов и к. ф. н. Н. Л. Сухачёв.

Сборник статей «Поэтика традиции» является результатом усилий, имеющих целью возродить в Санкт-Петербурге традицию сравнительного изучения эпоса, прервавшуюся со смертью Б. Н. Путилова. Ученые разных специализаций, из разных научных учреждений Санкт-Петербурга и Москвы (СПбГУ, Институт восточных рукописей РАН, Музей антропологии и этнографии РАН; Институт стран Азии и Африки при МГУ), Новосибирска, Ижевска и Сухума (Абхазия) объединились в работе над темами, волновавшими Б. Н. Путилова в последний период его жизни, такими, как поэтический язык эпоса или проблема соотношения устного фольклора с письменной традицией. Особое внимание уделено исследованию элементов устно-поэтического языка и стиля в ранних литературных памятниках. Статьи построены на материале древней и средневековой германской, древней и средневековой индийской (санскритской), абхазской (нартской), новогреческой и арабской поэтических традиций, а также эпических традиций народов России (Волго-Камье, Сибирь).



9 785801 502540

ISBN 978–5–8015–0254–9

©2010, коллектив авторов.  
©2010, Изд-во «Европейский дом».

Светлой памяти Бориса Николаевича Путилова

1919–1997



## Оглавление

	Предисловие	9
Ю. А. Клейнер	Язык поэтической традиции в синхронии и диахронии	18
М. Л. Кисилиер	Что это такое — язык поэтической традиции? В поисках подходов к языку греческой поэтической традиции	45
Я. В. Васильков	Индоевропейские поэтические формулы и древнейшая концепция героизма в «Махабхарате»	68
С. Л. Невелева	«Махабхарата»: к проблеме интерпретации эпического текста	92
А. Г. Гурия	Эволюция плача в санскритском эпосе и махакавье	101
М. И. Василенко	Типы поэтов и жанровые формы в мире арабской племенной поэзии	139
З. Д. Джапуа	Сходные описания встречи неравных персонажей в нартском эпосе	178
Е. Н. Кузьмина	Сибирское эпосоведение на рубеже XX–XXI веков	192
В. В. Напольских	К проблеме реконструкции удмуртской эпической традиции	208
В. С. Чураков	Из истории работы Н. Г. Первухина над циклом удмуртских легенд о богатырях «Дондинского круга»	231
В. В. Федченко	Стефан Сахликис. Формирование критского поэтического койне	258
С. В. Иванов	Латинские источники и ирландская традиция в тексте <i>Airdena inna cóic lá n-déc ria m-Bráth</i>	275
Н. А. Бондарко	Продуктивные модели в языке немецкой средневековой мистической традиции и проблема их структурного описания	289

	Литература	334
	Приложение	363
Фарерская баллада о кузнеце Реине	Вступительная статья, перевод и коммен- тарии Д. Д. Пиотровского	
	Литература	391

## Предисловие

Предлагая читателям настоящий сборник, авторы считают необходимым разъяснить его название — «Поэтика традиции», где оба слова допускают как сугубо терминологическое, так и максимально широкое толкование.

Обычно под «поэтикой» понимается раздел теории литературы, занимающийся изучением способов построения литературных произведений, средств выражения и т. п. в литературе в целом или же в конкретном произведении. В более широком смысле, то же относится и к прочим видам искусства (ср. «поэтика кино», «поэтика театра»). В каждом случае речь идет, прежде всего, о произведениях, являющихся продуктом индивидуального творчества. Соответственно, выражение «поэтический язык» предполагает, прежде всего, особенности индивидуального авторского стиля.

Данное значение не является единственным ни для «поэтики», ни для «поэтического языка». «Поэтика» (греч. *Περὶ ποιητικῆς* 'О поэтическом искусстве') Аристотеля была еще прескриптивной, поскольку предполагала правила, или каноны, на которые должны ориентироваться **все** авторы при создании произведений искусства («как должна слагаться фабула», «из скольких и каких частей состоит поэтическое произведение» и т. п.). Смысл термина менялся в процессе становления литературы и в ней — осознанного авторства, предполагающего, на каком-то этапе, стремление к оригинальности и, соответственно, отход от традиции.

Слово «традиция» также имеет общепринятое (и значит, нетерминологическое) значение, связанное, главным образом, с архаикой, с чем-то, сохранившимся от прошлых времен и противопоставляющимся (часто противоречащим) современности (ритуалы, обычаи, социальные установки и т. п.). Смысл слова сужается, когда оно используется применительно к какой-то конкретной области, прежде всего, к искусству, словесному или изобразительному, ср.: «традиционные мотивы», «традиционные приемы изображения». И «мотивы», и «приемы», в свою очередь, могут употребляться как термины или пониматься расширительно. В любом случае, однако, первое всегда будет относиться к области содержания, а второе — формы. Традиция, таким образом, смыкается с поэтикой.

Более специфическое значение слово *традиция* приобретает, когда оказывается в одном ряду со словами (понятиями) *цивилизация* и *культура*. Последнее можно считать родовым понятием, в которое «традиция» включается как вид или подвид, или как подсистема в систему. В каком-то смысле взаимоотношения культуры и традиции сходны с отношениями «язык : диалект». Аналогия

с языком не случайна, особенно если под языком (= культурой) понимается все словесное творчество в целом, а под диалектом (= традицией) — письменная (авторская) литература, с одной стороны, и устная словесность, с другой.

На различие между «литературой» и «словесностью» обратил в свое время внимание С. С. Аверинцев, назвав литературу «самозаконной формой человеческой деятельности, явно для себя противоречащей всему, что не есть она сама, например, стихийному экстатическому „вещанию“ пророков, а также культу, обряду, быту и вообще „жизни“» (Аверинцев 1971:208). Устная словесность, напротив, неразрывно связана с культом, обрядом, бытом и вообще «укоренена... в бытии» (там же). Именно этим объясняется отсутствие разрыва между созданием и исполнением произведения в устной традиции, то, что А. Б. Лорд назвал «сочинением в процессе исполнения» (Лорд 1994:24), в отличие от традиции литературной, где произведение создается **для** исполнения, причем не авторского. По той же причине восприятие литературного произведения не предполагает непосредственного контакта автора с читателем, опять же, в отличие от устной традиции, где аудитория является необходимым элементом исполнения.

В устной традиции формирование исполнителя и слушателя до какого-то момента представляет собой единый процесс. Как известно, в процессе обучения сказитель проходит три стадии. Первая — слушание, когда будущий сказитель узнает сюжеты, героев и их имена, дальние страны и древними обычая, поэтические темы, ритм пения и выражения мыслей в песне, а также традиционные обороты, называемые формулами (Лорд 1994:33). Но благодаря включенности индивида в общество, в котором бытует устная традиция, этот этап является обязательным для всех членов данного общества, а не только для тех, кто впоследствии реализуется как сказитель. Этот процесс сходен, таким образом, не столько с обучением профессии (как в традиции авторской литературы), сколько с усвоением естественного языка. В результате, аудитория сказителя, знакомая как с сюжетами традиционной словесности, так и с традиционной поэтикой, становится не просто необходимым, но активным элементом «сочинения в процессе исполнения» — не зрителем в спектакле/концерте и не читателем/слушателем литературного произведения, а «слушающим» в речевой деятельности. Одно это заставляет видеть в сказительстве особую коммуникативную систему и искать в ней сходство с естественным языком.

Если понимать под словесностью — в самом широком смысле — одну из сфер бытования языка, можно сказать, что поэтика добав-

ляет к грамматике данного естественного языка правила организации единиц текста (соотв. членения текста на данные единицы) и текста в целом. Это относится и к литературной традиции, где существуют, например, «законы жанра» или, помимо общеязыкового (синтаксического) членения, членение «на соизмеримые отрезки, каждый из которых также называется „стихом“» (Гаспаров 1984:6). В литературной традиции возможны (и даже обязательны) нарушения правил, обуславливающие авторскую оригинальность, что и отличает ее от устной традиции, которая не предполагает оригинальности (среди прочего, и за отсутствием осознанного авторства). Эти нарушения, однако, не выходят за пределы варьирования, допускаемого данным естественным языком. Поэтому, применительно к поэтике литературной традиции, можно говорить лишь о «поэтической речи», как об особой сфере использования естественного языка. Понятие же «поэтический язык» в данном случае — не более чем метафора, поскольку язык как система предполагает наличие только ему одному свойственных инвентарных единиц и правил их сочетаемости.

Устная традиция пользуется тем же естественным языком, что и письменная литература: структура стиха определяется его фонологической системой (отсюда, «квантитативное стихосложение», «аллитерационный стих» и т. п.), соединение слов регулируется правилами синтаксиса и оформляется соответствующими морфологическими показателями и т. д. Однако в отличие от естественного языка и языка литературы, где значение всего высказывания, как правило, представляет собой сумму значений входящих в него слов, устная традиция оперирует единицами, строящимися по своим моделям, «формулам», значение которых определяется не суммой значений подставляемых в нее слов, а одним «опорным словом» (*стольный град Киев* = 'Киев', *пьяная корчма* = 'корчма' и т. п.). Это предполагает особые отношения между «словами» в формульном сочетании и, соответственно, особый их статус, отличный от статуса слова (соотв. словосочетания) в естественном языке, и, в конечном, счете, специфическое строение текста, позволяющее говорить о **грамматике**, которая лишь частично совпадает с грамматикой данного естественного языка. Если добавить к этому зависимость формулы от метрических условий, а строение стиха — от ее звуковой организации (ср.: Путилов 1999:184–208), термин 'поэтический язык', применительно к устной традиции, представляется вполне оправданным.

Специфику традиционных текстов замечал всякий, кто не стремился непременно увидеть за ними «вдохновенных поэтов». Как писал о своих ранних впечатлениях об исландской литературе М. И. Стеблин-Каменский, «Меня поразило в ней прежде всего то, что показалось мне глубоким внутренним несходством... с литературой нашего времени. Памятники древнеисландской литературы... сочинялись совсем не так, как в наше время сочиняются литературные произведения, и рассчитывались на вкусы и восприятие, совсем непохожие на наши» (Стеблин-Каменский 2003:428). Изучение древнеисландских памятников М. И. Стеблин-Каменским легло в основу его «теории неосознанного авторства». Непредвзятое изучение Гомера привело М. Пэрри к сходным выводам, проверка которых на материале живой устной традиции, естественным образом вылилась в идею «сочинения в процессе исполнения» и изначальной устности традиционных произведений.

В России идеи М. Пэрри и А. Б. Лорда были весьма сочувственно приняты, прежде всего, школой В. М. Жирмунского, А. М. Астаховой и Б. Н. Путилова, также опиравшихся, в первую очередь, на материал живых сказительских традиций. Именно поэтому так легко нашли общий язык российские и американские эпосоведы, встретившиеся в 1993 году на совместной Конференции памяти А. Б. Лорда. На этой и последующих конференциях<sup>1</sup> обсуждались проблемы, связанные, в том числе, и с языком устной традиции как особой коммуникативной системой.

В центре внимания эпосоведов данного направления, естественно, находилась формула, под которой зачастую понимается некоторый фиксированный отрезок текста («группа слов»), буквально повторяющийся в данном произведении и в традиции в целом. Принципиально иной подход к этому элементу традиционной поэтики основывается на главном положении устно-формульной теории — невозможности фиксированности как устного текста в целом, так и отдельных его элементов. Такое понимание формулы, свойственное точным и естественным наукам, применимо и к эпосу. При этом, снимается различие между собственно «формулами» («буквально повторяющиеся отрезки текста») и «формульными выражениями» («модифицированные формулы»), то есть отрезками, допускающими вариативность в пределах метрической структуры и еди-

<sup>1</sup> Конференции памяти Альберта Бейтса Лорда («Лордовские чтения») проходили как в Петербурге, так и в местах, где сохранилась живая сказительская традиция (Якутия, Казахстан). Последняя конференция прошла в ноябре 1997 г., примерно через месяц после кончины Б. Н. Путилова.

ной «основной мысли». В действительности, и те, и другие **описываются формулами**, в которые **подставляются слова** данного естественного языка, подходящие по своей метрической структуре (число слогов определенного типа, акцентная структура, аллитерирующие согласные и т. д.) и значению (см. статьи Ю. А. Клейнера и М. Л. Кисилиера в настоящем сборнике). С формульностью связана и тематическая структура традиционного текста, и структура эпической темы, по Лорду, «структурной единицы, имеющей собственное семантическое наполнение, но неразрывно связанное со своей формой, пусть даже постоянно меняющейся и многообразной» (Лорд 1994:225). В «многообразии и изменчивости» и состоит суть особого поэтического языка, благодаря чему он может рассматриваться как своего рода синоним устной традиции. Существенно также, что границы ее бытования могут не совпадать с границами распространения того или иного естественного языка. Это демонстрируется, в частности, в статье Я. В. Василькова. В развитие своей гипотезы, согласно которой распространенные в скотоводческих районах Индии памятники героям (*hero-stones*) генетически связаны с антропоморфными стелами степной Евразии эпохи ранней бронзы и отражают архаическое мировоззрение «пастушеского героизма», он показывает, что то же мировоззрение являлось исходным и для традиции санскритской эпопеи «Махабхарата». Продолжения двух известных индоевропейских формул: (1) со значением 'негибнущая/неувядающая/неиссякаемая слава' и (2) со значением 'сохрани наших мужей (= героев) и скот' обнаруживаются в поэтическом языке древнеиндийского эпоса. О единстве традиции и механизмов ее реализации в эпосах на генетически неродственных языках свидетельствуют и рассматриваемые З. Д. Джалуа некоторые нартские мотивы, сходство которых не объясняется исключительно типологическими причинами.

Конкретная традиция как единое целое — с точки зрения условий бытования и места в ней сказителя, а также с точки зрения порождаемых сказителем текстов, их жанровых особенностей и т. д., — рассматривается в статье М. В. Василенко. Статья, представляющая собой своего рода «портрет традиции»<sup>2</sup>, в данном случае традиции арабской племенной поэзии, перекликается с некоторыми разделами книги А. Б. Лорда «Сказитель» (например, «Сказитель: обучение и исполнительство») и последней прижизненной книгой Б. Н. Путилова «Эпическое сказительство».

<sup>2</sup> Термин был предложен Я. В. Васильковым. Блок докладов, объединенных общей темой «портрет традиции», был представлен им, совместно с Ю. А. Клейнером и М. Л. Кисилиером в 2006 г. в Пятигорске на конференции «Эпический текст: проблемы и перспективы изучения» (см.: Васильков 2006; Кисилиер 2006; Клейнер 2006).

Особенностям текстосложения древнеиндийского эпоса «Махабхарата» по данным заключительного фрагмента ее текста посвящена статья С. Л. Невелевой. Проблема трансформации многовековой устной традиции, постепенного превращения героического эпоса в религиозно-философский в процессе его так называемого «брахманского редактирования» включает в себя целый ряд аспектов, связанных с преобразованием идейного содержания, явлений стиля и композиции памятника, сочетающего в подобии **синтеза** архаику и последующие новации. Своего рода метафорой этого синтеза, вкупе с утверждением равенства различных путей к религиозному освобождению, выглядит единение «своих» и «чужих», т. е. героев и их соперников, что укладывается в рамки конечной сакрализации эпического текста.

С возникновения «гомеровского вопроса» и на протяжении всей истории эпосоведения, последнее постоянно сталкивается с проблемой аутентичности того или иного памятника или цикла. Это касается и «воссозданных» произведений, таких как «Калевала» Лённрота, «Калевипоэг» Крейцвалда или «Оссиан» Макферсона, и стилизаций типа «Горного венца» Петра Негоша. Все они так или иначе опираются на реально существовавшие традиции, знание которых авторами реконструкций и стилизаций и определяет степень аутентичности каждого текста. Принципиально иной случай рассматривается в статьях В. В. Напольских и В. С. Чуракова, посвященных «реконструкции» Н. Г. Первухиным цикла удмуртских легенд о богатырях так называемого «Дондинского круга». Оба автора приходят к выводу, что хотя Н. Г. Первухин и произвел глубокую и целенаправленную переработку имевшегося у него фольклорного материала, получившееся в результате произведение не несет той историко-культурной информации, которая содержалась в его первоисточниках.

Проблема аутентичности напрямую связана с вопросом о характере текста, дошедшего до нас в записи. Зачастую вопрос этот понимают слишком буквально: «устный или письменный?», забывая, что сам факт записи уже предполагает бытование текста в письменной форме (см. об этом: Клейнер 2004). Иной и более продуктивный подход к проблеме соотношения двух аспектов, устного и письменного, связан с вопросом о том, какие черты «устности» сохраняет запись. В частности, это касается формульности, которую охотно обнаруживают в записанном и даже просто авторском тексте. В записанном тексте, действительно сохраняется метрическая структура и смысловое наполнение отрезка, который описывается той или иной формулой. Утрачивается лишь ее основное свойство — «полезность», то есть возможность использовать фор-

мулу для быстрого, безостановочного сложения/исполнения песни. В записи, пусть даже сделанной непосредственно во время исполнения, но предназначенной для людей письменной культуры, привычных к пословному восприятию текста, формула воспринимается как фиксированный отрезок текста, своего рода «клише». Запись и есть фиксация текста, автоматически предполагающая смену им бытования. Сама возможность записи обеспечивается наличием письменной традиции, внешней по отношению к традиции устной. Письменная традиция может придти извне, из другой культуры, например, с фольклористом, деятельность которого направлена на сохранение устной традиции (работа фольклористов-эпосоведов по изучению и изданию памятников живых, частично ушедших эпических традиций Сибири, рассматривается в статье Е. Н. Кузьминой). Но она может стать частью данной культуры и в конце концов вытеснить устную традицию.

Один из возможных путей этого рассмотрен в статье А. Г. Гурии на примере трансформации темы «плача», представленной в разных типах древнеиндийского эпоса, в мотивы и сюжеты письменной литературы. На месте темы, сохранявшей некоторую самостоятельность внутри эпоса, при переходе к литературе (махакавье) возникает особый внутренний жанр со своим набором отличительных черт, сосредоточенный на психологии персонажей, их чувствах и выражении их страданий.

В рамки проблемы «устный vs. письменный» включается и вопрос о «переходных текстах», созданных либо поэтом, вышедшим из устной традиции, либо «грамотным сказителем», который записывает свои собственные произведения. В связи с последним А. Б. Лорд замечает: «вопрос, который мы задаем себе, касается возможности существования переходного **текста** — не периода перехода от устного стиля к письменному или от неграмотности к грамотности, а именно **текста**, являющегося созданием творческого ума конкретного индивида. Поняв, в чем именно состоит проблема, мы можем теперь свести ее к следующему: возможно ли, чтобы существовал такой человек, который, слагая эпос, мыслит то в одной системе, то в другой или же в системе, сочетающей два способа мышления? По-моему, на этот вопрос следует ответить отрицательно, так как эти два способа, несомненно, являются взаимно противоречащими, взаимоисключающими» (Лорд 1994:148). Правильнее, конечно, говорить о переходных периодах, которые связаны со становлением не столько авторства, сколько авторской оригинальности как особой категории литературной традиции. «Есть такие периоды и стили, которые вовсе не ценят оригинальность» — пишет Лорд (1994:60). Это относится и к соб-

ственно устной традиции, скорее исключаяющей оригинальность, и к традиции письменной литературы, до того как «оригинальность» в ней стала защищаться законом. Естественно, что авторские тексты этого периода могут обнаружить сходство с произведениями устной традиции, например, в метрике, в обоих случаях зависимой от структуры данного естественного языка, или в наличии «клише», которые принимаются за формулы. В еще большей степени это относится к модификациям текстов в бытовании, которое сходно с устным, но не является таковым, поскольку, во-первых, даже в случае импровизации речь уже не идет о «сочинении в процессе исполнения», и во-вторых, модификациям подвергается некий исходный, т. е. однажды зафиксированный текст. Устное исполнение такого текста не имеет ничего общего с устным бытованием равноправных и синхронных текстов в устной традиции. Характерна для условий такого «переходного периода», например, поэзия вагантов или сходные с ней произведения критского поэта Стефана Сахликиса, дошедшие в трех основных кодексах первой половины XVI в. (Парижском, Неаполитанском и кодексе Монпелье), составленных через полтора столетия после того, как стихотворения были написаны. Им посвящена статья В. В. Федченко, где анализируются расхождения между рукописными версиями и отдельные черты языка греческой поэтической традиции, а также механизмы функционирования критского поэтического койне в условиях формирования рукописной традиции. Без учета этих условий необоснованным оказывается часто высказываемое предположение, что «до момента записи текст бытовал в устной традиции».

Функционированию рукописной традиции в Ирландии, известной по рукописям не древнее XII–XIII вв., посвящена статья С. В. Иванова. Наличие списков при отсутствии подлинников создает проблему датировки и, главное, источников, что, в свою очередь, связано с взаимоотношениями ирландской и латинской письменной традиции (направление заимствования, характер компиляции и т. п.).

Возвращаясь к вопросу о формуле и формульности, нельзя не отметить, что основные разногласия, касающиеся этих понятий, возникают в связи с использованием их не только применительно к поэтическим текстам различных по своему характеру традиций (устной и письменной), но и к различным по своей организации текстам — поэтическим и прозаическим. Объясняется это, конечно, в первую очередь, небрежением к терминам и четким определениям, которым грешат гуманитарные науки. Действительно, определение формулы М. Пэрри, ограничивающее использование ее эпосом или хотя бы метризованными текстами устной тради-

ции, казалось бы, исключает такие понятия, как, например, «формулы сказки». С другой стороны, если понимать под формулами некие модели, лежащие в основе организации всех текстов определенного типа, равно как и повторяющихся фрагментов этих текстов (ср. «формула мотива» у А. Н. Веселовского), понятие «формульность» оказывается вполне уместным, применительно к любым текстам, характеризующимся стереотипизацией, основанной на некоторых моделях. Такая, вне всякого сомнения, традиционная стереотипизация рассматривается на материале средневековой религиозной прозы в статье Н. А. Бондарко. Данная традиция предполагает ориентацию создателей текстов на общие для всей традиции образцы и композиционные правила — канон — независимо от того, пишут ли они под своим именем или анонимно. Продуктивные модели языка традиции, безусловно, риторически маркированы. Знание о некотором количестве моделей и о способах их комбинации между собой формирует код традиции. Хотя в средневековых риториках не было создано нормативного описания именно мистической речи (*sermo mysticus*), тем не менее, по-видимому, существовало четкое представление о характерных для нее «моделях речи» (*modi loquendi*). Воплощение моделей в тексте — конкретные образцы, реализующиеся в виде вариантов, относится уже к сфере речи. Стереотипная модель занимает срединное положение между синтаксической схемой, осложненной семантическими ограничениями в виде логико-грамматических типов предложения и топосов — структур исключительно логико-содержательного плана. Традиционная языковая модель представляет собой проекцию некоего стандартного элемента смысла на повторяющуюся в рамках традиции типовую структуру. Данная проекция оставляет, однако, некоторое пространство для внутреннего варьирования отдельных элементов модели, благодаря чему она и остается продуктивной функциональной единицей языка традиции, не застывая в качестве клише или цитаты.

Как видно, понятие «традиция» включает широкий диапазон явлений, в основе которых лежат некоторые стереотипические модели и бытование, аналогичные грамматике и прагматике естественного языка. Различные аспекты этих явлений на протяжении ряда лет обсуждались авторами настоящего сборника, в том числе и в семинаре «Поэтический язык», основанном Б. Н. Путиловым незадолго до смерти в рамках Петербургского лингвистического общества.

Сборник был подготовлен в год 90-летия со дня рождения Бориса Николаевича Путилова, памяти которого посвящают свои работы благодарные авторы.

Ю. А. Клейнер

## ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В СИНХРОНИИ И ДИАХРОНИИ\*

Достоверность научного текста напрямую связана со степенью его терминологичности. И наоборот, неопределенность (недостаточная определенность) термина является причиной разногласий, источник которых зачастую лежит за пределами конкретной теории. Мне уже случалось обращать внимание на некоторые противоречия, возникающие в связи с термином и понятием «формула» в устной теории, известной также как «Теория Пэрри-Лорда» (Клейнер 1994, 2003, 2003а, 2006). Их можно свести к следующему. В устной теории (иначе называемой «формульной»), формула определялась как «группа слов, регулярно используемая в одних и тех же метрических условиях для выражения данной основной мысли» (Лорд 1994:43). Казалось бы, из этого определения следует, что использование понятия и термина «формула» ограничивается лишь метризованными текстами. Тем не менее, данный термин используется гораздо шире, ср. «формулы сказки» или «индоевропейская формула», где связи с метрическими условиями нет. В этом случае можно было бы говорить (и говорится) о специфическом использовании термина/понятия, т. е., в сущности, о двух омонимичных терминах, что, строго говоря, недопустимо. Источник противоречия очевиден. С одной стороны, формулой еще В. И. Даль называл «выражение количественное в общем виде, не в цифрах, а в буквах и знаках», приводя в качестве примеров **математическую формулу**, «конечный вывод, в который вставляются данные цифры, которых сочетание и дает искомое», или химические формулы, т. е. «изображение знаками состава вещества» (Даль 1882/1955:538).

Наряду с этим, существует и иное понимание формулы — как некоторого фиксированного выражения, **клише**, примером чего может служить «официальная формула обращения» (*Милостивый государь, отец и благодетель!*), «формула резолюции или указа» (*Быть по сему*) или «формулы сказочных зачинов», например, *жили-были*, англ. *once upon a time* и т. п. Именно это, бытовое понимание формулы утвердилось в гуманитарных науках, что и привело к практическому неразличению формул и клише в текстах,

\* Статья представляет собой расширенный вариант оставшегося неопубликованным доклада на конференции «Les Enjeux théoriques des débats sur la formule homérique» (Université de Lille, Франция, апрель 2000 г.), основанного на материалах, собранных и обработанных во время стажировки при Университете штата Миннесота (Миннеаполис, США), в январе–мае 1996 г., которой я обязан стипендии Fulbright.

некогда бытовавших в устной традиции, как прозаических, так и поэтических.

В таком смешении понятий повинна и сама формульная теория. В ней, наряду с «формулой», используется термин «формульное выражение», под которым понимается «стих или полустихие, строящееся **по образцу формулы**» (Лорд 1994:14; выделено мной — Ю.К.). В числе безусловных формул называется, например, сочетание *Li quens Rollant* в «Песни о Роланде», которое повторяется в неизменном виде еще 31 раз. Выражение же *l'un geter mort su l'altre*, к которому сравнительный материал дает параллели *un mort sur altre geter* и *vait ferir l'uns li altre*, называется формульным (Лорд 1994:227, 319, прим. 15 [1] 320, прим. 15 [8]).

К формульным выражениям А. Б. Лорд относит также древнеанглийское *gif ic æt þærfe þīnre scolde* 'если я в нужде твоей должен', синтаксическая структура которого (союз + местоимение-подлежащее + предлог + существительное-дополнение + притяжательное местоимение + глагол) сближает его с *swylce ic maguþegnas mīne hāte* 'так я содружинникам моим обещаю' (Лорд 1994:223, 316, прим. 8 [13]). Это выражение он разбивает на стопы, которые отмечаются как безусловные формулы<sup>1</sup>: *gif ic æt þærfe* (ср.: *gif ic þonne on eorþan* 'если бы я тогда на земле', и весьма отдаленное *gif ic wiste hū* 'если бы я знал, как') и *þīnre scolde* (ср.: *ðīne līfe* 'твоей жизнью', *þīne leode* 'твоего господина', *þīnra leoda* 'твоих людей') (Лорд 1994:223, 316, прим. 8 [13–15]).

Получается, что в основе различения двух понятий лежат пределы вариативности — большие в случае формульных выражений и меньшие в собственно формулах. В сущности, речь идет о противопоставлении вариативной по своему составу «группы слов» (формульное выражение) и «группы слов», такой вариативности не допускающей (собственно формула). В более общем виде, здесь имеет место противопоставление вариативности, которая предполагается самой природой устности, и фиксированности, которая — также по определению — ей чужда.

Заметим, кроме того, что понятие «большие/меньшие» столь же неопределенно в терминологическом отношении, как «строящееся по образцу формулы». И то, и другое дает широкие возможности для произвольных толкований. Действительно, в случае *gif ic æt þærfe þīnre scolde* и *swylce ic maguþegnas mīne hāte* сходство «основной мысли» этих двух выражений весьма приблизительно, так что сближаются они лишь на основе синтаксической структуры и

<sup>1</sup> Т. е. в соответствии с методикой М. Пэрри, подчеркиваются сплошной линией, а не курсивом, как «формульные выражения».

метрической организации<sup>2</sup>. Это условие — несомненно, необходимое, но ни в коем случае не достаточное<sup>3</sup>.

Формулой называется также *Bēowulf maþelode, bearn Ecgþeowes* 'Беовульф сказал, потомок Эгтеова', со сравнительным материалом: *Hrōðgār maþelode, helm Scyldinga* 'Хродгар сказал, защита Скильдингов', *Unferð maþelode, Ecglāfes bearn* 'Унферт сказал, потомок Эглава' и *Wiglāf maþelode, Wēohstānes/Wihstānes sunu* 'Виглаф сказал, сын Вихстана', где варьируют имена собственные. Сходное варьирование обсуждается в связи со словосочетанием *давур ћого* 'серый конь', которое А. Б. Лорд относит к числу «формульных выражений». В таблице, где приводится формульный анализ текста, записанного от сказителя, оно подчеркнуто пунктиром, в отличие от собственно формул, подчеркнутых сплошной линией (Лорд 1994:60). Сомнения в связи со статусом данного словосочетания («формула» или «формульное выражение») обусловлены тем, что в имеющемся материале оно не повторяется буквально, ср.: *давур ћого* «не попадает в число формул потому, что материал дает в качестве параллелей только *давур штуран* и *давур доро*» (Лорд 1994:61). Сомнения эти, впрочем, необоснованны. Это явно чувствует и А. Б. Лорд, замечая, что «[ц]елый ряд формульных выражений вполне можно было бы отнести к собственно формулам, если несколько ослабить строгость установленных нами принципов и критериев. (...) [В]едь *ћого*, *штуран* и *доро* — все это названия коня. Количество формул, таким образом, легко можно было бы увеличить» (там же).

На самом деле, речь идет как раз об обратном, а именно — о более строгом учете критериев, которые вытекают (должны вытекать) из определения формулы, или (что одно и то же) составляют это определение, входя в него на правах предполагающих друг друга элементов. В качестве таких элементов в определение формулы входят: синтаксическая структура (формула — это группа слов), метрическая структура (она регулярно используется в одних и тех же метрических условиях) и значение (формула используется для выражения данной основной мысли).

Применительно к *давур ћого*, *давур штуран* и *давур доро*, это значит, что, поскольку все они идентичны по своему значению («основной мысли»: 'конь'), а также по своей синтаксической и метрической структуре, все три словосочетания являются синонимами, которые **описываются** единой формулой:

<sup>2</sup> Оба примера содержат «необходимый анжамбман» в конце стиха.

<sup>3</sup> То же относится и к якобы «формулам» *gif ic wiste ha*, *gif ic æt þærfe* и *gif ic þonne on eorþan*.

(1) [конь [двусложный эпитет]<sub>эпитет</sub> ['конь' = два слога]<sub>конь</sub>]<sub>конь</sub><sup>4</sup>

Важно подчеркнуть, что «описываются формулой» не значит «являются формулами». Данная оговорка существенна, поскольку речь идет о некоей обобщенной схеме и ее конкретном воплощении, и соотношение того и другого как раз и является одним из источников терминологических и методологических противоречий. Примером может служить объединение словосочетаний типа

- (2) (a) кули  
 (b) а у двору 'в башне/дворце/доме'  
 (c) кући,

в «системы», которые А. Б. Лорд называет «системами подстановок» (Лорд 1994:48). Другой термин, использующийся наряду с «системами подстановок», — «система формул».

Сама идея системы восходит к М. Пэрри. Система определяется им как (a) «группа двух или более сходных формул» и (b) «группа словосочетаний, которые идентичны в метрическом отношении и которые близки по своему значению, настолько, чтобы не оставить сомнений в том, что сказитель, их использовавший, видел в них не просто единичные формулы, но формулы определенного типа» (Parry 1930:85–86). Если второе определение (b), при всей его расплывчатости, все же оставляет возможность интерпретировать формулу как некоторое обобщенное выражение или схему, то из определения (a) следует скорее, что элементами систем являются, опять же, «формулы», представляющие собой конкретное воплощение схемы в тексте.

Такая двойственность в понимании «формул» и «систем» (формулы vs. подстановки) свойственна и работам последователей М. Пэрри. Так, описание формульной системы у Ф. П. Магуна ближе к определению (a) у М. Пэрри, ср.: «несколько [сходных] **формул** (во мн. ч. — Ю.К.) — это не просто повторы; они составляют более крупные формульные системы, которые используются для выражения одной и той же или почти одной и той же мысли или же входящих в некую более протяженную ритмико-грамматическую структуру» (Magoun 1953/1963:195–196; выделено мной — Ю.К.). Это описание иллюстрируется примером древнеанглийского словосочетание *on gēar-dagum*, которое входит в систему *on x-dagum*, со значением 'давным-давно'. Оно допускает

<sup>4</sup> Здесь используется принятая в генеративной лингвистике запись в виде «отмеченных скобок»: крайние индексы означают начало и конец формулы, а также ее значение в целом, а внутренние скобки со своими границами — внутреннюю структуру формулы и значения ее составляющих.

подстановки: *eald* 'старый' или *fyrn* 'древний', при которых «формула сохраняет свое значение и метрическую структуру» (Магоун 1953/1963:196). Как и *давур ћого*, *давур штуран* и *давур доро*, эти словосочетания являются полными (а не частичными) синонимами, подпадая, таким образом, под классическое определение формулы, которая и описывает все возможные подстановки, как и подобает формуле, но не в метафорическом, а в терминологическом смысле, как она понимается, скажем, в химии, где формула  $H_2O$  описывает соотношение атомов в молекуле воды (2 : 1), а не конкретное количество водорода и кислорода (2 л. и 1 л.) в конкретном ее объеме.

По поводу **системы подстановок** А. Б. Лорд пишет, что она «наглядно демонстрирует употребление и взаимоотношение группы формул» (Лорд 1994:48). И в связи с этим также можно заметить, что слово «группы» здесь лишнее: каждая формула определяет подстановки (элементов словосочетаний) в тексте, и уже группы подстановок демонстрируют употребление и взаимоотношение формул. Так, подстановки в словосочетании типа *а у кули/двору/кући* представляют определенную модель: «односложная частица + односложный предлог + двусложное существительное в функции обстоятельства места». Словосочетания *давур штуран* и *давур доро* представляют собой реализации еще одной модели, которая, в принципе, может служить для образования *давур ћого* в репертуаре сказителя, ранее его не использовавшего. Оно, в свою очередь, может послужить моделью для образования сходных по структуре словосочетаний, которыми могут оказаться *давур штуран* и *давур доро* в репертуаре третьего сказителя, и т. д.

Чрезвычайно важно в этой связи наблюдение А. Б. Лорда, касающееся становления конкретного сказительского стиля и создания новых предложений и словосочетаний: «предложение или словосочетание может возникать двумя способами: сказитель либо помнит его, либо образует по аналогии с другими выражениями; и эти два способа отнюдь не всегда можно разграничить. Оба они, несомненно, важны, но второй способ, создание новых строк, имеет особое значение («создание» здесь употребляется в чисто техническом смысле и вовсе не обязательно подразумевает, что данное выражение возникает впервые)» (Лорд 1994:56). Это относится и к процессам, которые имеют место при обучении сказителя, ср.: «наиболее существенными элементами стиля оказываются рассмотренные выше исходные схемы, которые складываются на этом этапе обучения» (там же). Лорд особо подчеркивает, что «для понимания устно-поэтической техники существенны, может быть, не столько сами формулы, сколько различные модели, ле-

жащие в их основе, и способность сказителя образовывать новые высказывания по этим моделям» (Лорд 1994:58). Тем не менее, и противники, и сторонники устной теории, даже те, которые не отрицают наличия в традиции «моделей», говорят о противопоставлении в ней «абстрактных моделей» и «фиксированных формул» (см.: Kellogg 1965:67).

Модели всегда фиксированы. То же относится и к формулам. Иными словами, модели **суть** формулы. Словосочетания же, создаваемые на их основе можно назвать реализациями формул, но, конечно, не формулами. Это согласуется с основным постулатом устной теории — принципиальной несовместимостью устности и фиксированности. Различные сказители могут использовать одни и те же модели (= формулы). Число подстановок, а значит, и число словосочетаний, строящихся по данной модели (формуле), не ограничено, по крайней мере, теоретически. Это относится и к дословно повторяющимся отрезкам текста (текстов), которые неправомерно отождествляются с формулами. Поскольку устное произведение не заучивается наизусть, а как бы воспроизводится каждый раз заново («сочинение в процессе исполнения»), такие отрезки (словосочетания или предложения) также воспроизводятся на основе формул при каждом исполнении, а не извлекаются из «закромов», в которых они, якобы, хранятся в готовом виде. То, что два или более воспроизведений совпадают буквально, не меняет дела: текст от этого не становится фиксированным, поскольку сказитель в любой момент исполнения может произвести подстановку, которая изменит реализацию формулы, но, естественно, не саму формулу. В случае буквального повтора сказитель просто не использует эту возможность, точнее, использует другую возможность, которую устная традиция предоставляет сочинителю в процессе исполнения.

В этом же смысле, отсутствие буквально повторяющихся выражений, или даже формул в указанном здесь смысле, само по себе, не противоречит идее формульности традиционного произведения. Использование тех или иных выражений, созданных по формулам, диктуется исключительно «полезностью», т. е. необходимостью для быстрого, безостановочного сложения песни. Поэтому только от сказителя зависит, подставить ли в данную метрическую позицию «застывшее (вернее, запомнившееся) выражение», видоизменить его или — в сложении текста — свести ограничения к правилам грамматики данного естественного языка и метрики, как в случае *gif ic æt þærfe þínre scolde* или *swylce ic magu þegnas mīne hāte* (см. выше), которые не противоречат данному формуль-

ному стилю в целом и потому не без оснований были названы «формульными выражениями».

Конечно, насыщенность формулами, во всех смыслах, включая буквальные повторы, связана с размерами текста; естественно ожидать, что в пространном тексте она будет выше, чем в кратком. С другой стороны, восемь строк древнеанглийского «Гимна Кэдмона» формульны едва ли не более, чем 3 182 стиха «Беовульфа». Не исключено, впрочем, что «Гимн» и есть формульная запись ряда «основных мыслей» (ср.: «essential ideas» в определении М. Пэрри и характеристику латинского пересказа «Гимна» Бэдой Достопочтенным: «*hic est sensus*» ‘таков смысл’), которые могут развернуться в более пространное произведение типа древнеанглийского «Бытия» (см. об этом: Клейнер 2008:289–290; о языковых механизмах этого — ниже).

Здесь уместно вновь процитировать А. Б. Лорда: «певец отнюдь не просто жонглирует застывшими выражениями. Напротив, нетрудно увидеть, что он использует такое выражение потому, что оно удобно и отвечает его нуждам, однако оно вовсе не неприкосновенно. Если это выражение обладает какой-то степенью стабильности, то лишь в силу своей практической полезности, а не якобы присущего сказителю ощущения, что его невозможно или не должно видоизменять. Такое выражение тоже можно подогнать к контексту. Сказитель при создании стихов не скован формулой: формульная техника возникла для того, чтобы служить его мастерству, а не для того, чтобы его поработить» (Лорд 1994:70).

Весьма показательна в этом отношении древнеисландская «Старшая Эдда», которая содержит очень мало буквальных повторов типа *einu sinni* ‘однажды’ (пять примеров в полустии А и четыре в В<sup>5</sup>). Эта формула допускает весьма несложные подстановочные модификации, например, *öðru sinni* ‘в другой раз’ или *þriðja sinni* ‘в третий раз’ (Kellogg 1991:97)<sup>6</sup>. К тому же типу относится формула, представленная выражениями: *Hrímgerðr ek heiti*, // *Hati hét minn faðir* ‘Хримгерд зовусь я // Хати звался мой отец’ (≈ *Andvari ek heiti* // *Óinn hét minn faðir*; *Sigurðr ek heiti*, // *Sigmundur hét minn faðir*; *Vinkaldr ek heiti*, // *Várkaldr hét minn faðir*; *Svipdagr ek heiti* // *Sólbjartr hét minn faðir*) (Kellogg 1991:98). Но на примере тех же эддических песней можно видеть, насколько сложной может быть традиционная поэтическая техника, где, помимо обычных связей элементов за счет аллитерации,

<sup>5</sup> Т. е. до и после цезуры.

<sup>6</sup> Заметим, что сказочный зачин *einu sinni* (≈ *once upon a time* или *жили были*), не допускает подстановок *öðru* или *þriðja (sinni)*, демонстрируя, таким образом, различия между формулой и клише.

действуют «унаследованные ассоциации образов», связывающие, например, глагол *drekka* ‘пить’ и *dýrr* ‘дорогой, благородный’ в сочетаниях *dýrr mjöðr* ‘драгоценный мед’ или *dýrr veig* ‘драгоценный напиток’, «свидетельствующих, что *dýrr* не может свободно варьировать с любым словом, начинающимся с *d*, но только со словом, более тесно связанным с идеей питья: *drykk ins dýra mjaðar; ok eg drykk of gat ins dýra mjaðar; Vel skulum drekka dýrar veigar*» (Kellogg 1991:98).

Р. Келлогг обсуждает такие примеры в контексте сосюрговской дихотомии «язык : речь»: «В устной традиции эпические песни существуют как «тексты» только в момент исполнения. Как любые высказывания, между исполнениями они существуют в молчании, не как тексты, а как абстрактная культурная **компетенция** — способность членов данного сообщества создавать стихи в процессе исполнения. Противопоставление текста произведения и способности создавать произведение — параллельно (восходит к) сосюрговскому противопоставлению высказывания (*parole*) языку (*langue*). Текст — это **речь**, реальное событие; компетенция — язык, абстрактная система, в контексте которой воспринимается текст» (Kellogg 1991:97–98).

Аналогию между сказительским творчеством и естественным языком усматривал и А. Б. Лорд, причем именно в связи с механизмами, основанными на системе подстановок, которые действуют и в естественном языке, ср: «язык заменяет одно подлежащее другим, стоящим в том же именительном падеже, и сохраняет прежнее сказуемое или, оставляя неизменным имя, подставляет новый глагол» (Лорд 1994:49–50).

Системы грамматических подстановок в естественном языке производятся в соответствии с правилами сочетаемости некоторых элементарных единиц данного уровня. Грамматические правила, по сути, также являются формулами, однако никто не назовет «формулами» сочетания таких элементов в речи/тексте. «Рассматривая модели и системы устного повествовательного стиха, — пишет далее Лорд, — мы в действительности наблюдаем „грамматику“ этой поэзии, причем эта грамматика как бы накладывается на грамматику соответствующего естественного языка. . . . [М]ожно сказать, что внутри грамматики языка мы обнаруживаем некую особую грамматику, необходимость которой обусловлена версификацией. Словосочетаниями и предложениями для этой грамматики являются формулы. Раз овладев этим языком, его носитель пользуется им, и в этом ничуть не больше механистичности, чем в нашей обычной речевой деятельности» (Лорд 1994:50).

В этом контексте слово «грамматика» вполне может употребляться без кавычек, поскольку А. Б. Лорд фактически заявляет о существовании внутри данного естественного языка особого поэтического языка данной традиции, обладающего особой же грамматикой, отличной от грамматики естественного языка. В основе этого языка лежит формула, которую естественно выводить из соответствующей системы и соответствующим образом описывать. Но наряду с таким терминологически строгим описанием формулы в книге «Сказитель», мы читаем, что ее «ландшафт... — не плоская степь, уходящая к горизонту, который уравнивает все. Видимое глазу, это — панорама из высоких гор, глубоких ущелий и холмистых предгорий, и чтобы выяснить, в чем сущность формулы, нужно обследовать все точки, все уровни этого ландшафта» (Лорд 1994:43). Сама возможность выбора между описанием, основанном на четких определениях, и обозрением «ландшафтов, гор и долин» рождает произвольность, типичную для гуманитарных наук в целом, и в случае устной традиции выражающуюся в произвольных толкованиях ее главного понятия — формулы.

\*\*\*

Если исходить из того, что «поэтический язык» — не метафора, а термин, то, как любой термин, он должен содержать признаки, позволяющие отождествить данное понятие с остальными понятиями того же класса. Когда речь идет о языке (пусть даже специфическом), то в нем следует искать признаки, свойственные естественному языку. В частности, такой язык должен обладать собственными единицами, на которые членится текст, т. е. словарем, и правилами сочетаемости этих единиц, т. е. грамматикой. В свою очередь, правила предполагают ограничения, накладываемые на организацию отрезков текста и текста в целом. Иными словами, правила создают текст, и текст определяет характер правил. Это особенно очевидно в случае поэтического текста, где правила связаны с устройством стиха. Как пишет в связи с этим А. Б. Лорд, «Если мысль, хотя бы теоретически, и может быть ничем не ограниченной, то стих накладывает свои ограничения (в разных культурах различные по степени строгости), которые определяют форму мысли» (Лорд 1994:44).

Не случайно, по крайней мере, по-русски слово *стих* значит одновременно и 'единицу текста' и 'текст в целом', ср.: «стих есть речь, в которой, кроме общезыкового членения на предложения, части предложений, группы предложений и проч., присутствует еще и другое членение — на соизмеримые отрезки, каждый

из которых также называется „стихом“» (Гаспаров 1984:6). Иначе говоря, стих (= отрезок текста) является единицей членения/организации стиха (= текста).

Стих — не минимальная единица, поскольку сам он членится на более мелкие смысловые отрезки, составляющие смысл целого стиха. Последний, в свою очередь, предполагает материальный носитель («экспонент»), которым также является стих, но уже как некоторая фонологическая структура. В этом своем качестве он также предполагает членение на минимальные единицы плана выражения, которыми в большинстве поэтических систем являются стопы. Следует подчеркнуть, что хотя стопа, в свою очередь, членится на составляющие — слоги и, возможно, фонемы (в фонемных языках), это членение относится к сфере не поэтического уже, а естественного языка, который использует данная поэтическая традиция. Его инвентарные единицы (фонемы) и конструктивные единицы (слоги) являются строительным материалом минимальных единиц плана выражения поэтического языка. Таким образом, два вида сегментации демонстрируют взаимозависимость двух видов единиц и, одновременно, их относительную самостоятельность; степень ее зависит от характера и «строгости ограничений», которые стих в данной культуре накладывает на мысль, определяя ее форму. Это значит, что, хотя бы теоретически, ограничения, накладываемые стихом, могут отличаться от правил естественного языка настолько, что позволят говорить о поэтической системе как об особом «языке», хотя и вторичном по отношению к языку естественному.

Рассматривая единицы плана выражения, легко убедиться, что сочетания (фонем, слогов) не создают каких-то особых единиц или структур, невозможных за пределами поэзии. Даже пауза в конце стиха или перед цезурой, «незаконная» с точки зрения данного естественного языка, не противоречит его правилам, равно как и особая интонация, возникающая в случае такой паузы<sup>7</sup>. Таким образом, на этом уровне можно говорить об особой организации текста, особым же образом функционирующего, то есть о поэтической **речи**, но не об особом языке со своими единицами и правилами,

<sup>7</sup> Нечто подобное рассматривает М. В. Гордина в связи со случаями нарушений «правил сцепления», внутри ритмической группы во французском языке, напр., *cette nouvelle histoire* /set nu'vel-is'twar/ (с паузой после *nouvelle*), ср.: «Если... говорящий... останавливается в тех местах, где по смыслу это не требуется, то такая пауза сопровождается и иной интонацией» (Гордина 1997: § 184).

отличными от единиц и правил соответствующего естественного языка<sup>8</sup>.

Членение на значимые единицы внутри стиха подчиняется правилам, составляющим грамматику данной поэтической традиции, которая также может совпадать или (хотя бы теоретически) не совпадать с грамматикой естественного языка, используемого той или иной традицией.

В произведениях литературной (письменной, авторской) традиции могут встречаться повторяющиеся отрезки, одинаковые по значению, привязанные к сходной метрической позиции и потому напоминающие «формулы» (т.е. выражения, строящиеся по формуле) в устной традиции. Нет необходимости доказывать, что сходство с формулами — исключительно внешнее, и что в данном случае речь идет о клише. Смешение их с формулами, в каком-то смысле, неслучайно. В обоих случаях речь идет об отсутствии оригинальности. Но в формульном стиле это неотъемлемое свойство целой традиции, которое не влияет на восприятие и оценку текста аудиторией<sup>9</sup>, тогда как клише — черта индивидуального (авторского) стиля и конкретного текста, т.е. скорее недостаток с точки зрения данной **литературы**. Именно с клише связаны такие явления, как «избитые рифмы», плагиат и цитация. Последнее, впрочем, представляет собой намеренное использование клише, допускающее его смысловое и структурное переосмысление.

Рассмотрим следующий пример. В известном стихотворении (песне на слова) А. Суркова «Землянка» (1941) имеется словосочетание *четыре шага* (ср: *до тебя мне дойти нелегко, // а до смерти четыре шага*), которое встречается и в более раннем «Рассказе о неизвестном герое» С. Маршака (1938: *Еле стоит // на карнизе нога, // а до балкона — // четыре шага*). В обоих случаях данное словосочетание вписывается в соответствующую метрическую схему, поддерживается рифмой (*нога : снега*) и, в конечном счете, определяется сочетаемостью (*четыре* — единственная трехсложная форма, сочетающаяся с *шага*).

<sup>8</sup> Чисто умозрительно, можно представить себе метризованную обыденную речь; тогда поэтическая речь автоматически станет организовываться по иным «не метрическим» правилам.

<sup>9</sup> Ср.: «говоря о „создании“ предложений в процессе исполнения, мы вовсе не хотим внушить читателю, будто певец стремится к оригинальности или к формальной изысканности. (...) Его дело — выражение, а не **оригинальность**, само понятие „оригинальность“ ему совершенно чуждо, и узнай он, что это такое, он всеми силами старался бы этого избегать. Из того, что **обстоятельства допускают** проявления оригинальности и позволяют найти „поэтически“ изысканный оборот, ни в коей мере не следует, что сказитель хочет быть оригинальным. Есть такие периоды и стили, которые вовсе не ценят оригинальность» (Лорд 1994:59–60).

В принципе, здесь допустимо использование любой другой формы, отвечающей данным требованиям, при условии сохранения «основной мысли» стиха в целом. Основная же мысль в обоих случаях различна (малое vs. большое расстояние). Значение всего сочетания представляет собой сумму значений входящих в него слов: *шаг* — ‘единица измерения расстояния’ + *четыре* (1) ‘малый (о расстоянии)’, (2) ‘большой (о расстоянии)’, что отличает данные сочетания от фразеологизма — *два шага* ‘малое расстояние’, которое не распадается на компоненты.

На основании этих сочетаний, можно было бы, в принципе, расширить словарную дефиницию слова *четыре*, рассматривая (1) и (2) как омонимы. Учитывая уникальный характер сочетаний, в этом нет необходимости, однако оба значения могут (должны) войти в словарь автора. Применительно к таким ситуациям, о **поэтическом языке**, можно говорить лишь в переносном смысле, т. е. как о «языке поэта», который попадет в категорию «подъязыков», типа «языка = подъязыка науки». Применительно к ним, можно говорить о лексическом или стилистическом своеобразии, но не об особых правилах, в частности, правилах сегментации, единицами которой в данном случае являются **слова**, наделяемые специфическим значением в конкретном тексте, но не особым языковым статусом, предполагающим некую грамматику, отличную от общеязыковой.

\*\*\*

Обращаясь к произведениям, предположительно восходящим к устному бытованию и, соответственно, характеризующимся формульным стилем, мы видим, что в плане выражения они также предполагают двойное членение, — на стопы и их составляющие, — отражающее строение поэтической речи, в принципе, такое же, как в текстах литературной традиции и, значит, в естественном языке.

Своеобразие устной традиции и связанных с ней текстов проявляется в членении их на значимые единицы. В естественном языке это слова, для выделения которых используются процедуры, частью универсальные (претендующие на универсальность), частью специфичные для данного языка. Для письменных текстов и, соответственно, методик их анализа весьма важным критерием оказывается наличие графических пробелов, которые и отграничивают единицу, определяемую как «слово». Но, как замечает А. Б. Лорд, «[ч]еловек, не знакомый с письмом, мыслит не словами, а звуковыми комплексами, которые совсем не обязательно совпадают со

словами. Если этого человека спросить, что такое слово, он либо ответит, что не знает, либо приведет звуковую последовательность любой длины: от того, что мы называем словом, до целой поэтической строки или даже целой песни. (...) Если же мы далее начнем добиваться от него определения строки, то певец, который потому и притязает на славу, что товар его стихотворные строки, окажется в совершеннейшем тупике или же скажет, что, поскольку ему доводилось диктовать и видеть, как записывают то, что он диктует, он узнал, что такое строка, хотя раньше этого не знал, так как в школе не учился» (Лорд 1994:38–39)<sup>10</sup>.

Возвращаясь к проблеме грамматики языка устной традиции, резонно предположить, что, с точки зрения сказителя, элементами ее вряд ли могут быть слова, по крайней мере, в том смысле, в каком это обычно понимается. По Лорду, «[с]ловосочетаниями и предложениями для этой грамматики являются формулы» (с. 50). Из этого следует, что формулы относятся к области синтаксиса поэтического языка, и сами являются аналогом слов в нем. Это, в свою очередь, входит в противоречие с определением формулы как «группы слов», которое, таким образом, отражает некий взгляд извне. Налицо явное противоречие между двумя точками зрения — сказительской и исследовательской, что, само по себе, заставляет пересмотреть вопрос о минимальной единице поэтического языка.

Рассмотрим группу формул, объединенных **основной мыслью** ‘место действия’:

- (3) (a) *У Прилипу* (первое полустишие);  
 (b) *У Прилипу граду* (второе полустишие);  
 (c) *У Прилипу граду бијеломе* (целый стих)

(Лорд 1994:48)<sup>11</sup>

На месте *Прилипа* возможен любой трехсложный топоним (*Травник*, *Кладуша* и т. п.); ср. (2 а–с) выше: (*а у*) *кули/двору/кући*. В обоих случаях подстановка не связана с изменениями основной мысли или метрических условий. Иначе говоря, речь идет

<sup>10</sup> Ср. из разговоров со сказителями: — *Вино-пије-лички-Мустајбеже* [‘Мустайбей с реки Лики пил вино’]. Это — одно слово?

— Да.

— Но так не может быть.

— На письме не может.

— Здесь четыре слова.

— На письме — не одно. Но, скажем, у меня дома, когда я беру гусле, *Пије вино лички Мустајбеже* — одно слово, для меня одно, на гусле.

— А второе?

— *На Рибнику у пјаној механи* [‘В Рыбнике, в пьяной корчме’] (Foley 1993:49).

<sup>11</sup> [‘[c [b [a Во [Прилепе/Кайнидже/Травнике]a [во городе]]b [белом]]]c’.

о парадигматическом варьировании плана выражения, не выходящем за пределы, установленные данной формулой, что, собственно, и является главным условием тождества выражений, созданных на ее основе.

В (3 а–с) выражения, связанные общей основной мыслью вписываются в различные метрические условия. Речь, таким образом, идет о трех разных формулах. Реализации их различаются числом «слов», но, как уже говорилось, не с точки зрения человека, мыслящего «звуковыми комплексами, которые совсем не обязательно совпадают со словами» (Лорд 1994:38). Основная мысль (т. е. семантика) формулы не выводится из суммы значений составляющих ее элементов, но определяется значением **ядерного слова**<sup>12</sup>, ср.: «смысл формулы, состоящей из существительного и эпитета, — это понятие, обозначаемое содержащимся в ней существительным. *Пьяная корчма* значит ‘корчма’» (Лорд 1994:82)<sup>13</sup>. Соответственно, варьирование, опять же, варьирование означающего, хотя и происходит в плане синтагматики, не является синтаксическим.

Вряд ли нужно объяснять, что формулы поэтической традиции связаны с лексикой и синтаксисом данного естественного языка. В этом (и только в этом!) смысле их можно рассматривать как группы «слов», т. е. лексико-синтаксических единиц, противопоставляющихся другим лексико-синтаксическим единицам данного языка. Если бы такое было возможно и в языке традиционной устной словесности, *пьяная корчма* в каком-то контексте (например, шутливом), могла бы стать **трезвой** корчмой. Точно так же, звуковая организация формулы, точнее, звуковой комплекс, лежащий в основе ее экспонента, хотя и зависит от просодической структуры составляющих (числа и характера слогов, акцентуации и т. п.), определяется, в конечном счете, всей метрической схемой, в которую помещается данный смысловой отрезок. И в этом смысле, *Прилип, град бижелыј* и *Стольный град Киев* представляют собой неделимые комплексы. Дж. М. Фоули называет такие «сращения» (*amalgamations*) «словами» (в кавычках), что является предпочтительным по сравнению с его же терминами ‘составные слова’ (*composite words*) или ‘укрупненные слова’ (*larger words*), т. е. нечто, составленное из более мелких единиц, и не отражает в

<sup>12</sup> Российские индологи используют термин «опорные слова», предложенный П. А. Гринцером в докладе «Эпические формулы в „Махабхарате“» на симпозиуме «Структура индийского текста» в Москве в 1971 г. (см.: Васильков 1973:5); Ф. Руссо (Ph. Rousseau). «Théories de la formule et interprétation des textes: la question du sens» // доклад на конф: «Les Enjeux théoriques des débats sur la formule homérique» (Université de Lille, Франция, апрель 2000 г.) назвал такие элементы «*mots formulaires*».

<sup>13</sup> Точно так же, былинный Киев — всегда ‘(стольный) град’, а герой англо-саксонского эпоса — непременно *beorn* ‘сын, потомок’ X’a.

достаточной степени отличия поэтического языка от языка естественного (см.: Foley 1993:135, 144, 145, et passim). Можно сказать, что формулы, лежащие в основе этих «сращений» и являются элементарными единицами языка устной эпической традиции, позволяющими сочетать постоянство содержания и вариативность (= отсутствие фиксированности) формы.

Взаимоотношение двух языков — естественного и поэтического, — по сути дела, отражена в определении формулы, которая является абстрактной единицей (наподобие лексемы естественного языка), реализующейся в виде последовательности инвентарных единиц естественного языка (слов), использующихся в качестве строительного материала каждого конкретного воплощения формулы.

Группы слов, выступающие в качестве одной функциональной единицы, возможны и в естественном языке, например, сочетания существительных с артиклями, которые ниже полнозначных слов по своему статусу, но не менее существенные для значения словосочетания в целом (*a city* → *the city*). Такие сочетания допускают вставку других полнозначных слов (*a city* → *a big city*), что и является одним из оснований для того, чтобы считать их элементы словами. (Неслучайно, на письме все элементы словосочетания разделяются пробелами.) Имея это в виду, резонно спросить, что представляют собой «строительные элементы», т. е. слова естественного языка, не меняющие значения формульного сочетания и использующиеся только по соображениям метрики?

В любой поэзии выбор единиц, значимых с точки зрения данной позиции, определяется на основании двух факторов — формы и значения. В литературной (авторской) поэзии каждое слово, помимо метрической структуры, в идеале, обладает собственным значением<sup>14</sup>. В традиционной поэзии замена ядерного слова, например, топонима на антропоним, равносильна замене всей формулы; такая замена автоматически предполагает изменение ее значения и замену эпитетов при ядерном слове. Выбор прочих элементов сочетания определяется исключительно метрической/ритмической схемой стиха (размером, аллитераций и т. п.). Как замечает в этой связи Дж. Д. Найлз: «В *secga/eorla/hæleþa/æthelinga gedryht* 'отряд мужей' в „Беовульфе“ сказитель называет „мужей“ *secgas*, а не *eorlas* или *hæleþas* не из-за того, что он хочет выбрать наиболее подходящее к данному контексту значение, а исключительно по соображениям аллитерации» (Niles 1981:396). Такой выбор, автоматический с точки зрения древнеанглийской поэтической тра-

<sup>14</sup> С определенными оговорками это справедливо и в отношении слов, используемых исключительно для заполнения метрических позиций.

диции, сходен с выбором морфа, например, /s/ ~ /z/ ~ /iz/ в английском языке, в зависимости от предшествующего элемента, в данном случае (*wor*)**k**S ~ (*ri*)**d**eS ~ (*wat*)**ch**ES.

Автоматическим является и варьирование типа (У) *Прилипу*, (У) *Прилипу граду*, (У) *Прилипу граду бијеломе*, где выбор варианта определяется числом слогов, необходимых для заполнения метрической позиции. Такие сочетания, представляющие собой систему взаимосвязанных высказываний, можно рассматривать как своего рода (поэтическую) парадигму, где ядро предполагает набор эпитетов (подстановок), либо реальных, засвидетельствованных в данной традиции, либо потенциальных. Данные высказывания связаны общей «основной мыслью», а их структура определяется метрической системой данного поэтического языка, в свою очередь, основывающейся на «метрических парадигмах» (Foley 1993:117 сл.), и синтаксисом языка, используемого данной традицией. Таким образом, формула выступает как ритмико-семантико-синтаксический комплекс (Niles 1981:399)<sup>15</sup>. Следует еще раз напомнить, что метр/ритм (фонемы — слоги — стопы), с одной стороны, и синтаксис (слова, подставляемые в формулу — сочетание формульных выражений), с другой, находятся в сложных взаимоотношениях, которые заставляют их неравномерно распределяться по двум различным сферам — поэтическому и естественному языку, что, в свою очередь, определяет специфичность формулы для данного естественного и данного поэтического языка.

До определенной степени это сходно с варьированием числа слогов, например, в *дорóгой* и *по дороге* — слово vs. словосочетание, элементы которого неравнозначны по своему статусу. Такой же неоднозначностью характеризуются и элементы формульного сочетания, ядерные слова и «метрические заполнители», которые, если и не лишены полностью своего лексического значения, существенно десемантизированы.

Механизм десемантизации на примере древнеанглийских субстантивных эпитетов описал М. И. Стеблин-Каменский: «Тот факт, что субстантивные эпитеты часто имеют усилительное значение, стоит, по-видимому, в связи с их стилистической функцией. В результате их частого употребления в качестве украшающих эпитетов, без необходимой связи с определяемым, ради самих себя, эти излюбленные поэтами слова как бы десемантизируются и приобретают неопределенное, усилительное значение. Может быть, иг-

<sup>15</sup> Термин комплекс отражает сущность формулы лучше, нежели «группа слов», тем более, что воплощением формулы может быть одно слово, занимающее определенную метрическую позицию, например, *ymsittendra* 'окружающие народы' в *Beowulf* 9b (Magoun 1953/1963:198).

рает также роль то, что качественное значение в связи с перестройкой языка уже становится непонятным» (Стеблин-Каменский 2003:511)<sup>16</sup>.

В этом описании просматривается элемент диахронии («в связи с перестройкой языка», «уже становится непонятным»). Почему Одиссей когда-то был назван «хитроумным», а Ахилл «быстроногим» — отдельный вопрос (см. также статью М. Л. Кисилиера в настоящем сборнике). В традиционных текстах представлен результат этого процесса, т. е. синхрония поэтического языка, где статус того или иного элемента полностью зависит от контекста. Так, др.-англ. *here* 'войско' является полнозначным словом в *stīdan herge* 'большим войском' (*Beowulf* 2447), обладающим синтаксической самостоятельностью и в данном естественном, и в данном поэтическом языке. Но сочетание *here-spēd* (*spēd* 'успех') значит не 'успех в битве', а просто 'успех', поскольку никакой другой успех (например, экономический) в эпосе невозможен. Точно так же, *Gūþ-Gēatas* — не 'гауты, которые воюют' (др.-англ. *gūþ* 'война'), а *Gār-Dene* — не 'даны с копьями' (др.-англ. *gār*), потому что война — единственное занятие эпических героев, а копье — не только их оружие, но и неперменный атрибут. В этом своем качестве эпитеты варьируют в составе формулы, но не противопоставляются ни всем прочим словам данного языка (ср. выше: *пьяная корчма* : \**трезвая корчма*), ни даже, в сущности, другим эпитетам при данном ядерном слове. В древнеанглийском «Беовульфе», например, одни и те же «даны» (*Dene*) могут быть «западными» (*West*), «восточными» (*Ēast*) или «копьеносными» (*Gār*) и т. д. При этом такие эпитеты не являются синонимами, свидетельствующими о «богатстве и разнообразии эпического стиля», как часто считается, поскольку употребление их определяется не стилем, но структурой стиха и ее потребностями в каждом конкретном случае, например, числом слогов, необходимым для заполнения той или иной метрической позиции ([*стольный*] *град*] *Киев*)), или аллитерацией (на /w/, /g/ или гласный *West*-, *Gār*- или *Ēast-Dene* соответственно), т. е. относится скорее к области формы.

Форма стиха является частью плана содержания в поэзии в целом. В литературной (авторской) поэзии она отражает, например,

<sup>16</sup> На зависимость первых компонентов таких сочетаний от структуры стиха, в частности, аллитерации в древнегерманской поэзии одним из первых обратил внимание Ф. П. Магун (Magoun 1929). Не случайно, именно исследование роли традиционного эпитета привело в конечном счете к созданию формульной теории М. Пэрри и А. Б. Лорда и теории неосознанного авторства М. И. Стеблин-Каменского.

жанровые особенности и общий настрой произведения<sup>17</sup>. В устной традиции граница между содержанием и формой практически отсутствует. Это определяется самой природой формулы как механизма, регулирующего выбор подстановочных элементов, которые не находятся в соответствии с семантикой (основной мыслью) формулы и в своей совокупности образуют метрическую/поэтическую парадигмы. В этом смысле, традиционные эпитеты, принципиально отличные от элементов словообразовательных парадигм типа *charge — discharge*, но сходные с *дорогой — по дороге*, могут быть уподоблены морфемам естественного языка.

В зависимости эпитета от всей структуры формулы и состоит, в сущности, его постоянство. Это значит, среди прочего, что в данном своем значении такие элементы (со)существуют лишь в пределах одной поэтической традиции (языка)<sup>18</sup>.

То же относится и ко всем прочим элементам традиционной поэзии, от функциональных слов до целых формульных сочетаний, в пределах которых реализуется значение (статус) составляющих. Но и сами формулы, будучи элементарными единицами поэтического языка, наделяются специфическим для него значением в составе более крупных — сюжетных единиц, также специфических для данной традиции, то есть **эпических тем**.

\*\*\*

Тема является еще одним базисным понятием устной теории, единого понимания которого нет и среди ее сторонников, ср. «тема» у А. Б. Лорда = «типовая сцена» у В. Арендта; «типовая сцена» у В. Арендта = «тема/мотив» у Ж. Ришнера; «тема» у Ф. П. Магуна = «мотив»<sup>19</sup> у А. Б. Лорда (Fry 1968:49).

Более того, единого определения темы нет и у самого А. Б. Лорда, ср.:

- (а) «единица сюжета, регулярно используемая поэтом (т. е. сказителем — Ю.К.), не только в пределах [его] песни, но в поэзии в целом» (Lord 1938:440);

<sup>17</sup> В качестве курьеза можно привести следующий пример: «Таракан» Н. Олейникова в прозаическом английском переводе воспринимается носителями английского языка как «произведение в духе Кафки».

<sup>18</sup> В этом — и одно из отличий устной традиции от письменной литературы, которая пользуется словарем данного языка, пополняя его, в том числе, и за счет слов и выражений, созданных авторами, пишущими на этом языке.

<sup>19</sup> О «мотиве» как единице поэтического языка см.: Путилов 1975. «Мотиву» в литературе и фольклоре посвящено превосходное исследование И. В. Силантьева (2004), где это понятие получает четкое и непротиворечивое определение в терминах семантики.

- (b) «группа понятий и представлений, регулярно используемых при передаче сюжета в формульном стиле традиционной песни» (Лорд 1994:84);
- (c) «структурная единица, имеющая собственное семантическое наполнение, но неразрывно связанная со своей формой, пусть даже постоянно меняющейся и многообразной» (Лорд 1994:225).

В определении (a) нет ничего специфически устно-традиционного; повторяющиеся сюжетные единицы могут встречаться в любой, в том числе и в авторской поэзии, где, кроме того, такая единица не обязательно будет иметь специфическое словесное выражение, а источником ее может быть, например, зрительный образ (картина).

В устной традиции тема характеризуется обязательностью и наличием словесных примет, отличающих ее от других, столь же обязательных тем той же традиции. В сочетании с регулярно повторяющимся содержанием («понятиями, представлениями») такой отрезок традиционного текста, пронизанный формулами, и будет «темой», подпадающей под определение (b). Оно же предполагает использование формул в функции тематических маркеров. Соответственно, темы могут рассматриваться как (необходимый и достаточный) формульный контекст, определяющий семантику формулы.

Тема, понимаемая как «структурная единица» (определение [c]), также предполагает наличие примет, каковыми и являются формулы или выражения, построенные на основе формул. Они задают структуру темы или расположение тем в произведении, т.е. его тематическую структуру. Так, например, *þæt wæs gōd cyning!* 'это был добрый конунг!' (*Beowulf* 11b) — не только характеристика конкретного персонажа (Скильда Скевинга), но прежде всего примета завершения сюжетной единицы, которой и является тема, в данном случае — описание деяний конунга. Точно так же, *oð þæt* 'до тех пор, пока' указывает на завершение темы «путешествия» и переход к следующей теме (в данном случае «герой у цели» «The hero on the beach»<sup>20</sup>).

«Разделительные элементы», характеризующие завершение и одновременно начало темы внутри произведения, предполагают наличие начальных и завершающих тем (зачинов и концовок) целой песни. Например, «Гимн Кэдмона» и «Бытие» начинаются прославлением Господа, ср.: *Nū sculon herigean (hefonrīces weard) 'Ныне должно нам славить* (стража царствия небесного)' (*Caedmon's*

<sup>20</sup> По поводу тем, связанных с путешествием, и их признаков в древнеанглийской поэзии см.: Crowmpe 1960; Clark 1965.

*Hymn*<sup>21</sup> 1) и *Ūs is riht micel... þæt we* (*rodera weard*) // (*wordum herigen* 'Нам подобающе есть, чтобы мы (стража небес) // (словами) славили' (*Genesis* 1, 2b).

«Прославление» можно рассматривать как значение данного отрезка. Для того, чтобы стать поэтической темой необходимо еще соответствующее словесное ее выражение. В обоих примерах данное значение ('прославление', 'призыв к прославлению') передается глаголом *her(i)g(e)an* 'славить' (инф. и опт. соответственно) в сочетании с императивностью — за счет модального глагола *sculan* 'быть должным' в первом случае и словосочетания *is riht (micel)* 'должно (весьма)' во втором.

Грамматические соответствия, (*scul)on* и *Ūs is (riht)... þæt we* (1 л., мн. ч., наст. вр.) в «Гимне» и «Бытии» отражают, кроме того, модификации, служащие для передачи одной и той же «основной мысли» в различных метрических условиях (в этом, собственно, и проявляется изменчивость формы традиционного произведения).

В «Гимне» оба компонента значения описываются единой формулой, учитывающей и метрические условия (первое полустихие = «краткая строка»). В «Бытии» *herigen* (в опт.) находится во втором полустихии второго стиха, за которым следует однородное *mōdum lufien* (с существительным (*mōdum*) и глаголом (*lufien*) в той же форме, что *mōdum* и *herien*) в предыдущих стихах. Таким образом, к призыву 'славить (Господа)' (= «Гимн») в «Бытии» добавляется сема '(должно) любить' (Господа).

В последнем случае не вполне ясно, имеем ли мы дело с одной «основной мыслью» (и одной формулой) или двумя, т. е. с (поэтической) морфологией или синтаксисом. Не приходится сомневаться, однако, что оба зачина отражают одну и ту же тему, являющуюся «структурной единицей, имеющей собственное семантическое наполнение, но неразрывно связанную со своей формой», а значит, подпадающую под определение (с), приведенное выше.

Вариативность формы, о которой говорится в определении формулы, регулируется формульностью всего стиха и параметрами каждой конкретной формулы (метрическим компонентом, грамматикой данного естественного языка и данного поэтического языка и т. д.), что, в свою очередь, обеспечивает «неразрывную связь семантического наполнения темы с формой», лишний раз подтверждая, что «в песне нет ничего, что не было бы формульным» (Лорд 1994:62). Последнее относится как к воплощению темы в целом, так и к каждому элементу в пределах данного тематического отрезка, особенно если этот элемент выполняет некоторую текстообразующую функцию.

<sup>21</sup> Уэссекская версия.

Так, древнеанглийское *hwæt* (совр. *what*), в английских переводах обычно 'Lo!', в русском переводе 'истинно' может быть началом темы внутри произведения, ср. *Beowulf* 240, 530, 1632. Это же слово может служить приметой зачина произведения в целом, ср. «Беовульф», «Исход» и «Андрей»<sup>22</sup>.

В той же позиции выступает *Nū* в начале «Гимна Кэдмона», где этим словом начинается призыв к прославлению Господа, почти буквально повторяющийся в «Бытии» (см. выше), где это слово отсутствует. Расхождение между двумя текстами, возможно, не случайно. В «Гимне» *Nū* употреблено в своем основном значении, указывая на конкретный момент прославления, что в сочетании с модальным глаголом означает: «Сейчас должно нам славить» (= «Восславим **же!**»), тогда как в «Бытии» *Ūs is riht (micel)* в сочетании с придаточным с придаточным предложением со сказуемым, выраженным оптативной формой глагола (*þæt wē herigen*) соответствует скорее настоящему неопределенному. Слово *Nū*, таким образом, и отличает собственно «гимн» от «религиозного эпоса».

К последнему зачастую относят, вместе с «Бытием», также поэмы «Исход» и «Андрей», которые, как и «Беовульф», начинаются словом *hwæt*. Заметим, что во всех трех произведениях сказуемое выражено одной из форм глагола (*ge*)*fricgan* 'узнавать', ср.:

**Beowulf:** *Hwæt! We Gār-Dena/in geardagum/þeodcyninga // þrym GEFRUNON*; **Exodus:** *Hwæt! Wē feor and nēah // GEFRUGEN habað*; **Andreas:** *Hwæt! We GEFRUNAN*. Далее следует перечисление деяний (= подвигов), «список» которых отличается от перечисления «*weorc wuldorfæder*» ('деяний чудесного отца'), прежде всего, тем, что они не являются эпизодами творения. Более точным, поэтому, применительно к «Андрею», представляется предложенное Дж. М. Фоули название «героическое житие» (Foley 1995:183). Слово *hwæt*, подобно гимническому *Nū*, оказывается одновременно «жанровой приметой», контекстом которой является целое произведение.

На различие двух «списков» (эпизодов творения и деяний) указывает и глагол, являющийся сказуемым в двух зачинах — религиозном (эпическом и гимническом) и героическом — *hergan* и *ge-fricgan* соответственно. Последний, родственный нем. *fragen* и др.-англ. *fricgan*, передает результат действия, выраженного этим глаголом ('спрашивать, узнавать'). Прославляет героя его подвиг,

<sup>22</sup> Ср. в «Старшей Эдде»: «перебранка» может быть темой целого произведения, обычно героического цикла («Перебранка Локи», «Речи Альвиса») или (в героическом цикле) части произведения («Песнь о Хельги, сыне Хьорварда», «Первая песнь о Хельги, убийце Хундинга»), ср. совпадающие концовки: «Погибнешь теперь./ В камень приметный/. . . /Ты превратишься» (тема в песни) и «Обманут ты, карлик, солнце светит в доме» (песнь). См. об этом: Клейнер 1993:48.

о котором знает сказитель, об этом повествующий. (В каком-то смысле, эпическое произведение выполняет ту же функцию, что материальные памятники, упоминаемые в статье Я. В. Василькова в настоящем сборнике). Это знание, источник которого никак не оговаривается и которое только констатируется (ср. *mīne gefræge* 'по моим сведениям'; *gefræge* также родств. *fricgan* в др.-англ. эпосе), в сущности, и отличает сказителя от слушателя. Однако позиция того и другого, как бы, «извне».

Результатом деяний Господа является все сущее, в том числе и человек, что определяет позицию сказителя и аудитории — «изнутри», а также характер повествования (прославление), его жанр (гимн) и глагол, обозначающий действие, общее для сказителя и аудитории, в данном случае *hergan*, этимологически родственный русск. *честь* (см.: Kleiner 2003).

Два зачина содержат два тематических комплекса, сходных на первый взгляд, но в то же время, различных принципиально, что проявляется не столько в семантическом наполнении темы (в обоих случаях речь идет о деяниях), сколько на уровне формы (*Hwæt! + fricgan* в одной из своих форм vs. *Nū + hergan* в одной из форм), «неразрывно связанной» с данной темой.

Связь семантического наполнения темы и ее воплощения осуществляется, благодаря «передаче сюжета в **формульном стиле**» (см. определение (b) выше; выделено мной — Ю.К.), который, в свою очередь, связан с метрическими условиями и правилами сочетаемости элементов формулы, т. е. со структурой естественного языка, используемого данной поэтической традицией. Из этого следует, что «тема» (как и «формула») специфична для данной поэтической традиции, т. е. для синхронного среза, ограниченного правилами данного поэтического языка (метрикой стиха и прагматикой формулы) и правилами (фонологическими, морфологическими и синтаксическими) естественного языка, на котором создается произведение.

\*\*\*

Подход, ориентированный на модель, а не (поверхностную) реализацию модели, исключает саму возможность каких бы то ни было диахронических коннотаций: то или иное выражение (текстовая единица) может создаваться одним сказителем и заимствоваться другим, но модель, на которой основывается эта текстовая единица, принадлежит традиции и может усваиваться, а не заимствоваться. Ориентация на модель, как при усвоении текстовых единиц зрелыми сказителями, так и при усвоении поэтического

языка данной традиции в целом, предполагает, что речь идет о сугубо синхронном процессе.

То, что формула, тема и, в целом, традиция являются сугубо синхронными понятиями, не означает, что произведения, относящиеся к различным традициям, или даже сами традиции не могут стать предметом сравнительно-исторического, диахронического, типологического или контрастивного исследования, подобно различным (родственным и неродственным) естественным языкам или их элементам.

Сопоставление двух структурных элементов (в данном случае зачинов) вполне правомерно на начальном этапе как при выявлении сходных (или различных) тем внутри традиции, так и при сравнении текстов, относящихся к разным традициям. Такое сопоставление — обычный в сравнительно-историческом языкознании прием, исходящий из двух прямо противоположных презумпций: (а) сопоставляемые языки (языковые элементы) генетически родственны и (b) сопоставляемые языки (языковые элементы) генетически неродственны (сходство является типологическим или объясняется заимствованием)<sup>23</sup>.

Нечто подобное возможно и при сопоставлении эпических традиций, которое начинается со структурных элементов, предполагающих возможность сходства любого рода, и — при наличии оно — завершается анализом элементов формы, устанавливающим характер сходства (типологическое, универсалия), а также возможность заимствования или же наличия некой «прото-темы».

Специфика эволюции и взаимодействия поэтических традиций определяются, опять же, неразрывной связью тематической структуры произведения (или тематического инвентаря данной традиции) и формульным стилем, в котором происходит воплощение каждой конкретной темы. Получается, что соотношение реконструируемой «прото-темы» и реальной «темы», гипотетически восходящей к ней, в сущности, аналогично соотношению «темы» и «мотива», заимствованного из иной, неродственной традиции. На начальном этапе сравниваются именно «мотивы»<sup>24</sup>, которые становятся «темами» лишь в рамках данной поэтической традиции<sup>25</sup>. Развитие/образование поэтической темы предполагает, таким образом,

<sup>23</sup> Этот метод восходит к Р. Раску, который, устанавливая происхождение древнеисландского языка, сопоставлял его, с одной стороны, с германскими и другими индоевропейскими языками, а с другой, с баскским и эскимосским.

<sup>24</sup> В отличие от термина/понятия, обсуждавшегося выше (см. сн. 19), в данном случае слово «мотив» употреблено в общепринятом («бытовом») смысле.

<sup>25</sup> Здесь уместно процитировать высказывание Дж. М. Фоули о «мотиве как регулярной составляющей темы» (см.: Foley 1993:289, note 23).

подчинение некоего элемента правилам, действующим в данной поэтической традиции (= на данном синхронном срезе)<sup>26</sup>.

И при исследовании естественных языков исходят из того, что «очень близкие... характеристики нередко встречаются у языков, о родстве которых заведомо не может быть и речи. (...) Такое сходство является случайным в том смысле, что оно ни в коей мере не объясняется общим историческим происхождением» (Касевич 1977:132–133). Общность происхождения доказывается наличием регулярных соответствий. Невозможность же генетического родства всегда лишь предполагается с большей или меньшей степенью вероятности, как правило, на основании экстралингвистических данных (например, географической удаленности).

В случае поэтических традиций характер сходства также устанавливается более или менее предположительно, например, исходя из принадлежности языков, ими используемых, к одной группе/семье (генетическое родство), или территориальной удаленности (типология) или, наоборот, территориальной близости (заимствование). Одно при этом не исключает другого, т. е. заимствование возможно и при взаимодействии генетически родственных традиций (как и в случае естественных языков).

Соотношение мотива и темы в пределах одной традиции можно проиллюстрировать примером, который приводится в посмертно опубликованной книге А. Б. Лорда «Сказитель возобновляет песню» (*The Singer Resumes His Tale*). «Мотив» причаливания к берегу рассматривается как часть «темы» прибытия, которая, в свою очередь, входит в «тему путешествия», в древнеанглийской традиции («Беовульф», «Елена», «Христос»). Приметой данного «мотива», по Лорду, является выражение *ancrum/oncrum fæste* 'прочно на якоре' (Lord 1995:148–149).

Заметим, что в «Беовульфе» гауты приезжают к датчанам *for wlenco* 'с добрыми намерениями', поэтому судно должно ждать их возвращения.

Вот как излагается тема поездки братьев Гудрун к конунгу Атли («Гренландские речи Атли» «Старшей Эдды»):

(4)	<i>Róa namu ríki, rífu kíöl hálfan</i> ..... ..... <i>hömlur slitnuðu, háir brotnuðu, gerðut far festa</i>	Герои принялись грести, сломали полкиля ..... ..... Ремни порвали Уключины сломали, Корабль не привязали
-----	---	--

(*Atlamál in grönlensku*, 37)

<sup>26</sup> Насколько мне известно, впервые на необходимость различать синхронный и диахронический аспект традиционной словесности указал Г. Надь (Nagy 1974).

В обоих случаях мотив прибытия входит в одну и ту же тему (структурную единицу) — «поездка». Независимо от того, является ли данный мотив заимствованием из одной традиции в другую или обе восходят к некоей «прото-теме», «темой» он становится только в конкретном произведении (в данном случае в «Беовульфе» и «Старшей Эдде»), где воплощение темы, определяющееся исходом поездки, прямо противоположным в двух текстах («с добрыми намерениями» и «себе на гибель»); отсюда отрицательная форма глагола, этимологически родственного др.-англ. *fæste* — (*gerð*)*ut fest(a)* в «Гренландских речах Атли».

Родственные слова лишней раз подчеркивают (подтверждают) родственность двух воплощений темы. Такие слова наиболее вероятны в текстовых отрезках, обладающих одинаковой функцией и/или занимающих одинаковое положение в тексте, например, в начале песни. В рассмотренных нами случаях начало песни было посвящено прославлению Господа, за которым следовало перечисление его дел, т.е. Творение (*prima creatura*, по Беде Достопочтенному).

Творению посвящено и древнеисландское «Прорицание Вёльвы» (*Völusrá*), которое открывается своего рода инвокацией:

(5) *Hljóðs bið ek*  
*Allar helgar kindir*

‘Внимайте мне (букв.: я прошу слуха),  
Все священные роды’

Ф. Шпехт сравнивает это обращение к богам с *idám janā, úpa śruta/nārāśamsá stavisyate*, в «Авесте» (20, 127, 1), в его переводе: ‘я прошу внимания (букв.: слуха)’ и ‘я расскажу’ (Specht 1937/1968:2)<sup>27</sup>.

Этимологически др.-исл. *hljóð* родственно др.-инд. *śruta* и, таким образом, всем производным \**kleu-*, ср.: др.-в.-нем. *hliodar* ‘звук’ (нем. *Laut*), сскр. *śruta* ‘знаменитый’ (= бывший на слуху) ~ *śrávas* ‘хвала’, русск. *слово* и *слава*. В современном исландском *hljóð* может значить ‘звук’ и ‘молчание’; комментарий в словаре Р. Клизби и Г. Вигфюссона: «The original meaning is ‘hearing’ or ‘the thing heard’» (Cleasby, Vigfusson 1974:271).

Таким образом, *Hljóðs bið ek* следует понимать, как ‘я прошу слова (для того, чтобы славить богов, создавших мир, небо и т. д.)’, что вполне соотносимо с др.-англ. христианским: «Восславим же Господа. Он создал и т. д.».

Можно представить себе и обратную процедуру реконструкции, при которой элементы формул возводятся к «опорным словам» бо-

<sup>27</sup> ‘ich bitte um Gehör; ich will erzählen’.

лее ранних стадий, например, κλέος ἄφθιτον ‘неувядающая слава’ (*Илиада* IX, 413), в свою очередь имеющее параллели в «Ригведе». Из чего не следует, что лишь по этой причине κλέος ἄφθιτον является формулой, как часто полагают (см.: Зайцев 1994:345)<sup>28</sup>. Правильнее сказать, что это сочетание формульно, прежде всего, потому что «в песне нет ничего, что не было бы неформульным» (Лорд 1994:62).

Если подходить к формуле не как к дословному повтору некоторого словосочетания, а как к модели, по которой строится сочетание, то к общей формуле можно отнести κλέος ἄφθιτον и κλέος ἐσθλόν, которые распределены дополнительно — после цезуры и перед цезурой (*Илиада* IX, 415). В «Ригведе» соответствующее выражение встречается в любой позиции (Зайцев 1994:154), отражая, вполне возможно, более раннюю стадию общей (индоевропейской) традиции.

Рефлексами «темы прославления» (и соответствующих «прото-формул») в древнегерманской традиции могло быть как инвокативное *Hljóðs bið ek* «Старшей Эдды», так и *Nū sculon herigean* и *Ūs is riht... þæt wē... herigen* в древнеанглийском религиозном эпосе, с одной стороны, а, с другой, выражения, содержащие указание на знание о подвигах (т. е. опять же, прославление) героев, такие, как *mīne gefræge, Wē... //... (þrym) gefrunon* или *We feor and nēah gefrigen habaþ* ‘Мы широко и далеко наслышаны’, где *feor and nēah* можно соотнести с *blæd wīde sprang* ‘слава широко распространялась’ (*Beowulf* 18) и — через него — с κλέος εὐρύ // *prthú śrávaḥ* ‘широкая слава’, по А. И. Зайцеву, «неожиданное словосочетание» (Зайцев 1994:67)<sup>29</sup>.

В принципе, любой элемент формульного сочетания может стать ядерным («опорным», «формульным») данной традиции, ср. выше: *here-spēd* и *sīdan herge*. Можно предположить, что нечто подобное происходило и в процессе эволюции «прото-традиции»<sup>30</sup>, а

<sup>28</sup> Впервые κλέος ἄφθιτον сопоставил с *śrávas... ākṣitam* в 1853 г. Адальберт Кун (Kuhn 1853).

<sup>29</sup> Ср. др.-инд. «Широко-славный» — имена легендарных воителей» (см. сн. 10 в статье Я. В. Василькова в настоящем сборнике).

<sup>30</sup> К. Уоткинс, указывая (со ссылкой на М. Финкельберг), что у Гомера прилагательное употреблено в предикативной функции, замечает, что κλέος ἄφθιτον может **восходить** к настоящей формуле, как и *śrávas... ākṣitam* (Watkins 1995:173). При этом он отказывает в формульном статусе и сочетаниям κλέος с формами глагола εἶναι, поскольку такое сочетание, по его мнению, лишено «основной мысли», которая требует наличия местоименной референции и предикации (Watkins 1995:174). Последнее вряд ли необходимо (ср. формульные выражения типа *давур һого*), но указание, в связи с этим, на семантические и синтаксические ограничения, налагаемые формулой, несомненно заслуживают внимания.

Выражения, связанные со значением ‘неувядающая слава’, рассматривались Г. Надем в его ставшей классической работе 1974 г. Надь возводит соответству-

также при взаимодействии традиций, не обязательно связанных генетическим родством, и при заимствовании мотивов, получающих соответствующее формульное и тематическое оформление в заимствующей традиции.

В древнеанглийской традиции к теме творения добавляется христианский мотив, ср. *Vere dignum et justum est... nos tibi... gratiam agere* (Doane 1978:225), возникающий на месте традиционной «инвокации», что приводит к трансформации системы формул и к модификации «данной основной мысли» и значения темы в целом.

Весьма вероятно в этой связи, что некоторые темы обеих традиций (языческой и христианской) восходят к одному источнику, или же что они были порождены некоторыми «опорными словами», развернутыми в традиционные формулы.

\*\*\*

Итак, правила и закономерности, обнаруживаемые в традиционных текстах, действительно образуют систему, изоморфную системе естественного языка, используемого данной традицией. Этого следовало ожидать, поскольку, если процитировать У.С. Аллена: «Материал поэзии — это язык. Поэтому не следует приписывать стиху, явлений, отсутствующих в языке, на котором слагается стих» (Allen 1964:3). Из этого следует и обратное: все явления, встречающиеся в стихе, присутствуют и в языке, формами бытования которого являются словесность — устная традиция и письменная литература. И то и другое может и должно рассматриваться как один из видов речевой деятельности, такой же, как все прочие формы обмена текстами с той только разницей, что в данном случае тексты строятся как по законам не только данного естественного языка, но и поэтического языка, который обладает системой собственных инвентарных единиц и правил, описывающих отношения между ними.

---

ющие выражения в древнегреческом и древнеиндийском к *\*klewos nndhg<sup>w</sup>hitom*, предполагая, что в доисторический период архетипы таких выражений могли создать соответствующие ритмические структуры. Это согласуется с его главной идеей, что «метрические контексты родственных выражений также родственны» (Nagy 1974:1, 142). Этот принцип можно считать основой диахронической поэтики, в рамках которой должен решаться вопрос о ее синхронном и диахроническом аспектах. При таком подходе *\*klewos nndhg<sup>w</sup>hitom* действительно может рассматриваться как прото-формула.

О формулах, связанных со значением 'нерушимая слава' в «Махабхарате», см. статью Я. В. Василькова в настоящем сборнике.

М. Л. Кисилиер

## Что это такое — язык поэтической традиции?

### В поисках подходов к языку греческой поэтической традиции\*

Термин «народная поэзия» становится все менее и менее приемлемым. . .  
Применять же его к средневековому  
эпосу. . . совершенно недопустимо  
(Лорд 1994:17)

Традиционно считается, что черты реального состояния греческого языка средних веков впервые появляются в поэтических текстах X–XII в., и именно язык т. н. **демотической** поэзии позволяет проследить развитие греческого языка в средние века. Действительно, по сравнению с византийской прозой (агиографическими и историческими сочинениями), стихотворения Птохопродрома (XII в.) или «Эпос о Дигенисе Акрите»<sup>1</sup> кажутся написанными почти на новогреческом языке. Часто в средневековых поэтических текстах можно наблюдать два параллельных варианта морфологических форм, один из которых отражает древнегреческое (= ДГР) состояние, а другой соответствует новому, новогреческому (= НГР). Например, в стихотворениях Птохопродрома встречается как исчезнувший в НГР инфинитив, так и сменившие его конструкции с частицей *νά*. Между обоими вариантами прослеживается четкая дистрибуция: инфинитив сохраняется в сочетаниях с глаголами, выражающими желание и возможность, с *Verba Timendi* и с глаголами движения и изменения состояния, а практически во всех остальных случаях употребляется конструкция с частицей *νά* (Абдрахманова 2000). Другим примером может быть

\* Исследование выполнено в рамках Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой: уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации (2009–2011 гг.)» и при поддержке Гранта Президента РФ МК-428.2009.6.

<sup>1</sup> Старейшая Гротто-Ферратская рукопись с текстом «Эпоса» датируется концом XIII — началом XIV в. Вторая по возрасту рукопись, Эскуриальская, относится к XVI в. По-видимому, попытки литературной обработки текста эпоса стали предприниматься уже в XII в. (Beaton 1981:8; Galatariotou 1987:31; Magdalino 1993:14). Что касается песен акритского цикла, считается, что они сложились к X в. (Huxley 1974:317). Под песнями акритского цикла здесь понимаются песни, где встречается либо имя Дигениса, либо какой-либо эпизод, совпадающий с эпизодом или мотивом из «Эпоса»; подробнее о классификации акритских песен и более строгих критериях отнесения песен к акритскому циклу см.: Saunier 1993.

варьирование окончаний презенса (ДГР -ουσι/НГР -ουν) и аориста (ДГР -ασι/НГР -αυ) в «Морейской хронике»<sup>2</sup> (Jeffreys 1987:159) и в стихотворениях критского поэта XIV в. Стефана Сахликиса (Федченко 2004:59; см. также статью В. В. Федченко в настоящем сборнике). Однако, как заметил Майкл Джеффрис, в «Хронике» (как и у Сахликиса) выбор окончания зависит от позиции глагольной формы в строке (ДГР окончание появляется в конце строки, а НГР — перед цезурой). Более того, согласно Джеффрису (ibid.), все четыре архаические формы медиального аориста (типа ἀφῆγγῆσατο), встречающиеся в «Хронике», оказываются каждый раз в конце первого полустушия. Получается, что морфологические особенности поэтических текстов, не говоря о синтаксических, зачастую определяются метрическим контекстом. В связи с этим возникает резонный вопрос: **как соотносится язык средневековых греческих поэтических текстов с разговорной речью того времени и диалектными особенностями того места, где предположительно данный текст возник.**

В свое время Иоаннос Психарис предположил, что смешанный (в лингвистическом отношении) характер средневековых поэтических текстов отражает развитие разговорного языка (Psichari 1886–1888). Выдающийся греческий лингвист Георгиос Хатзидакис доказал ошибочность предположений Психариса и, в свою очередь, сделал вывод, что между языком средневековых поэтических текстов и историческим развитием греческого языка нет прямой связи, по крайней мере, на уровне синхронии. Хатзидакис считал, что т. н. народные поэты пытались сочинять на разговорном языке, однако им «мешало» их собственное образование, которое, даже будучи часто поверхностным, вынуждало их добавлять «ученые» формы из высокого стиля (своего рода гиперкоррекция; Hatzidakis 1892:234–284). Гипотезу Хатзидакиса, в целом, поддерживали такие авторитетные византилисты как Карл Крумбахер и Ганс-Георг Бек (Krumbacher 1897:795–796; Beck 1971:1–17).<sup>3</sup> Однако, как справедливо заметил Роберт Браунинг, рассматривать смешанный характер языка народной поэзии как результат некомпетентной попытки воссоздать живую речь со стороны тех, кто сами были носителями литературного языка — это значит очень сильно упростить ситуацию (Browning 1983:82). Мнение Браунинга кажется более предпочтительным: если его принять, получается, что принципы варьирования окончаний в презенсе и аористе

<sup>2</sup> Первая рукопись датируется XIV в. (Egea 1996: xxxv).

<sup>3</sup> Надо, правда, заметить, что Бек внес существенное уточнение в гипотезу Хатзидакиса (не затрагивающее ее основ): по мнению Бека, авторов народных поэтических текстов следует считать не людьми из народа, а хорошо образованными носителями «ученой» культуры.

в «Морейской хронике» и у Сахликиса совпадают не случайно, как это можно было бы заключить, встав на сторону Хатзидакиса, а это часть некоторой единой системы, влиявшей на язык поэтических текстов, начиная с появления акритских песен вплоть до Дионисиоса Соломоса (1798–1857), разрушившего основные принципы этой системы (Mackridge 1990:210).<sup>4</sup>

Не вызывает сомнений, что эта единая система определяет как морфологию, так и синтаксис, в частности порядок слов, в греческих средневековых поэтических текстах. Яркий пример зависимости морфологии и порядка слов и заполнения словосочетания от того, в каком полустишии находится словосочетание, приводит Джеффрис на материале анализа «Морейской хроники» (рукопись *H*; Jeffreys 1987:156):<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Против гипотезы Хатзидакиса можно выдвинуть также и следующий довод: трудно представить, чтобы разговорный язык не менялся существенно на протяжении всего этого периода, что происходит с языком поэтических текстов (Jeffreys 1987:142). Ярким примером подобной стабильности могут служить местоименные клитики, которые в стихотворениях Птохопродрома (Абрахманова 2000), в Эскуриальской рукописи «Эпоса о Дигенисе Акрите» (Mackridge 1994; 1996; 2000) и в текстах критского возрождения XVII в. (Janssen 1998; Mackridge 2000), т. е. на протяжении почти пяти столетий, ставятся по определенным (практически идентичным) устойчивым правилам, отличным и от ДГР, и от НГР. По-видимому, подобная стабильность наблюдается и в случае местоименного повтора дополнения (Borisova 2006).

<sup>5</sup> В примерах сохраняется монотоническая орфография Джеффриса. Для удобства морфологические различия и добавленные элементы выделены жирным шрифтом. О примерах (1) см. 62 и сл.

	Первое полустишие	Второе полустишие
	a. ως αδελφούς και φίλους μου	ως αδελφούς και φίλους
	b. ούτως τους αποκρίθηκεν	ούτως τους αποκρίθη
	c. ώρισε να τον κράζουσιν	ώρισε να τον κράζουν
	d. τα τριπουτσέτα εστήσασιν	τα τριπουτσέτα εστήσαν
	e. το πράγμα όπου εγένετο	το πράγμα όπου εγένε
(1)	f. μισίρ Ντζεφρέ τον έλεγαν	μισίρ Ντζεφρέ τον λέγουν
	g. από τον ρήγαν Κάρουλον	από τον ρήγαν Κάρλον
	h. ο αφέντης της Καρούταινας	ο αφέντης της Καρυταίνου
	i. με τον Σεβαστοκράτοραν	με τον Σεβαστοκράτωρ
	k. ο δούκας γαρ των Αθηνών	των Αθηνών ο δούκας
	l. εκείνος ο μισίρ Ντζεφρές	μισίρ Ντζεφρές εκείνος
	m. στην Ανδραβίδα ήλθασιν	ήλθαν στην Ανδραβίδα
	n. τους κεφαλάδες έκραζε	κράζει τους κεφαλάδες

Возможность существования некоторой языковой системы, релевантной для большинства средневековых текстов, признают многие византилисты. Ганс Айденайер даже предложил называть эту языковую систему *Koine der Dichtersänger* 'поэтическим койне' и активно, но пока безуспешно, пытается ввести данный термин в научный оборот (Eideneier 1987:115; 1991a:24–25; 2005:14). По мнению Айденайера, поэтическое койне в основном сложилось уже в X в. (Eideneier 1991:7). Если признать, что существует **поэтический язык**, общий для всех или большинства греческих стихотворных текстов средневековья, необходимо переходить от анализа отдельных текстов к формулированию общих принципов лингвистического описания.

Одним из первых серьезно это осознал уже упоминавшийся Майкл Джеффрис (Jeffreys 1987:143, 145–152). Он выдвинул ряд тезисов, которые условно можно назвать **чертами** языка греческой поэтической традиции:

1. **Неоднородность лексики с точки зрения диалектной принадлежности.** Ганс Айденаер даже предлагает говорить о **наддиалектном** характере поэтического языка (Eideneier 2005a:14), но, вероятно, правильнее было бы говорить о **полидиалектном** характере, т.к. поэтический язык допускает смешение черт разных диалектов. Яркой иллюстрацией могут служить отдельные критские поэтические тексты, где встречаются как черты северных критских диалектов, так и южных (Karantzola 2006). Иногда

выбор определенной диалектной формы зависит от метрических особенностей, как это можно увидеть в грекоязычной<sup>6</sup> поэтической традиции приазовских греков (румеев):<sup>7</sup>

- (2) *афн* (сарт. <sup>8?</sup>) ‘пар (водяной)’ в м. *афны́* или *афно́с* (харахл.), *дѣу* (сарт.) ‘вижу’ в м. *драну́* (харахл.), *никути́ри* (сарт.) ‘хозяин’ в м. *никучи́рс* (харахл., черд.), *сикүты* ‘поднимается’ (сарт.) в м. *скүт[ы]* (харахл., черд.), *фи́лакси* (сарт.) ‘жди’ в м. *фи́лакс* (харахл.), *шумкэ́шу* (харахл.) ‘зимний’ в м. *шумукэ́шу* (черд.).

Иногда неясно, почему предпочтение отдается именно этой форме, а не другой: *ткан* (сарт., харахл.) ‘магазин’, а не *чан* (черд.). Вероятно, при одинаковом слоговом составе, как в данном случае, выбор делается в пользу более распространенной формы, однако это требует отдельного исследования и, возможно, справедливо, только для румейской поэзии, а не для греческой поэтической традиции в целом.

**II. В языке поэтической традиции наравне с разговорными формами могут присутствовать и искусственные, не встречающиеся в разговорной речи.** В качестве иллюстрации такой искусственной формы Джеффрис приводит гомеровское  $\nu\epsilon\epsilon\sigma\sigma\iota$  (Dat. Pl.), которое, по его мнению, едва ли существовало в речи понтийских и эолийских греков (Jeffreys 1987:150–151). Прав Джеффрис по поводу данной формы или нет — это отдельный вопрос, не столь важный для настоящего исследования. Важно, что сам факт, отмеченный Джеффрисом, несомненно, справедлив. Приведу несколько примеров из румейской поэзии:

- (3) *апис* или *нис* ‘сзади’ в м. *апису*, *анса́* ‘скоро, быстро’ в м. *пса*, *би́хья* (вариант *би́хя*) ‘усы’ в м. *би́хя*, *гонья́* ‘угол, стена’ в м. *гонья́* (*гонья́* использована для лучшей рифмовки с *педья́* и *пагунья́*), *итунэ* ‘был’ в м. *итун*, *н ‘с’* в м. *ан*, *с ‘пусть’* в м. *ас*, *накато́тъын* ‘забеспокоилось’ в м. *анакато́тъын*, *нда* ‘когда’ в м. *анда*, *тн бра* ‘час, время’ (косв. падеж) в м. *тун бра*, *фу́лья* ‘гнезда’ (мн. ч.) в м. *фу́ля* (*фу́ля* использована для лучшей рифмовки с *педья́* и *пагунья́*), *х т* (сочетание предлога с артиклем) в м. *ах ту*, *эго* ‘я’ в м. *го*.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Помимо грекоязычной, у приазовских греков есть и татароязычная (урумская) песенная традиция, которая в рамках данной статьи рассматриваться не будет.

<sup>7</sup> Здесь и далее примеры языка румейской поэзии приводятся из «Антологии румейской поэзии» (сост. Г. А. Анимица, ред., перевод, коммент. М. Л. Кисилиера), издание которой готовится Греческим Институтом в Санкт-Петербурге в рамках серии «Язык и культура мариупольских греков». Несколько слов об орфографии: *дѣ* — /ð/, *тѣ* — /θ/; подробнее см.: Белецкий 1969; 1986:13–14.

<sup>8</sup> Сарт. — сартанётку, румейское название говора с. Сартана; харахл. — харахлотку, говор с. Малоянисоль; черд. — чердахлотку, говор с. Чердакли.

<sup>9</sup> Последний пример часто считается влиянием димотики (ср. с  $\epsilon\gamma\acute{\omega}$ ).

Сюда можно также отнести и «неверное» употребление морфосинтаксических конструкций:

- (4) *пиширу фтырнызу* 'начинаю гнать' (инфинитивная конструкция) вм. *пиширу на фтырнызу* (*на* — показатель инф.), *пису чи пимэну* 'сзади не отстану', вм. *пису чи тѣа пимэну* (*тѣа* — частица буд. вр.).

**III. Единство стихотворного размера.** В случае средневековой греческой традиции это пятнадцатисложник или политический стих (об особенностях и происхождении пятнадцатисложника см., напр.: Jeffreys, Jeffreys 1983:142–195; Lauxtermann 1997). Размер определяет те рамки, за пределы которых не может выйти язык средневековой греческой поэзии, и обеспечивает консервативность поэтического языка: сколько существует определенный размер в рамках устной традиции, столько и сохраняются относительно неизменными языковые черты, обусловленные данным размером.

**IV. Наличие повторяющихся стереотипных фраз (формул).** Современными византинистами формула обычно понимается так, как ее в свое время определил Милман Пэрри: «группа слов, регулярно встречающаяся в одних и тех же метрических условиях и служащая для выражения того или иного основного смысла» (ср. с Beaton 1981:9; Jeffreys 1987:146f, а также с определением поэтической формулы на с. 64, 64).

Принимая это общеизвестное определение Пэрри, мы неизбежно сталкиваемся с рядом проблем, которые, в частности, обусловлены тем, что Пэрри говорил об устной неавторской поэтической традиции, а не об авторской, к которой относится значительное количество средневековых греческих поэтических текстов. Во многих современных работах по средневековой греческой поэзии указывается на то, что идеи Милмана Пэрри и Альберта Лорда (изложенные в Лорд 1994), плохо применимы к большинству византийских поэтических текстов (Eideneier 2001:47). Элизабет и Майкл Джеффрисы, критикуя идеи Пэрри-Лорда, не ограничиваются общими высказываниями, а выдвигают несколько конкретных замечаний (Jeffreys, Jeffreys 1983:167–170):

1. эпические тексты крупных форм не могут существовать в рамках устной традиции. Невозможно представить, чтобы сказитель целую неделю диктовал, например, «Илиаду», не нарушив при этом структурной стройности;
2. прикладывая ситуацию Югославии к древним и средневековым традициям, Пэрри и Лорд не учитывали в достаточной степени культурные и социальные особенности;

3. нельзя утверждать, что формульная поэзия сочиняется только неграмотными поэтами;
4. определение формулы, предложенное Пэрри, слишком расплывчато.

Хотя не со всеми тезисами можно согласиться в полной мере, для понимания сущности поэтического языка их следует рассмотреть подробнее.

Замечания о невозможности существования в рамках устной традиции большого по объему текста (№ 1) звучат в адрес Пэрри и Лорда уже давно. Обыкновенно приводимые контрпримеры, в частности, структурная стройность «Илиады» как признак письменной литературы, в сущности, не имеют ничего общего с устной традицией. Рассуждая о структурной стройности «Илиады», мы ориентируемся не на запись какого-либо исполнения, а на результат серьезной литературной обработки, сохранившей лишь отдельные следы своего прежнего устно-песенного бытования. Видимо, утверждение Лорда о том, что при записи и издании тексты устной традиции неизбежно подвергаются значительной обработке (Lord 1991:35) справедливо для большинства случаев записи устных текстов. Ярким примером могут служить уже упоминавшиеся Гротто-Ферратская и Эскуриальская версии «Эпоса о Дигенисе Акрите». Во-первых, обе версии, в целом, плохо соотносятся с известными сегодня акритскими песнями. Во-вторых, в обеих версиях присутствуют особенности, характерные для литературных текстов: в Гротто-Ферратской встречаются многочисленные аллюзии на средневековые и поздние древнегреческие тексты (Jeffreys 1998: xliv–xlv),<sup>10</sup> а в Эскуриальской версии, особенно ближе к концу, встречаются немало отрывков пуристического толка (Jeffreys, Jeffreys 1983:15). Тем не менее, не вызывает сомнения, что «Эпос о Дигенисе Акрите» восходит к фольклорной традиции (Beaton 1990:175, 177–178), о чем могут свидетельствовать результаты сравнения языковых особенностей обеих версий (Борисова 2000).<sup>11</sup> Таким образом, первый пункт критики, выска-

<sup>10</sup> Это роман Ахилла Татия «Клитифон и Левкиппа» (ок. II в. н.э.), «Эфиопика» Элиодора (IV в.), *Ἔις τῆς Σωφοροσύνης* (XIV в.), а также два текста XII в., относимых традиционно к т.н. **народной** поэзии: стихотворения Птохопродрома и «Исминий и Исмина» Евстафия Макремволита; большинство параллелей приводятся в Mavrogordato 1956:265–266; Trap 1971: passim. Говоря о сложности структуры Гротто-Ферратской версии, К. Галатариоту даже сравнивает текст этой рукописи с «Именем Розы» Умберто Эко (Galatariotou 1987:35–36).

<sup>11</sup> Не имея возможности вдаваться в детали в рамках этой статьи, отмечу только, что язык Гротто-Ферратской версии выглядит архаичнее, чем язык хроник XIV в. (Beaton 1981:17), в то время, как Эскуриальская версия в языковом отношении стоит намного ближе к новогреческому состоянию.

занной Джеффрисами, относится не столько к бытованию устной традиции, сколько к проблеме записи и обработки устных текстов.

Остальные критические замечания Джеффрисов представляются более справедливыми, особенно для греческой традиции средних веков. На с. 52–54 будут вместе рассмотрены пункты 2 и 3, поскольку они, по существу, говорят об одном и том же: в отличие от югославской ситуации, к средневековой греческой поэтической традиции приходится относить и значительное количество авторских текстов, язык которых ничем не отличается от неавторских и в которых так же широко используются повторяющиеся устойчивые выражения (формулы, в понимании Пэрри). Яркими примерами могут служить стихотворения Птохопродрома, стихотворения Сахликиса и «Эротокрит» Винченцо Корнароса (XVII в.). Эти тексты, несомненно, являются авторскими и, по крайней мере, некоторые из них написаны хорошо образованными людьми. Однако, будучи изначально авторскими текстами, все они какое-то время бытовали в устной традиции. Так, стихотворения Птохопродрома были созданы в XII в., однако рукописи датируются только XIV в., т. е., по-видимому, два столетия они существовали в устном виде (Eideneier 1987:101, 107).

Стихотворения Сахликиса, несомненно, представляют собой памятники письменной литературы, но многие из них, скорее всего, имели устное хождение (Panajotakis 1987:228–229): по словам самого поэта, их распевали дети на улицах. Это свидетельство кажется правдоподобным, т. к. характер разночтений между тремя рукописями свидетельствует о вероятной принадлежности к устной традиции<sup>12</sup> (причем одна из рукописей, Парижский кодекс, по-видимому, восходит к авторскому тексту).<sup>13</sup>

Распространение в устной традиции таких произведений, как «Эротокрит», на первый взгляд кажется неожиданным, учитывая их жанровую принадлежность. «Эротокрит» — это стихотворный роман (Politis 2003:77), образцом для которого послужил французский рыцарский роман «Парис и Вьенна» (*Paris et Vienne*, автор Pierre de la Cypède) в итальянском переводе.<sup>14</sup> На литературный характер текста также указывает большое число анжамбманов (Norrocks 1997:308). Вместе с тем известно, что «Эротокрит» бы-

<sup>12</sup> Это — распространенность/нераспространенность эпизодов, наличие/отсутствие эпитетов при одних и тех же именах, наличие/отсутствие повторов, замена итальянских слов греческими аналогами (Федченко 2004:49–66). Подробнее о стихотворениях Стефана Сахликиса см. статью В. В. Федченко в настоящем сборнике.

<sup>13</sup> Эта рукопись самая стройная логически и ритмически, и в ней меньше всего повторов.

<sup>14</sup> В «Эротокрите» прослеживаются также параллели с «Неистовым Роландом» Ариосто и «Влюбленным Роландом» Боярдо (Vitti 2003:122).

товал и, вероятно, продолжает бытовать в устном виде на Крите: по свидетельству Джеймса Нотопулоса, до второй мировой войны (еще в 1941 г.) на Крите повсюду пели «Эротокрита» (Notopoulos 1952:228);<sup>15</sup> в послевоенные десятилетия ситуация сильно изменилась, однако, как сообщила греческая писательница Васа Солому Ксансаки в личной беседе, еще несколько десятилетий назад она, обучая неграмотных женщин с Крита, слышала, как те исполняют «Эротокрита».<sup>16</sup>

Включение изначально авторских литературных текстов в устную традицию, видимо, вообще характерно для греческой культуры.<sup>17</sup> Например, нечто похожее встречается у румеев (греков Приазовья). Румейским поэтам к. XIX в. — нач. XX в., сочинявшим на родном языке, в связи с практически поголовной неграмотностью населения и отсутствием алфавита, приходилось либо самим исполнять свои тексты, либо обращаться к профессиональным исполнителям. Большинство таких текстов, скорее всего, сочинялись на бумаге: первая исследовательница румейского фольклора А. К. Гаргала (1907–1939), известная как Кассандра Костан, обнаружила в 1926 г. архив знаменитого румейского певца-поэта Леонтия Хонахбея (1853–1918; о румейском фольклоре см. подробнее: Костан 1932). Интересно, что и намного позже (даже еще в 80-е гг. прошлого века) многие стихи, изданные на румейском языке, нередко превращались в песни. Можно предположить, что превращению письменного текста в устный способствуют, по крайней мере, два фактора:

- неграмотность большей части населения;<sup>18</sup>
- присутствие в тексте каких-то элементов, позволяющих легко ввести его в устную традицию.

В случае с «Эротокритом» такими элементами являются регулярно повторяющиеся устойчивые выражения (Иванова 2006:8). Появление этих выражений — исключительно продукт греческой культуры, а не отражение французских и итальянских образцов. В

<sup>15</sup> По-видимому, основными исполнителями были женщины, т. к., если верить Нотопулосу, именно матери пели детям песни о подвигах критских героев в дидактических целях (Notopoulos 1952:227).

<sup>16</sup> См. также: Ковалева 2005:57–59. К сожалению, мне не известно, существуют ли записи устного исполнения «Эротокрита» и чем эти варианты отличаются от текста Корнароса.

<sup>17</sup> Впрочем, подобное явление, скорее всего, не является исключительно греческим; ср. с замечанием В. Я. Проппа (1976:24): «... в орбиту ... фольклорного обращения могут быть втянуты и литературные произведения».

<sup>18</sup> Так, большинство румеев, даже говорящих по-румейски, (если читают, то) читают только по-русски.

качестве подтверждения можно привести пример Джеффрисов из «Троянской войны» (‘Ο Πόλεμος τῆς Τρωάδος). Согласно Джеффрисам, «Троянская война» представляет собой очень точный перевод французского романа (Benoit de Ste. Maure. *Roman de Troie*). Во французском тексте оригинала встречается немало повторяющихся выражений, в частности, *Telamon Aïus* (7 раз) или в развернутом варианте *Telamonius Aïus* (2 раза),<sup>19</sup> но употребление повторяющихся выражений во французском оригинале и греческом переводе не совпадает (Jeffreys, Jeffreys 1983:121–126):

	Франц. оригинал	Греч. перевод
(5)	<i>Mais un autre Aïaus i ot Qui Telamon en sornon ot. Icist fu mout de grant valor (5187–9)</i>	Αἶας ὁ Τελαμώνιος ἦταν πολλῆς ἀξίας (2106)

В во французском оригинале нет устойчивого выражения (ни *Telamon Aïus*, *Telamonius Aïus*), тогда как таковое имеется в греческом переводе: Αἶας ὁ Τελαμώνιος. Таким образом, «Троянская война» оказывается не просто хорошим переводом, а помещением чужих героев в собственную традицию (Jeffreys, Jeffreys 1983:130).

Итак, возвращаясь к тезисам Джеффрисов, можно согласиться с тем, что утверждение Пэрри и Лорда о неграмотности исполнителя требует иной формулировки: для существования и развития устной традиции общество или какая-то его большая часть должна быть лишена доступа к письменной литературе, ибо устная и письменная традиции, будучи ориентированы на одну и ту же аудиторию, не могут сосуществовать в течение долгого времени.

Наиболее существенная претензия Джеффрисов к теории Пэрри-Лорда связана с нечеткостью определения формулы. Надо признать, что определение Пэрри вызывает множество вопросов:

1. Неясно, что такое группа слов. Группа слов — это два слова или десять? В последних своих работах Лорд доводит возможную длину формулы до строки (Lord 1991:7). В то же время он говорит, что вместо одной формулы могут встречаться цепочки формул, которые функционируют как единая формула (Lord 1991:149). Последнее подразумевает отсутствие четких границ у формулы и, следовательно, невозможность лингвистического описания.

<sup>19</sup> По-видимому, и западноевропейские менестрели не заучивали текст наизусть и импровизировали при исполнении, выстраивая по-своему текст и вставляя собственные устойчивые повторяющиеся выражения (Vaugh 1967:29).

2. Если формула понимается как повторяющаяся устойчивая группа слов, то чем отличается формула от клише? Если различия нет, то нецелесообразно использовать два разных термина для описания одного и того же явления, тем более, что это приводит к значительной путанице.
3. Допустимо ли употребление одной и той же формулы в разных позициях в строке? Например, согласно наблюдениям Джеффрисов, словосочетание *Αἴας ὁ Τελαμώνιος* может встречаться в «Троянской войне» как в первом, так и во втором полустишии (Jeffreys, Jeffreys 1983:119–120).
4. Насколько важна устойчивость состава формулы? Приведу несколько примеров из *Λόγος Παρηγορητικός περί Δυστυχίας και Ευτυχίας* (цит. по Politi-Sakellardi 1987:287–288):

(6)

- |   |   |
|---|---|
| (a) πληροφορήθησε ἀπ' ἐμὲν (L164)   | πληροφορήθητι ἀπ' ἐμοῦ (O165)   |
| (b) πλὴν μόνος σου <b>κοπόθησε</b> (L482)   | πλὴν μόνος σου <b>κοπίασον</b> (O499)   |
| (c) εἰς κόσμον ἤμουν, ζένε μου, εἶδον ἴδα τοὺς δυστυχοῦντας // καὶ ἔποικα ἀναλλαγὴν τοῖς δυστυχοτυχοῦσιν (L336–337) | ἤμην εἰς κόσμον, ζένε μου, εἶδον τοὺς εὐτυχοῦντας // καὶ ἐποίησα γοῦν μεταλλαγὴν τῶν δυστυχοατυχοῦντῶν (O345–346) |
| (d) νὰ περπατήση (L42)  | νὰ τὰ περάση (L501)   |

Примеры (6) — это либо варианты из разных рукописей (a–c), либо несколько различающиеся повторения (d). Необходимо указать на одну существенную особенность: во всех случаях, кроме вторых строк в (c), варианты полностью совпадают метрически, хотя между ними наблюдаются различия (i) в употреблении падежей (a), (ii) глагольных форм (b), (iii) одновременно морфологические (падежи, глагольные формы, употребление различных приставок при одинаковых корнях) и синтаксические (порядок слов) различия (c), а также (v) употребление VP (с местоименной проклизой) вместо одиночной глагольной формы (d). Следует указать и на то, что, несмотря на различия, в каждом случае синтаксическая структура совпадает.<sup>20</sup> Следует ли эти варианты считать

<sup>20</sup> Вот еще несколько аналогичных рукописных вариантов стихотворения «Спаней» (ок. XIII в.), приводятся по Spadaro 1987:330:

- a. Vat. Pal. gr. 367: Μὴ γίνεσαι φιλόνηκος κ' ἔριστικὸς εἰς πάντας  
vv.262–263: μὴ γίνεσαι δυσάρεστος εἰς τὸ καθένα πρᾶγμα
- b. Vind. Theol. gr. 244: Μὴ γίνεσαι φιλόνηκος κ' ὕριστικὸς εἰς πάντας  
vv. 244–245: μὴ γίνεσαι δυσάρεστος εἰς τὸ καθένα λόγον

одной формулой? Скорее, да, чем нет, хотя из определения Пэрри это вовсе не очевидно. Однако подобные случаи еще не самые трудные. Рассмотрим одно из различий между рукописными версиями «Спанея» (приводится по Spadaro 1987:332):

- (7) (a) Vat. Pal. gr. 367: καλὸς καὶ μέγας θεσσαυρὸς **ὄφειλομένη**  
**χάρις**,  
vv. 241–242: καὶ μᾶλλον ὑπὸ τῶν καλῶν καὶ τῶν ἐπαινουμένων  
(b) Vall. C. 46: καλὸς καὶ μέγας θεσσαυρὸς **χάρις ὄφειλομένη**,  
f. 394: καὶ μᾶλλον ἀπὸ τῶν καλῶν καὶ τῶν ἐπαινουμένων

Варианты абсолютно идентичны, за исключением выделенных выражений, где различие заключается в порядке слов. Можно ли считать одной и той же формулой выражения, в которых не совпадает порядок слов, но сохраняется метрическая схема?

Впрочем, продолжим и посмотрим на интересный пример повторов выражений из стихотворений Птохопродрома (цит. по Eideneier 1991a:43):

- (8) (a) μετὰ **πομπῆς** μεγάλης (I.152)  
(b) μετὰ **σπουδῆς** μεγάλης (I.237, 245)

Выражения в (8 a-b) различаются только центральными элементами и совпадают метрически. Что следует считать здесь формулой: выражение целиком, несмотря на различия, или только повторяющиеся рамочные элементы μετὰ . . . μεγάλης?

Теперь перейдем к более сложному случаю. Нотопулос отмечает, что формулы в прологах критских песен во многом похожи на гомеровские формулы (Notopoulos 1952:230–231). Похожие параллели между гомеровским эпосом и греческими песнями находит и Иоаннос Пробонас: НГР για πέ μου и ДГР εἶπέ μοι, НГР και τότες την ερώτηξε и ДГР καὶ τότε μιν ἐρέεινε (Probonas 1989). ДГР и НГР варианты практически идентичны ритмически и по содержанию, лишь ДГР слова и формы заменены аналогичными НГР словами и формами. Однако, учитывая различия между ДГР метрикой

c. Vat. Crypt.: Μὴ γίνεσαι φιλόνηκος κ' ὑβριστικὸς εἰς πάντας  
ff. 72, 77<sup>v</sup>: μὴ γίνεσαι **πολύλαλος** εἰς τὸ καθένα **πράγμα**

d. Vall. C 46: Μὴ γίνεσαι φιλόνηκος κ' ὑβριστικὸς εἰς πάντας  
f. 395: μὴ γίνεσαι **πολύλαλος** εἰς τὸ καθένα **λόγον**

e. Marc. XI 24: Μὴ γίνεσαι φιλόνηκος κ' ὑβρισθῆς εἰς ὅλους  
vv. 251–252: μὴ γίνεσαι **πολύκαλος**

Можно отметить, что различия между вариантами (выделены жирным шрифтом) исключительно лексические, причем сохраняются синтаксическая структура и метрические особенности.

и византийским стихосложением, можно ли оба варианта считать одной формулой?

Поставленные вопросы представляют значительную сложность, поскольку ни положительный, ни отрицательный ответы не позволяют сформулировать единых правил для поэтического языка. Означает ли это, что их вообще невозможно сформулировать, и придется ограничиться общими замечаниями о том, что к средневековым поэтическим текстам нужно подходить с очень гибкими правилами (Jeffreys, Jeffreys 1983:123), т. к., в действительности, эти тексты долгое время не были фиксированными (Eideneier 2001:47; 2005a:205; 2005b:11)? Тогда основным принципом (если не единственной возможностью) изучения языка поэтической традиции оказывается собирание повторов устойчивых выражений, изучение метрических условий их употребления, регулярности повторов и смысла, передаваемого этими выражениями (Jeffreys, Jeffreys 1983:149), а ценнейшие работы, посвященные описанию и изучению таких устойчивых повторяющихся выражений (напр.: Fenik 1991; Beaton et al. 1995), придется рассматривать не как подготовку материала, необходимого для дальнейшего лингвистического описания, а как уже завершающий этап работы, результаты которой ценны, по большей части, для издателей среднегреческих поэтических текстов, облегчая им выбор основного варианта среди многочисленных разночтений.

Мне представляется, что положение не так безвыходно, как это могло бы показаться. Человеку современной книжной культуры, держащему перед собой письменный текст, крайне трудно представить его в устном нефиксированном виде, сильно зависящем от внешних факторов, важнейшими из которых являются, с одной стороны, настроение и осведомленность аудитории, а с другой, — чувство ритма, артистичность и опыт исполнителя. Однако, не представив этого и не отрешившись на некоторое время от письменной культуры, невозможно подойти к описанию языка устной поэтической традиции, потому что это описание, в сущности, представляет собой лингвистический анализ порождения поэтической речи. Крайне важно наблюдение Питера Макриджа над пятнадцатисложником в устной поэзии: традиционно пятнадцатисложник рассматривается, как  $7\frac{1}{2}$  стопы (в пределах строки), но для устной поэзии пятнадцатисложник — прежде всего, именно то, что и стоит за данным словом: пятнадцать слогов, которые так или иначе должны быть заполнены, чтобы получилась строка. Это заполнение не происходит произвольно и даже, скорее всего, не происходит простым подсчетом пустых слогов. Согласно Макриджу, обычная строка для исполнителя состоит из четырех **метриче-**

**ских** слов. Метрическое слово аналогично фонетическому слову, с единственным отличием: контур метрического слова определяется не обычным словесным ударением, а метрическими ударениями в строке. У метрического слова имеется ядерный компонент, в качестве которого чаще всего выступает имя существительное или глагол, однако ядерным словом может быть и прилагательное, наречие, числительное и сильная форма местоимения, тогда как периферию составляют служебные слова-клитики (MacKridge 1990:203–206). Хотя не все в выводах Макриджа кажется безупречным (например, описание метрического слова), нельзя не признать важность самого подхода: речь идет не о лексическом наполнении, а фактически о синтаксических отношениях между элементами, заполняющими строку.

Метрическое слово Макриджа по своему составу (ядро и периферия) сильно напоминает формулу Пэрри, тем не менее, Макридж ничего не говорит об устойчивости состава метрического слова и об обязательности повторения этого состава, о свойствах, которые Пэрри и Лорд считают важнейшими характеристиками формулы в устной поэтической традиции. Раз Макридж сумел обойтись без понятия ‘формула’, может быть, данное понятие не нужно для лингвистического описания языка поэтической традиции? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо, прояснить некоторые свойства формулы.

Как уже неоднократно говорилось выше, основные свойства формулы — устойчивость состава и повторяемость. Эти свойства тесно связаны друг с другом: без повторяемости не сделать вывода об устойчивости состава, а без устойчивости состава не решить, где повтор, а где новое выражение. Однако и повторяемость, и устойчивость определенных выражений представляют собой, по видимому, не требования языковой системы поэтической традиции, а продукт приложения ограниченного лексикона к постоянной метрической схеме. Это подтверждается тем, что, во-первых, некоторые выражения могут быть устойчивыми и повторяться только в рамках одного текста и вовсе не встречаться в других текстах, относящихся к той же поэтической традиции,<sup>21</sup> а, во-вторых, в разных песнях (небольшого размера), относящихся к единому циклу, не обязательно встречаются устойчивые повторяющиеся выражения. В качестве примера приведу три песни с Крита из акритского цикла. Все они описывают один и тот же известный мотив приставания/нападения дракона на девушку, невесту Дигениса, и

<sup>21</sup> Например, выражение ἐκ τῶν νεκρῶν σωμαίων 13 раз встречается в «Троянской войне», но больше в ранней новогреческой поэзии вообще не встречается (Jeffreys, Jeffreys 1983:135).

последующей битвы между Дигенисом и драконом (цит. по Prati 2004:88–92):<sup>22</sup>

- (9) (a) Εἰς πρασινάδα λιβαδίου καὶ στο κρύο πηγᾶδι  
 κόρη ἔσχυψε νὰ πιεῖ νερό καὶ νὰ γεμῶσει.  
 Φωνὴν ἀκού[ει] λαλιά, ἀκού' φωνὴν καὶ δράκο.  
 — «Στάμα, ξανθὴ, στάμα, σγουρή, στάμα μηδεν γεμίσεις,  
 5 γιὰτὶ ἐδῶ στον τόπον μας καὶ το νερό πουλιέται.  
 Μηδὲ γιὰ χίλια το πουλουν, μηδὲ γιὰ δυο χιλιάδες,  
 μόνο γιὰ κόρης φίλημα καὶ δος μου καὶ πάρε το»
- (b) Μια λυγερὴ κατέβαινε στὴ βρῦση νὰ γεμίσει,  
 στο δρόμο δράκος κάθεται τὴν κόρη νὰ φιλήσει,  
 κ' ἡ κόρη, ὡς ἦτο φρόνιμη, φρόνιμα ἀπολόηθη;  
 — «Δράκοντα, κι ἀν φιλήσεις με, νὰ το πλερώσεις θῆλεις,  
 5 γιὰτ' ἔχω δῶδεκα ἀδερφούς καὶ δεκοχτῶ ἕξἀδέρφια  
 κ' ἔχω καὶ ἀντρα Διγενή»
- (c) Σε ψηλό βουνό, σε χαμιλό λαγκάδι,  
 Γιάννης πορπατεῖ μαζί με τὴν καλὴν του.  
 κ' εἰς τὴ στράταν του κ' εἰς τὴν πορπατηξίαν του,  
 δράκος τ' ἀπαντά, θερῖο του συντυχαίνει.  
 5 — «Γεῖα σου, Γιαννακὴ, γεῖα σου, καλ' ἀνδρωμένε,  
 κι ἀς τὰ παίζωμε, Γιάννη, γιὰ τὴν καλὴ σου».   
 Κι ἀπαλεύγαμε ἀπ' το ταχύ ὡς το βράδου.  
 — «Γεῖα σου, Γιαννακὴ»

Три отрывка, приведенные в (9), описывают разные этапы развития мотива (а: дракон пристает к девушке, пришедшей к источнику за водой, и требует поцелуя; b: ответ девушки на приставание дракона; с: битва дракона и героя), и при соответствующих условиях они могли бы составить единый текст (Kisilier 2006). Полностью повторяющихся элементов тут нет вообще, и только в двух случаях можно говорить о некотором сходстве: 1. νὰ γεμῶσει (а. строка 1) и νὰ γεμίσει (b. строка 2); 2. γιὰτὶ ἐδῶ (а. строка 5) и γιὰτ' ἔχω (b. строка 5). Если случай 1 еще может с натяжкой претендовать на то, чтобы видеть здесь нечто, похожее на повтор устойчивого выражения,<sup>23</sup> то в случае 2 наблюдается неодинаковый ритмический рисунок (γῖατὶ и γῖατ') и разные синтаксические

<sup>22</sup> В отличие от «Эпоса о Дигенисе Акрите» в акритских песнях героя зовут не Василием, а Яннисом. Любопытно, что такое имя сохраняется в румейском и понтийском варианте акритских песен (см.: Кисилиер 2006а:161–163), хотя румей и не пользуются именем Яннис.

<sup>23</sup> Оба выражения находятся в одном и том же месте в строке, выполняют одну и ту же синтаксическую функцию, а различия у γεμῶσει и γεμίσει можно попытаться объяснить тем, что последняя форма рифмуется с νὰ φιλήσει в следующей строке. Впрочем, подобное объяснение представляется крайне неубедительным: во-первых, неясно, для чего тут требуется рифма, ведь песня, как свидетельствуют остальные строки, нерифмованная, а, во-вторых, форма γεμίσει представляется если не более правильной, то более употребительной.

функции:  $\gamma\iota\alpha\tau\acute{\iota}$   $\epsilon\delta\acute{\omega}$  является сочетанием союза с наречием места тогда, как  $\gamma\iota\alpha\tau'$   $\acute{\epsilon}\chi\omega$  представляет собой сочетание союза и глагола.

Другим свойством формулы (по Пэрри и Лорду), пожалуй, не менее значимым, чем повторяемость и устойчивость состава, является семантическая нерасчленимость структуры: информативным является ядро формулы, а периферия (эпитет — в случае именных словосочетаний) не несет никакой семантической нагрузки. Например, *быстроногий Ахиллес* — это просто Ахиллес, *хитроумный Одиссей* — это просто Одиссей,  $\text{Αἴας ὁ Τελαμώνιος}$  из «Троянской войны» — это просто  $\text{Αἴας}$  (Аякс). Трудно не признать, что приложение эпитета *хитроумный* к Одиссею, а *быстроногий* — к Ахиллесу, не совсем случайно, однако для понимания сюжета и роли героев данная «неслучайность» не имеет никакого значения, она лишь объясняет, почему в момент становления традиции определенные эпитеты прилагались к конкретным именам. Подобную «логическую обусловленность» выбора эпитета можно рассматривать как этимологию языка поэтической традиции. На момент бытования сложившейся поэтической традиции значение выражения *хитроумный Одиссей* не равно сумме значений прилагательного *хитроумный* и имени *Одиссей*. Это аналогично ситуации в живом языке: *Halstuch*  $\neq$  *Hals* + *Tuch* или *blackboard*  $\neq$  *black board* (пример Ю. А. Клейнера). Со временем связь с этимологическим значением может стираться: как в живом языке доска бывает зеленой (*green blackboard*), так и в языке поэтической традиции *отважные даны* порой оказываются трусливыми (пример Ю. А. Клейнера).

Предложенное Пэрри и Лордом разделение на ядро и периферию, при все своей важности, обладает одним существенным недостатком: не всегда понятно, какой из элементов несет более существенную информацию. Приведу пример из стихотворений Птоходрома (цит. по Eideneier 1991a:43):

(10) (a)  $\acute{\epsilon}\chi$   $\tau\acute{\omega}\nu$   $\mu\upsilon\sigma\tau\iota\chi\omega\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\nu$  (I.19)

(b)  $\acute{\epsilon}\chi$   $\tau\acute{\omega}\nu$   $\acute{\alpha}\pi\rho\sigma\delta\omicron\chi\acute{\eta}\tau\omega\nu$  (I.29)

Оба выражения в (10) равносложны, занимают одинаковые позиции в строке и имеют одинаковый синтаксический состав (ср. с примером 8). Предлог, который должен быть по идее периферией, несет важную информацию: он определяет падеж зависимой от него группы. В результате, может либо появляться дополнительный слог, либо сдвигаться ударение на второй слог от конца, что и происходит в (10). Получается, что периферия накладывает на ядро ограничения — форма (род. п. = Gen) и частеречная

принадлежность (склоняемая часть речи). Из сопоставления обоих вариантов в (10) видно, что замена одного элемента, исполняющего роль ядра, другим, равносложным и отвечающим требованиям периферии, не приводит к изменению синтаксической структуры, тогда как замена периферии (предлога) могло бы разрушить всю структуру. Мне кажется, что важно разделять семантические и синтаксические понятия, поэтому я предлагаю ввести термин ‘вершина’. Если **ядро — это элемент, несущий основную информацию**, то **вершиной называется элемент, стоящий во главе некоторой синтаксической структуры и обуславливающий форму данной структуры и отношения внутри нее**. В (10) вершиной структуры (Т) будет предлог (Prep), а (синтаксической) периферией (Per) — субстантивированное прилагательное (N):<sup>24</sup>  $T_{\text{Prep}} \rightarrow \text{Per}_{\text{N(Gen)}}$ . В структурах, типа  $A\acute{\iota}\alpha\varsigma \acute{o} \text{ T}\epsilon\lambda\alpha\mu\acute{\omega}\nu\iota\omicron\varsigma$ , выполняющих субъектную функцию, ядро и вершина всегда совпадают. Нетрудно, правда, представить себе выражение, где подобная структура вместе со своей вершиной окажется зависимой от другой вершины, например,  $\mu\epsilon\tau\grave{\alpha} \text{ } \rho\omicron\mu\pi\lambda\grave{\eta}\varsigma \mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\varsigma$  (пример 8а.):  $T1_{\text{Prep}} \rightarrow [T2_{\text{N}} \rightarrow \text{Per}]_{\text{Gen}}$ .<sup>25</sup> Таким образом, **в языке поэтической традиции, как и в живом языке, возможна иерархия вершин** ( $T1_{\text{Prep}} \rightarrow T2_{\text{N}}$ ).

Примеры (8) и (10) свидетельствуют о том, что в языке поэтической традиции устойчивость некоторой структуры напрямую не зависит от лексического варьирования своих компонентов: переменной может оказываться даже ядро. Главное — сохранить нужное количество слогов и характер синтаксических связей, причем порядок компонентов не имеет решающего значения; ср. с (7). Все это, как мне кажется, заставляет отказаться от понимания формулы, предложенного Пэрри. Вероятно, в связи с тем, что термин ‘формула’ «употребляется в довольно разных значениях, и это, конечно, вызывает неудобство» (Путилов 1994:334), от него следовало бы вовсе отказаться, но т.к. традиционно говорят о **формульности** языка поэтической традиции, отказаться полностью от понятия формулы трудно. А раз трудно, то нужно наполнить термин более конкретным содержанием. В точных науках формула процесса или вещества задает, по крайней мере, три параметра (см. статью Ю. А. Клейнера в настоящем сборнике):

1. количество составляющих;
2. тип (качество) составляющих;

<sup>24</sup> Прилагательные субстантивированы, поэтому обозначим их индексом, предназначенным для существительных.

<sup>25</sup> Индексы 1 и 2 обозначают иерархию вершин. Невершинным компонентам присваивается индекс Per без расшифровки.

## 3. характер отношений между составляющими и их соотношение.

Например, из формулы скорости  $V = \frac{S}{t}$  видно, что для вычисления скорости необходимы именно две единицы — расстояния и времени (а не, например, массы и объема), — и что необходимо их соотношение, а не произведение, не сумма и не разность. При этом речь не идет ни о конкретно взятом веществе ( $H_2O$  не капля и не литр воды)<sup>26</sup> и не о конкретной скорости. Имеется в виду некая идея, рамка, ограничивающая свойства и особенности предмета описания и позволяющая получить конкретный результат (какое-то количество воды или определенную скорость). По-видимому, такой рамкой, т. е. ограниченным набором правил, должна быть формула и в языке поэтической традиции. За что же должны отвечать эти правила? Чтобы определить это, разберем примеры (1), где, напомним, приводятся практически аналогичные выражения, помещенные в разные метрические схемы — первое и второе полустишия (первое на слог длиннее, чем второе):

- (a)  $\omega\varsigma$  ἀδελφούς καὶ φίλους μου и  $\omega\varsigma$  ἀδελφούς καὶ φίλους

Задача заполнения свободного слога решается с помощью добавления притяжательного местоимения μου.

- (b) οὕτως τους ἀποκρίθηκεν и οὕτως τους ἀποκρίθη

Пустой слог заполняется благодаря употреблению более архаичного, но двусложного окончания аориста -θηκεν вместо односложного -θη.

- (c) ὠρίσε να τον κράζουσιν и ὠρίσε να τον κράζουv

Ситуация, аналогичная с предыдущим случаем: использовано более длинное и более архаичное окончание -ουσιν вместо разговорного -ουv; подобное происходит и в (1 d-e, l-m)<sup>27</sup>

- (d) μισίρ Ντζεφρέ τον ἔλεγαν и μισίρ Ντζεφρέ τον λέγουv

Также похоже на предыдущий случай; единственное отличие: вместо двусложного презенса λέγουv употребляется трехсложный имперфект ἔλεγαν.

- (e) ἀπό τον ρήγαν Κάρουλον и ἀπό τον ρήγαν Κάρλον

Для заполнения лишнего слога в имени происходит удлинение корня: Κάρουλον вместо Κάρλον; ср. с аналогичными румейскими примерами в (3).

<sup>26</sup> Пример взят из статьи Ю. А. Клейнера в настоящем сборнике.

<sup>27</sup> В (1l, m), правда, помимо удлинения окончания и употребления трехсложного имперфекта вм. двусложного презенса, меняется и порядок слов.

(f) με τον Σεβαστοκράτορα и με τον Σεβαστοκράτωρ

Дополнительный слог заполняется благодаря выбору склоняемой (и более длинной) формы аккузатива Σεβαστοκράτορα вместо неизменяемой формы Σεβαστοκράτωρ.

(g) ο δούκας γάρ των Αθηνών и των Αθηνών ο δούκας

Вместе с изменением порядка слов, добавляется древнегреческая частица γάρ, заполняющая лишний слог.

(h) εκείνος ο μισίρ Ντζεφρέс и μισίρ Ντζεφρέс εκείνος

Случай аналогичен предыдущему за одним исключением: слог заполняется не частицей, а артиклем.<sup>28</sup>

Все только что рассмотренные примеры демонстрируют одно важное сходство: задача заполнения метрической схемы решается путем развертывания/свертывания структуры либо на морфологическом уровне (выбор окончания — примеры 1 b–e, l, m; времени — 1 f; типа склонения — 1 i.; удлинение/расширение корня или основы — 1 g), либо на синтаксическом (1 j, k). Таким образом, минимальной основой для развертывания (ветвления) структуры является слог, а основой (вершиной) для дальнейшего ветвления структуры может оказываться любая или практически любая ее составляющая. Видимо, подобные процедуры имеют место и при порождении поэтического текста в рамках устной традиции. В менее богатой традиции и у менее способного исполнителя все ограничивается элементарными «морфологическими» процедурами, например, расширением основы, иными словами — добавлением гласного, как это наблюдается часто в румейской традиции; см. (3). Мне доводилось слышать, как подобный гласный «тянется» в случае необходимости на несколько слогов. Румейские примеры свидетельствуют, что на морфологическом уровне происходит не только разворачивание структуры, но и сужение: *ανίς/нис* из *ανίсу*, *н* из *ан*, *с* из *ас*, *накатотъын* из *анакатотъын*, *нда* из *анда*, *тн бра* из *тун бра*, *х т* из *ах ту* (там же). Скорее всего, как сужение надо понимать и апокопу конечного гласного в *γατ' έχω* (9 b), строка 5.<sup>29</sup> И только в более развитой традиции, такой, как древнегреческая и средневековая, используется весь спектр процедур. Примеры позволяют предположить, что, если в рамках живой традиции ни одно выражение нельзя считать устойчивым, то в случае необходимости структура может продолжать ветвиться, причем вершиной для

<sup>28</sup> Здесь не был рассмотрен пример (1 h), в котором изменение типа склонения приводит к сдвигу ударения на нужную позицию.

<sup>29</sup> Несмотря на подобные примеры, в большинстве случаев, особенно на синтаксическом уровне, правильнее говорить о разворачивании структуры, а не о сужении.

нового ветвления будет потенциально любой элемент (или слог!) существующей структуры.

Рассмотрим еще один случай: имя Одиссея в «Одиссее». Во-первых, оно может использоваться само по себе ( $T_N$ ): Ὀδυσσεύς (*Od.*7.145). Во-вторых, оно оказывается вершиной для ветвления вправо ( $T_N \rightarrow \text{Per}$ ): Ὀδυσσεῦς δῖος (*Od.*2.27). В-третьих, оно выступает в качестве вершины при ветвлении влево ( $\text{Per} \leftarrow T_N$ ): δῖος Ὀδυσσεύς (*Od.*1.96). Следовательно, возможно как правое, так и левое ветвление. По-видимому, нет запрета и на одновременное ветвление право и влево ( $\text{Per} \leftarrow T \rightarrow \text{Per}$ ), однако в этой статье рассматриваются лишь общие принципы, и операции ветвления подробно описываться не будут. Важно сейчас отметить другое: направление ветвления и количество шагов ветвления (минимальный шаг равен слогу) не произвольны, а зависят от позиции вершины в метрической схеме строки и определяются **поэтической формулой** — **необходимым ограничением на (1) количество шагов ветвления и (2) направление ветвления.**

Пришло время сделать некоторые выводы. Прежде всего, можно уверенно сказать, что **существует особый язык устной поэтической традиции.** Для слушателя или читателя записанного варианта отличия между языком устной традиции и живым языком малозаметны и непринципиальны для понимания: разве что внимание привлечет присутствие архаических, а иногда и вовсе странных слов, морфологических форм и окончаний. Из **внешних характеристик** — заметных даже человеку, не имеющему ни малейшего представления о структуре языка устной традиции, следует выделить три основные:

1. полидиалектный характер лексики;
2. возможность употребления устаревших и искусственных форм;
3. структурные особенности языка устной традиции не влияют на семантику глагольных времен (Bănescu 1915; Ruipérez 1954; Ruigh 1985; Mozer 1988; Hogrocks 1997; Napoli 2006; Абдрахманова 2002) и, вероятно, залогов.

Основные особенности языка устной традиции проявляются исключительно при порождении нового текста. План выражения определяется двумя факторами:

1. размером и
2. формулой.

Если размер определяет слоговую структуру в строке в целом, то **формула отвечает за заполнение конкретного слогового пространства некоторой синтаксической структурой: она**

**ограничивает количество компонентов структуры, заполняющей данное слоговое пространство, и регулирует порядок составляющих в рамках этой структуры.**

С точки зрения размера, минимальным компонентом структуры является слог, с точки зрения формулы — шаг ветвления. Таким образом, **минимальный шаг ветвления равняется слогу**. Любая структура состоит из вершины и периферии. Если вершина заполняет достаточное слоговое пространство, периферия может быть нулевой ( $Per_0$ ):<sup>30</sup> *Одиссей* ( $Per_0 \leftarrow T_N \rightarrow Per_0$ ). Если пространства не хватает, начинается разворачивание структуры (ветвление) либо влево: *божественный Одиссей* ( $Per \leftarrow T_N$ ), либо вправо: *Одиссей Лаэртид* ( $T_N \rightarrow Per$ ).

Неизбежен вопрос о границах ветвления. Сейчас на него пока еще трудно ответить определенно. Можно лишь предположить, что в греческой традиции протяженность одного ветвления не может превышать полустушие, но если приведенные выше выводы Макриджа о том, что строка обычно состоит из четырех метрических слов, верны, это значит, что границы ветвления значительно уже полустушия. Вместе с тем, чтобы определенно ответить на этот вопрос, необходимо изучить явление анжамбмана в средневековых греческих текстах, а также выяснить, может ли цезура разделять синтаксически связанные слова.

Минимальная граница ветвления обусловлена слоговым составом вершины. В средневековой греческой традиции многое зависит от типа и частиречной принадлежности вершины. Если головная вершина выражена именем существительным ( $T1_N$ , т. е. подлежащее), то, поскольку греческий язык относится к языкам типа RgO-Drop (допускается опущение подлежащего), в случае необходимости вершина может быть нулевой ( $T_0$ ):  $T_0 = T1_N$ . Если головная вершина выражена глаголом ( $T1_V$ ), минимальная длина ветвления равна количеству слогов самой короткой формы, в идеале — одному, впрочем, это тоже требует дополнительной проверки.

В рамках строки неизменно встречается несколько вершин. Они могут быть как равноправны: *говорит Одиссей* ( $T_V \leftrightarrow T_N$ ), так и зависеть друг от друга: *говорит Одиссею* ( $T1_V \rightarrow T2_N$ ). Таким образом, ядро (семантический центр) необязательно оказывается головной вершиной ( $T1$ ), как *Одиссей* в последнем примере. Т. к. рядом всегда оказывается несколько ветвлений либо равноправных, либо построенных иерархически, возникает вопрос, как отделить одно ветвление от другого. Я предлагаю ввести следующее ограничение: **одно ветвление не может содержать более одного ядра**,

<sup>30</sup> Приводимые здесь и далее по-русски примеры не являются цитатами из гомеровского эпоса, а придуманы автором для наглядности.

если ядро не является нулевой вершиной или, иначе говоря, в одной структуре лишь одно ядро может начинать новое ветвление.

Обозначу еще один немаловажный момент, требующий специального исследования: неясно, может ли одна и та же вершина с одной и той же периферией менять место в иерархии, т. е., если мы имеем  $\mu\epsilon\tau\acute{\alpha}$   $\rho\omicron\mu\pi\lambda\eta\varsigma$   $\mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\varsigma$  (8a:  $T1_{\text{Per}} \rightarrow [T2_N \rightarrow \text{Per}]_{\text{Gen}}$ ), возможно ли употребление  $\rho\omicron\mu\pi\lambda\eta$   $\mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta$  в качестве субъекта ( $T1_N \rightarrow \text{Per}$ ).

Завершая, я хотел бы высказать еще одно соображение. Не совсем понятно, определяется ли при порождении текста иерархия конкретной вершины по формуле или заранее обусловлена некоторой семантической составляющей. Однако не вызывает сомнения, что эта некоторая семантическая составляющая определяет типы ядерных вершин,<sup>31</sup> каковых, по-видимому, существует только два: **именные** и **глагольные**. Семантическая составляющая — это, в сущности, то, что Пэрри и Лорд называли **темой**. Она подсказывает исполнителю, что должно появиться в ближайшем отрывке: субъект/объект или действие. Определенные семантические составляющие могут быть связаны с определенным семантико-лексическим классом: имена героев, глаголы речевой деятельности и проч. Это хорошо видно при сопоставлении начальных отрывков из двух акритских песен с Крита (9 a, b).

(a) Εἰς πρασινάδα λιβαδίου καὶ στο χρῶο πηγᾶδι  
χόρη ἐσχυψε νὰ πιεῖ νερό καὶ νὰ γεμίσει.

(b) Μία λυγερή κατέβαινε στὴ βρύση νὰ γεμίσει

Перед нами очень известный фольклорный мотив: герой или девушка героя приходит за водой, а к нему или к ней пристаёт владеющий источником дракон и либо пытается украсть девушку, либо требует отдать кого-то из членов семьи.<sup>32</sup> Следовательно, в начале мотива должен появиться источник и герой, который за водой приходит. В песнях это девушка: *χόρη* в первом отрывке и *μια λυγερή* — во втором. Источник в первом отрывке обозначается выражением *χρῶο πηγᾶδι*, а во втором — *βρύση*. Компоненты (ядра) в обоих отрывках одни и те же: девушка, приходит/наклоняется источник (в первом, правда, появляется еще *πρασινάδα λιβαδίου*, элемент, локализирующий событие). Показательно, что при этом между двумя отрывками почти нет лексических параллелей. Несмотря на

<sup>31</sup> Ядерная вершина — это такая вершина, которая одновременно является и ядром (*хитроумный Одиссей*). Ядерной вершиной может быть и нулевая вершина (*говорит Одиссею*).

<sup>32</sup> Ср. с румейскими и понтийским вариантом (Кислиер 2006a:161–163) и соответствующими отрывками из Гротто-Ферратской и Эскуриальской версий «Эпоса о Дигенисе Акрите»: G 6.42–108, E 1089–1148 (Jeffreys 1998:154–158; 320–324).

совпадение стихотворного размера, в первом случае для описания ситуации потребовалось две строки, а во втором хватило и одной, т. к. в нем почти все ядерные вершины нулевые, в отличие от первого отрывка, где происходит ветвление.

Ни один исполнитель, без сомнения, не только не смог бы сформулировать правила языка своей песенной традиции, но даже очень бы удивился, если бы ему о таких рассказали. Исполнителю эти правила так же не нужны в сформулированном виде, как и носителю новогреческого языка не нужна формулировка правил постановки местоименных клитик. Однако для понимания языка поэтической традиции, для верного определения различий между языком поэтической традиции и историческим развитием живого языка формулировка таких правил крайне необходима.

Я. В. Васильков

## ИНДОЕВРОПЕЙСКИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ И ДРЕВНЕЙШАЯ КОНЦЕПЦИЯ ГЕРОИЗМА В «МАХАБХАРАТЕ»

### Формула «непреходящая слава» и стелы Причерноморья

В 1986 г. петербургский филолог-классик А. И. Зайцев высказал предположение о том, что древнейшие антропоморфные стелы эпохи бронзы в степях Северного Причерноморья, принадлежащие ямной, нижнемихайловской и кемиобинской археологическим культурам, могли являться материальным, невербальным воплощением известной индоевропейской поэтической формулы со значением 'непреходящая (негибнущая, неувядаемая) слава' (Зайцев 1986:101; см. также: Зайцев 2003:112–119)<sup>1</sup>.

Напомним, что эта формула стала известна филологам более 150 лет назад из статьи Адальберта Куна (Kuhn 1853)<sup>2</sup> и реконструирована на основе сопоставления ведийского словосочетания *śrávas... ákṣitam* (RV 1.9.7bc) с гомеровским κλέος ἄφθιτον (II. 9.413). Так впервые была открыта возможность реконструировать не только общеиндоевропейские праформы, основанные на родстве отдельных слов в разных ИЕ языках, но и праформы целых фраз, синтагм, того, что в XX веке стали называть **формулами**. Позднее были выявлены формулы для понятий 'великой славы' (μέγα κλέος и *máhi śrávas*), 'широкой славы' (*urú śrávas* и κλέος εὐρύ), сочетания термина, передающего значение 'слава', с определенными глаголами, в числе которых, прежде всего, можно отметить продолжения ИЕ глагола *\*dheh<sub>1</sub>*, 'устанавливать, создавать, воздвигать' и ИЕ *\*bher-* (др.-инд. *bhárati* 'несет', *bhárate* 'обретает; владеет'; др.-греч. φέρω 'нести, носить; получать, обретать'). В итоге был реконструирован целый круг общих представлений и комплекс стандартных средств их словесного выражения, подобный устно-поэтической «теме» в концепции Пэрри-Лорда (Лорд 1994:83–114). Центральным элементом в этом комплексе выступает понятие 'славы' — 'нерушимой, негибнущей славы' в частности.

<sup>1</sup> В этой статье о стелах говорится только как о «древнеямных», но в более поздней работе (Зайцев 1994) автор уже учитывал, что стелы данного типа встречаются не только в древнеямной, но также в ассимилированных ею нижнемихайловской (южное Поднепровье) и кемиобинской (Крым) культурах.

<sup>2</sup> Из обширной последующей литературы отметим посвященную в основном этой формуле монографию: Nagy 1974.

Свое предположение о том, что антропоморфные стелы эпохи бронзы воплощают идею «непреходящей славы», А. И. Зайцев основывал на следующих соображениях: предки греков когда-то пришли в Элладу с севера, из причерноморских степей, принеся с собой практику возведения курганов со стелами на них. И в древнегреческом эпосе прямо раскрывается символическое значение кургана: у Гомера курган бесспорно осознается физическим воплощением *κλέος* — ‘славы’ героя, он является «знаком» (*σημα*), который призван напоминать о герое и его славе. Примечательно при этом, что слово *σημα* одновременно означает и ‘знак’ вообще, и ‘надгробный знак, надгробное сооружение’, отсюда: ‘могила, гробница’ (Sinos 1980:47; Надь 2002:284).

Несколько позже А. И. Зайцева и независимо от него привлекла данные гомеровского эпоса для интерпретации семантики «древнеямных» курганов Карлин Джонс-Блей (ссылаясь на такие контексты из Гомера, как, например, *Odys. IV.584*, где Одиссей заверяет, что *κλέος* Агамемнона будет жить вечно, поскольку в его память насыпан курган; см.: Jones-Bley 1990).

Гипотеза А. И. Зайцева нуждается в одном существенном уточнении. А. И. Зайцев, очевидно, ошибался, считая, вслед за М. Гимбутас, «ямников» древнейшими индоевропейцами, общими культурно-языковыми предками всех индоевропейцев<sup>3</sup>; но это отнюдь не делает для нас менее перспективным предложенное им сопоставление формулы «неувядающая слава» с курганами эпохи энеолита–ранней бронзы и венчавшими их каменными стелами. По данным современной науки, период существования в той или иной форме **индоевропейской** языковой и культурной общности относится не к эпохе ранней бронзы (конец IV–III тыс. до н. э.), а к значительно более раннему времени. Что же касается Северного Причерноморья, то здесь в IV–III тыс. до н. э., как предполагают, существовала некая общность **восточно-ИЕ** племен, включавшая в себя, по-видимому, предков греков и индоиранцев<sup>4</sup>. Именно здесь в это время появляются могущественные вождества, распространяется металлическое оружие, оборонительные сооружения, что свидетельствует о частых войнах, скорее всего — из-за пастбищ и стад (ибо впервые основой экономики становится скотоводство в крупных масштабах), складывается воинский, героический быт, и начинается период, вполне способный послужить для последующих времен «героическим веком». Именно этой картине соответ-

<sup>3</sup> См.: Gimbutas 1970. Концепция М. Гимбутас развивалась ее последователями и в годы, последовавшие за публикацией статьи А. И. Зайцева; см., напр.: Anthony 1991.

<sup>4</sup> А также, возможно, прото-фригийцев и прото-фракийцев.

ствует мировоззрение, запечатленное в реконструированном наборе героических формул, группирующихся вокруг понятия 'славы'. С другой стороны, необходимо отметить, что этот набор формул воссоздан почти исключительно на основе сопоставления древнегреческих и древнеиндийских (ведийских) текстов<sup>5</sup>.

Проверить предположение А. И. Зайцева, чтобы оно не оставалось всего лишь остроумной догадкой, можно только одним путем: расширив сопоставление греческих и индийских материалов — как в области языка, поэтических формул, так и в области обрядовых конструкций и изобразительных мотивов, связанных с культом героев.

### Древнейшие стелы Евразии и индийские *hero-stones*

Прежде всего, предстояло выяснить, имелось ли в древнеиндийской культуре какое-либо соответствие причерноморским и древнегреческим памятным стелам. Хотя в санскритских текстах ведийско-индуистской традиции упоминания о подобных памятниках вплоть до позднего средневековья отсутствуют, в областях Индии, являющихся периферийными по отношению к центрам ведийской культуры в северной части долины Ганга, широко распространены так называемые «камни/стелы героев» («*hero-stones*», там. *vīrakkal*, санскр. *vīrastambha*). Ареал их распространения в значительной части совпадает с ареалом обитания скотоводов, в быту которых обычной была практика набегов на стада соседей и отражения таких набегов, иными словами, быт которых в этом отношении мало отличался от быта евразийской степи в эпоху ранней бронзы. Часто стелы призваны увековечить именно память героев, павших в битвах из-за скота. До недавнего времени было принято считать, что наиболее ранние образцы стел появились в Западной Индии во II–III вв. н. э., по большей же части они представляют собой гораздо более близкий к нам во времени, этнографический материал. Но в 2006 году на юге Индии, в Стране тамилы были найдены древнейшие мемориальные стелы с надписями, датированные И. Махадеваном по типу письма (тамильское брахми) III веком до н. э. Содержание надписей свидетельствует о том, что эти стелы были возведены в честь героев, погибших при защите своих стад (Mahadevan 2006).

До сих пор *hero-stones* никогда не привлекались к рассмотрению в связи с культурой древних индоариев. Сейчас выясняется,

<sup>5</sup> Хотя некоторые отдаленные соответствия формуле «непреходящая/неубывающая слава» могут быть найдены и в других ИЕ языках, как, например, в древнесаксонском «Беовульф» (строка 874) выражение *dōm unlyftel* 'слава немалая'.

что они доносят до нас представления глубокой индоарийской архаики. Хотя во многих районах, где есть стелы, население говорит на неарийских языках, основная терминология, относящаяся к стелам, не только индоарийская, но в исторической перспективе — индоевропейская (подробнее об этом см. ниже).

Прямо к формуле «непреходящая слава» отсылают нас распространенное название индийских стел: *kīrtistambha* ‘столп славы’, и название часто венчающей стелу гневной личины-апотропея: *kīrtimukha* ‘лик славы’ (см.: Васильков 2007).

Наиболее распространены многопанельные композиции. На нижней панели герой изображен сражающимся с врагом; на средней две небесные девы возносят его в рай; на верхней, под *киртимухой*, герой блаженствует на небе в близости бога или сам принимает божеские почести. Поскольку многие стелы посвящены героям, павшим в битвах из-за скота, на нижней панели герой иногда защищает стадо от набега. В некоторых случаях объектом защиты являются женщины. Бывает, что вводится еще самая нижняя панель, где представлен объект борьбы: женщины, плачущие над телом своего павшего защитника (а также слетевшиеся к его телу апсары), или коровы, склонившиеся над ним. Общий смысл этой символики во всех случаях одинаков: воин, павший при защите стад или женщин общины (либо напротив — при набеге на соседей), не только реализует свой статус героя, но, уподобляясь богу, в какой-то мере отождествляется с ним.

Эта общая концепция индийских стел идентична мифологической концепции древнегреческих памятников героям (погребальные вазы геометрического периода, курсы, стелы и проч.; см.: Савостина 1988), при том, что совпадают хотя бы частично и многие из выражающих эту общую идею изобразительных мотивов. У греков обычны темы поединка, военного похода, мотив похищения женщин; а мотив скота как объекта борьбы представлен, возможно, изображением пасущихся коней на геометрических погребальных вазах. Совпадают с индийскими темы оплакивания (протезис) и обожествления героя. Чудовищной индийской *киртимукхе* на стелах и вазах у греков соответствует изображение во всем ей изофункциональной *Горгоны* (и/или *Сфинкс*).

Индийские памятники героям оказываются археологическим, а в известной степени и живым этнографическим материалом, с помощью которого мы в состоянии раскрыть исходную семантику не только ранних мемориальных памятников Греции, но также и более древних антропоморфных стел эпохи бронзы, причем не только из Северного Причерноморья. Давно уже известно о родстве причерноморских стел с уходящими корнями в неолит сте-

лами Северного Средиземноморья — южной Франции (Формозов 1965; 1966:94–96; Лесков 1981:28–30), северной Италии, западной Швейцарии. Совсем недавно вошли в этот круг стелы Южной Аравии (Rodionov 1997; Vogt 2006), юго-восточной Турции и Азербайджана (Sevin 2000; 2005; Sevin, Özfirat 2001<sup>6</sup>; см. также: Schachner 2001; Лейс 2007), чемурчекской культуры в Центральной Азии (Ковалев 2007). Все эти древние памятники героям обнаруживают несомненную общность структуры и семантики<sup>7</sup>. По разным линиям им наследуют предскифские «оленные камни» евразийских степей, скифские, а потом и тюркские каменные изваяния на курганах<sup>8</sup>, древнегреческие памятники и индийские мемориальные стелы. По совокупности данных выясняется, что в древнейших антропоморфных стелах энеолита — ранней бронзы впервые нашла художественное выражение архаическая концепция «пастушеского героизма», которая продолжала существовать на протяжении тысячелетий, в одних областях Евразии претерпев существенные трансформации, в других же (например, в Индии) сохраняясь в вариантах, весьма близких к исходному (см.: Васильков 2009; 2009a; Vassilkov 2010).

### **Индоевропейские формулы в «Махабхарате»: «нерушимая слава»**

Как известно, в «Ригведе» выражение *śrávas... ákṣitam* засвидетельствовано лишь в одном случае (RV 1.9.7bc), однако его можно считать формульным: не только потому, что соответствие ему найдено в языке греческого эпоса, но и потому, что в самой «Ригведе» есть его вариант, приспособленный для иных метрических условий: *ákṣiti śrávas* (RV 1.40.4; VIII. 103.5; IX. 66.7). Более нигде в текстах ведийской традиции эта формула не встречается. Поэтому в «Ригведе» ученые ее рассматривали как пережиток ли-

<sup>6</sup> Я благодарен В. А. Алекшину, познакомившему меня с этими работами.

<sup>7</sup> Все стелы эпохи бронзы суть изображения человеческой фигуры, представляющей, по-видимому, героя — хозяина стад (Телегин, Потехина 1998:28, 39), защитника скота и женщин общины. Объекты владения и защиты изображались в нижней части стелы. Универсально распространенный атрибут героя — изогнутый посох («пастуший крюк»). Другой универсальной его чертой является «героическая нагота». Общей особенностью структуры можно считать членение антропоморфной в целом композиции по вертикали на ряд тематических панелей, что впоследствии в ряде традиций приводит к утрате композицией общей антропоморфности. Подробнее см.: Vassilkov 2010.

<sup>8</sup> Поразительное единство системы героико-эпических представлений и семантики изображений на памятниках героям у разноплеменных и разноязыких народов евразийской степи в эпоху ранних кочевников убедительно продемонстрировано в недавней серии статей, докторской диссертации и монографии Л. Н. Ермоленко (Ермоленко 2006; 2008).

бо как заимствование из какой-то другой традиции. Естественно было бы предположить, что эта традиция была воинской, возможно — героико-эпической. Но до сих пор в тексте, наиболее полно представляющем эпическую традицию древней Индии, — «Махабхарате» — никаких продолжений данной формулы выявлено не было.

Поиск, проведенный по электронному тексту Критического издания Мбх, показал, что формула «непреходящая слава» в эпосе встречается, хотя и в несколько измененном виде. Она ускользала до сих пор от внимания исследователей по простой причине: вышедший из употребления уже в ведийский период древний термин для ‘славы’ *śrāvas*<sup>9</sup>, нейтральный по своему этимологическому значению (нечто произносимое, оглашаемое, слышимое, некий слух, молва о человеке), со временем, в период становления государственности, оказался исторически замещен термином *kīrti* — синонимом, имеющим, однако, иные оттенки значения (‘слава, воспеваемая в панегирике царю/герою или в гимне божеству’)<sup>10</sup>. С другой стороны, ведийское *ākṣita*, по форме являющееся пассивным причастием прошедшего времени (буквально: ‘не[по]врежденный’)<sup>11</sup>, в языке эпоса полностью заменяется лексемой *akṣay(y)a* (букв.: ‘невредимый, неуничтожимый’) — причастием долженствования (или возможности совершения действия) от того же глагола *kṣi-* (*kṣiṇāti*) ‘повреждать[ся], уничтожать[ся]’ с тем же префиксом отрицания *a-*. Но формула в результате этих перемен не перестает быть тождественной самой себе. Об этом свидетельствует ее существование в двух вариантах с разной метрической приуроченностью, точно воспроизводящих два основных

<sup>9</sup> Этимологически рус. *слава* и вед. *śrāvas* восходят, несомненно, к общему ИЕ источнику.

<sup>10</sup> Древнее слово *śrāvas* сохраняется в эпосе только в качестве компонента традиционных имен мифологических и легендарных персонажей, напр.: Уччайхшравас ‘Громко-звучащий/ржущий’ — мифический чудесный конь, добытый богами при пахтании океана, Бхуришравас ‘Обильно-славный’, Уграшравас ‘Грозно-славный’, Сатьяшравас ‘Истинно-славный’, Вистарашравас ‘Широко-славный’ — имена легендарных воителей. Лишь одно имя этого типа принадлежит, по-видимому, брахману: Вешашравас (XII. 47.5), но здесь, как и в имени коня Уччайхшраваса, лексема *śrāvas* не имеет значения ‘славы’, обозначая просто нечто оглашенное, звучащее (*Vedaśrāvas* ‘Оглашающий веды’).

<sup>11</sup> Говоря о ведийских отглагольных прилагательных (причастиях прошедшего времени) на — *tá-/ná-*, Т. Я. Елизаренкова отмечала, что «адъективная природа этих форм... может возобладать в отдельных случаях, и тогда нейтрализуется значение вида и форма на — *tá-/ná-* выражает просто признак предмета, например: *mṛtá-* ‘мертвый’, а не ‘умерший’ (от *mar-* ‘умирать’), ... *ṣrutá-* ‘знаменитый’, а не только ‘услышанный’ (от *ṣru-* ‘слышать’) и т. п.» (Елизаренкова 1982:355). К этому списку можно добавить и *ākṣita-* ‘невредимый, нерушимый’, а не ‘неповрежденный, неразрушенный’ (от *kṣi-* ‘разрушать[ся], повреждать[ся]’). В послеведийском санскрите возможность такого значения отпала, в связи с чем и потребовалась смена формы.

варианта древней «ведийской» формулы. Вместо *śrávas ákṣitam* находим в эпосе *kīrtir akṣay(y)ā* (III. 177.26; 221.76; V. 121.7; 2\*0179\_09), вместо *ákṣiti śrávaḥ — akṣayā kīrtiḥ* (III. 42.22; XII. 54.28; 320.36; XIII. 14.69; 30.13; 13\*0260\_03).

Контекст использования формулы всегда один и тот же, в целом совпадающий с контекстом ее употребления в «Ригведе». Чаще всего речь идет о воинской славе царя или героя, но иногда — о славе подвижника, аскета (*muṇi, tapodhana*), при этом, возможно, и брахмана<sup>12</sup>. В отличие от прижизненной славы (*yaśas*), *kīrti* — это, как правило, посмертная слава героя, та, которой обеспечивается его блаженство на небесах, в мире богов<sup>13</sup>. Будучи существенной в общем контексте героического мировоззрения эпоса, идея «непреходящей славы» обрела в традиции Мбх подлинно формульное выражение — в точном смысле понятия формульности по М. Перри и А. Лорду, то есть различные варианты формулы приурочены к конкретным позициям в эпическом метре. В вариантах формулы для пад *a/c* с «женским» окончанием (предпоследний слог — долгий) слово *kīrti* часто играло роль «опорного слова» (термин П. А. Гринцера)<sup>14</sup>, см., например:

- (1) *yāvad dhi pṛthivīpāla pṛthivī sthāsyate dhruvā  
tāvat tavā 'kṣayā kīrtir lokān anucariṣyati*

‘Пока, о защитник земли (= царь), прочно стоит земля, до тех пор твоя негибнущая слава по вселенной странствовать будет (или: будет ходить среди людей)’ (Мбх XII. 54.28)

- (2) *yāvat sthāsyanti girayo yāvat sthāsyanti sāgarāḥ  
tāvat tavā 'kṣayā kīrtiḥ saputrasya bhaviṣyati*

‘Пока стоят горы, пока будут моря, — до тех пор твоя, вместе с сыном, негибнущая слава пребудет’ (Мбх XII. 320.36)

Если в каждой из этих двух шлок, представляющих одно и то же выражение, варьируемое по гибкой формульной модели, пада *c*, завершаемая опорным словом *kīrti*, является полностью формульной (*tāvat tavā 'kṣayā kīrtir*), то другими выявленными примерами

<sup>12</sup> Примечательно, что все случаи, когда «непреходящая слава» обретается *подвижником*, сосредоточены в «поздних», религиозно-дидактических XII (320.36, где речь идет о брахмане Вясе) и XIII (14.69; 30.13) книгах, а также в стихах, признанных поздними добавлениями и не включенных в основной текст Критического издания (02\*0179\_09; 13\*0260\_03).

<sup>13</sup> См., напр., Мбх V. 121.7, где старейшина богов Брахма встречает явившегося на небо царя-героя Яяти словами: «Непреходящ (*akṣaya*) для тебя этот (небесный) мир, как непреходяща (*akṣaya*) и слава твоя в небесах!».

<sup>14</sup> Об «опорных словах» см.: Васильков 1973; Гринцер 1974:52–58; Васильков 2008:264–265.

представлен тот фон свободно импровизируемых, бесконечно вариативных пад *a/c* с опорным *kīrti*, из которого вырастают подобные «чистые формулы»<sup>15</sup>:

- (3) *yathā tamā 'kṣayā kīrtir (bhavet cāpi puramdara)*  
 'Поскольку непреходящей моя слава (пребудет, о Индра)...'  
 (XIII.30.13)
- (4) *evam tavā 'kṣaya kīrtir (bhaviṣyati tapodhana)*  
 'Воистину непреходящей твоя слава (пребудет, о подвижник)!'  
 (13\*0260\_03)
- (5) *vatsā 'kṣayā ca te kīrtis (trailokye vai bhaviṣyati)*  
 'И непреходящей, сынок, твоя слава (в Троемирье пребудет)...'  
 (XIII. 14.69)
- (6) *nā 'prajasya mune kīrtih (svargaś caivā 'kṣayo bhavet)*  
 'для не имеющего потомства, о подвижник, ни слава, (ни небесный мир непреходящим не будет)...' (02\*0179\_08)

К числу вариантов той же формулы для пады *a/c* можно отнести и тот случай, когда в качестве финального элемента, эквивалента «опорного слова», выступает сочетание слова *kīrti* с послелогом *ca* 'и'. В этом случае предпоследний слог пады, краткий гласный которого (*i*) оказался перед сочетанием согласных (*ś*, в которое превращается по правилам сандхи окончание им. пад. *-ḥ*, плюс первая буква послелога = *śc*), по правилам санскритской метрики становится долгим, чего и требует здесь метрическая структура шлоки:

- (7) *akṣayā tava kīrtiś ca (loke sthāsyati phalgunā)*  
 'И непреходящей твоя слава (в мире да пребудет, о Пхальгуна)...'  
 (III.42.22)
- (8) *triṣu lokeṣu kīrtiś ca (tavā 'kṣayyā bhaviṣyati)*  
 'И в трех мирах слава (твоя непреходящей пребудет)...'  
 (III.221.76)

К тому же набору формульных вариантов оформления пады *a/c* в шлоке, представляющей поэтическую тему «непреходящей славы», следует отнести, по-видимому, и случай, когда в паде имеет место инверсия: *kīrti* и *akṣaya* меняются местами, иначе сказать, когда вместо формулы *akṣayā kīrtiḥ* в паду встраивается ее вариант *kīrtir akṣayyā*. При этом используется именно форма слова

<sup>15</sup> О многообразии свободных словосочетаний с данным опорным словом в конкретной паде как о фоне, из которого выделяются повторяющиеся, устойчивые комбинации, дающие в конечном счете «чистую» формулу, см.: Васильков 1973:11–12; 2008:265.

с удвоенным *y*: *akṣayyā*, в результате чего предпоследний в паде слог обретает долготу и отвечает заданным метрическим условиям:

- (9) *kīrtir astu tavā 'kṣayyā*  
'Слава да будет твоя непреходящей... ' (III. 77.26)

Что же в целом можно сказать о формуле *kīrtir akṣay(y)ā* — *akṣayā kīrtiḥ* в Мбх? Одиннадцать случаев употребления на весь текст Мбх — разумеется, немного. Но мы должны иметь в виду, что в ряде случаев *kīrti* употребляется в тех же или близких формульных выражениях не с *akṣay(y)ā*, а с синонимами: *avyayā* 'непреходящая', *sāśvati* 'вечная' (см.: 02\*0180\_08; III. 193. 20; 284.35; 285.03; XIII. 66.18; 13\*0260\_03). Это, разумеется, несколько расширяет круг формул, реализующих «тему» «непреходящей славы» в Мбх. Но гораздо важнее для нас другое, а именно сам факт укорененности формул, относящихся к этой теме, в формульном строе Мбх и то, что перед нами — не застывшие формулы-клише, а гибкие формульные модели, техника использования которых восходит к устно-поэтической традиции. Именно этим свидетельствуется то, что идея непреходящей, вечной славы-памяти — *kīrti* — является древней и существенной для санскритского эпоса. Подтверждают это и прямые указания текста на то, что поддержание или распространение памяти о героях древности мыслилось носителями традиции эпоса его основной задачей. Об этом сказано, например, в I книге эпопеи:

- (10) ... *kṛṣṇadvāipāyanenedaṃ kṛtaṃ puṇyacikīrṣuṇā* // 25  
*kīrtim* *prathayatā loke pāṇḍavānām mahātmanām /*  
*anyeṣāṃ kṣatriyāṇāṃ ca bhūridravinātejasām* // 26

'... Это (сказание = Мбх) создано стремящимся к благу Кришной Двайпаяной (Вьясой), дабы распространить в мире славу великих духом Пандавов и других кшатриев' (I. 26.25–26)

### Индоевропейская поэтическая формула со значением 'сохрани мужей и скот'

Кроме этого, в Мбх можно, по-видимому, обнаружить следы еще одной ИЕ формулы, также представляющей древнейшую концепцию «пастушеского героизма».

Ранее уже упоминалось, что даже в тех областях Индии, где население говорит на не-индоевропейских (главным образом, дравидийских) языках, основные термины для обозначения памятников

героям имеют индоарийское, а в глубокой перспективе — индоевропейское происхождение. Санскритский базовый термин для столба, колонны или стелы — *stambha* образован от корня *sta(m)bh-*, родственного и синонимичного корню *ska(m)bh-* ‘прочно устанавливать, воздвигать, укреплять, подпирать’. Вероятно, поэтому во многих областях мы встречаем среди терминов для мемориальной стелы, наряду со *stambha*, такие формы, как *khamba* или *khambi* (у некоторых этнокастовых групп Саураштры и племен Мадхья Прадеша). Некоторые термины представляют собой сложные слова, в которых *stambha/khamba/khambi* выступает вторым элементом: таковы санскритские *kīrtistambha* ‘столп/стела славы’ и *vīrastambha* ‘столп/стела (для) героя’, маратхи *bhada-khamba* ‘столп/стела (для) солдата’ (*bhada* < *bhaṭa* < *bhṛta* ‘наемник, слуга’), *pāliya-khambi* ‘столп/стела (для) защитника’; Саураштра, Гуджарат), *chāyāstambha* ‘стела — образ (героя)’ (с вариантами *chāya-khambha*, *chāya-thambha* и т. п.; Андхра Прадеш). Частичной калькой санскритского *vīrastambha* выглядят тамильское *vīrakkaḷ*, телугу *vīrakallu*, каннада *vīragal* — все со значением ‘камень (для) героя’, откуда вошедший в науку английский термин *hero-stone*. Следует, правда, отметить, что в древнейших письменных источниках, содержащих свидетельства о стелах — текстах классической тамильской литературы первых веков н. э., используется чисто дравидийский термин *naṭukal* ‘установленный, воздвигнутый камень’. Но и это древнетамильское слово может быть, на мой взгляд, этимологически реинтерпретировано как калька индоарийского *stambha/skambha*, в семантике которого определенно присутствует значение «установления», «воздвижения» (см. выше о значении корней *sta(m)bh-* и *ska(m)bh-*).

В Западной Индии (особенно в Гуджарате и Махараштре) наиболее распространенным обозначением мемориальной стелы является *pāliya* (*pālia*). Обычно это слово объясняют в связи с санскритским существительным *pāla* ‘защитник, хранитель’; на основе санскрита мы можем раскрыть значение этого слова как ‘(памятник,) принадлежащий /относящийся к защитнику’. Подтверждением нашего толкования может служить тот факт, что в Саураштре встречается особый вариант данного термина: *pavaliya khambi*, где *pavaliya* (местный вариант формы *pāliya*) явно выступает в качестве прилагательного. Напрашивается предположение, что более распространенная форма *pāliya* могла исторически возникнуть как сокращение предшествовавшей полной формы *pāliya khambi*. Какого рода защита подразумевалась таким «памятником защитнику» ясно из контекста сооружения стел и их исторически засвидетельствованной функции: большинство *pāliya* были возве-

дены в память о героях, павших при защите своей общины и ее ценностей, прежде всего — стад (Settar, Sontheimer 1982:166).

Все основные индоарийские термины, относящиеся к памятникам героев — *stambha/skambha*, *vīra*<sup>16</sup>, *pāliya* — восходят к эпохе индоевропейской общности. Формы *stambha/skambha* соотносятся с парой родственных ИЕ глагольных корней: *\*ste(m)bh-/\*sta(m)bh-* и *\*ska(m)bh-* (Pokorny 1959: I, 916, 1011–1013). Невозможно усомниться в ИЕ древности слова *vīra*: ср. авест. *vīra*, лит. *vyras*, латин. *vir*, гот. *wair*, др.-ирл. *fer*. В словах *pāla* и *pāliya* продолжается ИЕ глагольный корень *\*pah<sub>2</sub>-* ‘защищать, охранять’, представленный также в авест. *pātar* ‘пастырь’, рус. *пастуи*, *спасать*, *пастух*, церковнослав. *пастырь*, латин. *pāstor* ‘пастух’. Санскритское *pāla* в одном из своих значений тоже относится к ‘пастуху’, см. такие композиты, как *gorā*, *gorāla* ‘коровий пастух’ (последнее слово особенно известно как имя-эпитет Кришны-Гопалы, наиболее значительного из индийских образов обожествленного героя-пастуха).

Особую значимость для нас имеет тот факт, что уже на уровне общеиндоевропейского поэтического языка *\*uih<sub>x</sub>ro-* и корень *\*pah<sub>2</sub>-*, вместе с термином для ‘скота’ (*\*peku-*), появляются в составе формулы, выражающей мольбу о защите людей и их стад.

В «Ригведе» есть слово *virapsá* ‘обилие’, восходящее к праформе *\*vīra-psv-á* ‘обильный мужами и скотом’. Наличием у выявленного таким образом древнеиндийского сочетания слов *\*vīra* и *\*paśu* параллелей в авестийском (*pasu vīra*), латинском и умбурском (см. ниже) удостоверяется существование индоевропейской поэтической формулы *\*uih<sub>x</sub>ro-peku-/\*peku- uih<sub>x</sub>ro* ‘люди (мужи) и скот’ (см. о ней: Mallory, Adams 1997:23; Watkins 1979; 1995:42, 210–213; 2000:63, 101). Известны и более распространенные варианты этой ИЕ формулы, в которых словосочетание *\*uih<sub>x</sub>ro-peku-/\*peku- uih<sub>x</sub>ro* выступает объектом глагола:

*\*uih<sub>x</sub>ro-peku-/\*peku- uih<sub>x</sub>ro- + \*pah<sub>2</sub>-*

‘храни (*\*pah<sub>2</sub>-*) мужей (*\*uih<sub>x</sub>ro-*) (и) скот (*\*peku-*)’

Эта формула представлена в четырех ИЕ языках, принадлежащих к двум ветвям ИЕ семьи: индоиранской (авестийский, ведийский) и италийской (латинский, умбурский). Как показал К. Уоткинс, она подверглась в разных традициях некоторым историческим изменениям: в латинском и ведийском вариантах имела

<sup>16</sup> В культурах воинственных пастушеских племен Индии, возводивших до недавнего времени мемориальные стелы, термин *vīra* не только встречается как первый компонент в словах *vīrastambha*, *vīrakkal* и т. п., но, как правило, выступает в местном языке главным термином для ‘героя’.

место замена слова для «мужей»: *pastores pecuaque* ('пастухов и скот' — в древней латинской молитве Марсу), *púruṣam paśúm* АВ VIII.7.11, *púruṣān paśūn* АВ III. 28.5,6; в иранской традиции одна из гатх (*gāthā*), приписываемых Заратуштре (Яшт 46.2), вводит вместо *vīra-* синоним с тем же значением 'муж': *nar-* (Watkins 1995:15). В ведийском и авестийском ИЕ глагол *\*pah<sub>2</sub>-* замещается индоиранским *\*trā-*:

- (11) *trāyantām ... púruṣam paśúm*  
'... защити... человека (и) скотину...' (АВ VIII.7.11)
- (12) *θrāθrāi pasuuā vīra iiā*  
'... для защиты скота и мужей...' (Яшт 13.10)

Тем не менее, во всех этих случаях формула, как считает К. Уоткинс, сохранила свою идентичность (Watkins 1995:42).

Особый интерес представляют италийские варианты формулы, в которых вместо *\*pah<sub>2</sub>-* употребляется глагол *\*ser-* 'сохранять, защищать' (или, как видит это К. Уоткинс, выражение 'сохранять невредимым'). В обоих случаях текст представляет собой молитву. Латинская молитва, обращенная к богу-воителю Марсу, содержит слова:

- (13) *pastores pecuaque salva servassis*  
'Даохранишь ты (*servassis*) пастухов и скот невредимыми'

В умбурской молитве из так называемых «Игувинских таблиц» находим вариацию той же формулы, но в 3 л.:

- (14) *uiro pequo salua seritu*  
'Да сохранит он (*seritu*) мужей и скот невредимыми'

К. Уоткинс считает использование здесь глагола *\*ser-* чисто италийской инновацией, однако использование авестийским этого же глагола в значении именно охраны скота (см. выражение *pasuš.haurvō spā* 'собака, стерегущая скот/овец; пастушья собака') дает основание полагать, что вариант данной формулы с глаголом *\*ser-* мог существовать уже в индоевропейском. Для нашей реконструкции древнейшей ИЕ концепции героизма этот глагол имеет особое значение, поскольку именно на его основе, по мнению некоторых специалистов, был создан древнегреческий и впоследствии общеевропейский термин для 'героя': др.-греч. ἥρωϛ возводят к ИЕ *\*sēr-ōs* 'хранитель, защитник' (Роконгу 1959:910; Watkins 2000:76).

### Индоевропейская формула *\*uih<sub>x</sub>ro-pek<sub>u</sub>- + \*pah<sub>2</sub>-* в «Шатарудрии»

Блистательно осуществленная К. Уоткинсом реконструкция ИЕ формулы *\*uih<sub>x</sub>ro-pek<sub>u</sub>- + \*pah<sub>2</sub>-* имеет одно уязвимое место. По его собственным словам, «ни один из четырех (названных) языков не использует в данной формуле прямого продолжения ИЕ глагола *\*pah<sub>2</sub>-* ‘защищать’». Реконструируя *\*pah<sub>2</sub>-* в роли «вероятного кандидата» на роль глагола в ИЕ формуле, К. Уоткинс исходил из того, что в древнеиндийском и иранском этот глагол часто используется в значении ‘защищать, охранять’, и именно по отношению к стадам скота (‘пасти’). Он приводил также аргументы по линии, как он это называл, «ассоциативной семантики»: в частности, *pas-tores* в латинском варианте формулы «возможно представляет собой формульное эхо (глагола) *\*pah<sub>2</sub>-*». Выявление такого рода «формульных связей» К. Уоткинс считал важной задачей будущих исследований (Watkins 1995:213).

Следуя в том же направлении, оказывается возможным выявить в древнеиндийских ведийских и послеведийских текстах варианты формулы *\*uih<sub>x</sub>ro-pek<sub>u</sub>- + \*pah<sub>2</sub>-*, ускользнувшие от внимания К. Уоткинса.

В текстах ведийских самхит встречается поэтическая «тема», являющая поразительную параллель вышесцитированным итальянским молитвам Марсу (ранний латинский текст) и Юпитеру (умбрский текст Игувинских таблиц). Эта тема может быть определена как «молитва, обращенная к Рудре» — амбивалентному, смертельно опасному и в то же время благодетельному богу вратьев и героев-пастухов (*vīra*). Наибольший интерес для нас представляет относящееся к этой «теме» формульное выражение, присутствующее, с одной стороны, в гимне Рудре из «Ригведы» (I. 114.8), а с другой стороны, — в вариантах известного гимна «Шатарудрия», принадлежащих разным самхитам «Яджурведы». Еще до того, как мы обнаруживаем в древнеиндийских и итальянских текстах формульное родство, мы ощущаем единство их эмоциональной атмосферы, тождество запечатленного в этих разноязыких молитвах религиозного переживания, в котором смешаны страх перед грозным божеством и надежда на его милость. Лишь потом приходит осознание того, что в ведийских текстах используется та же ИЕ формула:

- (15) *mā no gōṣu mā no áśveṣu rīriṣaḥ/  
vīrān mā no rud(a)ra bhāmitó vadhīḥ/*

‘Не навреди нашим коровам, нашим коням;

наших мужей(-героев) в гневе не порази, о Рудра!' (РВ I. 114. 8bc = *Taittirīya Saṃhitā* 4.5.10.3)

В «Ваджасанейи-самхите» (XVI.16c) текст этого стиха отличается одной деталью:

(16) *vīrān mā no rudra bhāminó vadhīḥ*  
'Наших мужей(-героев) гневных не порази, о Рудра!'<sup>17</sup>

На первый взгляд может показаться, что эти стихи не имеют с формулой *\*uih<sub>x</sub>-ro-peku-* + *\*pah<sub>2</sub>-* ничего общего, кроме слова *vīra*; в частности, здесь нет прямого продолжения ИЕ *\*peku-*. Вместо ожидаемой пары *paśu* — *vīra* мы видим здесь последовательность: «коровы (*go-*), кони (*aśva-*) и мужи-герои (*vīra-*)». Тем не менее, перед нами та же древняя формула. Надо только учесть, что на индийской почве в ней произошли некоторые исторически обусловленные изменения. В языке «Ригведы» и «Атхарваведы» *paśu* в роли термина для 'скота' оказалось замещено двухчастным выражением *gāvo aśvaḥ* 'коровы (и) кони', совокупно обозначавшим 'крупный скот' (ср. немецк. *Grossvieh*) и, по принципу *pars pro toto*, скот вообще (Watkins 1979:278–279). Такое значение прямо свидетельствуется некоторыми ведийскими контекстами: *āśvāvantam gōmantam ā paśūm nārah* 'мужи при[гнали] скот: коней [и] коров' (РВ I. 83.4), *etam gavyāyam āsviyam paśūm* 'этот из коров и коней состоящий скот' (РВ X. 48.4). Таким образом, выражение «кони (и) коровы» закономерно замещает в формуле «Шатарудрии» лексему *paśu*<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Существование такого варианта ставит под сомнение распространенную точку зрения (см., напр.: Бенвенист 1995:52), согласно которой ведийское *vīra* или *puruṣa* в парах *paśu* — *vīra*, *paśu* — *puruṣa* (ср.: *dvipad* — *catuṣpad*) относилось к рабам ('двуногому скоту'). Жертвователю, для которого создавались гимны и заговоры, — царь или предводитель сообщества вратьев (*cthanatu*) — сознавался, по-видимому, «добрым пастырем» общины (см. ведийское выражение *gorā jānasya*) а потому все ее члены могли представляться «двуногим скотом», который он защищал или «пас». Но ничто не указывает на то, что речь идет о рабах. Напротив, в одном из гимнов посвященной вратьям части «Атхарваведы» (АВ XV. 5.1) жертвователю, который «так знает», обещано, что ни Шарва, ни Бхава, ни Ишана (имена ганапати — предводителей воинств Рудры, и в то же время — его воплощений) не причинят вреда ему, его скоту (*paśūn*) и его «равным» или «товарищам» (*samānān*) — очевидно, членам царской дружины или сообщества вратьев.

<sup>18</sup> Ср. РВ V. 61.5ab: *āsviyam paśūm / utā gavyam satāvayam* '(скот,) состоящий из коней, а также коров и сотни овец' — по-видимому, исключение, поскольку как правило выражение «кони (и) коровы» выступает эквивалентом *paśū*, заменяя его в паре *paśu* + *vīra*, напр.: *nī vīrām gavyam āsviyam ca rādhah* 'на[дели] героем (= сыном) и почетным даром из коров и коней' (РВ VII. 92.3), *māhi śrāvo gām āsvam rāsi vīrāvāt* 'дай великую славу, корову, коня, обладание героями-сыновьями!' (РВ IX. 9.9). В последнем стихе определенно засвидетельствована принадлежность формул, связанных с понятием 'славы' (*śrāvas*) и формулы «скот — мужи-герои» к одному комплексу героических представлений.

С глаголом тоже возникает проблема. Во-первых, значение 'защиты/охраны' выражено здесь негативно: «не навреди», «не порази». К. Уоткинс обнаружил пример такой же трансформации нашей формулы в «Атхарваведе» (Watkins 1995:212):

- (17) *sā no mā himsīt pūruṣān paśúmś ca*  
'Да не навредит она нашим мужам и скоту!' (AB III. 28.5,6)

Во-вторых, мы не знаем, какой глагол был бы здесь употреблен при позитивном выражении действия. Конечно, в Ведах значение охраны, защиты по отношению к скоту и людям нередко передается с помощью глагольного корня *pā-*: *paśūñ ca sthātāñ carātham ca pāhi* 'охрани скот, а также неподвижные и подвижные (существа)' (RV I. 72.6d); *priyā padāni paśvó ní pāhi* 'охрани милые (нам) следы скота' (RV I. 67.6d); *tā no vasū sugopā siyatam/patām no vṛkad aghāyoh* 'Будьте нам добрыми пастухами, о два бога! Сохраните нас от лютого волка!' (RV I. 120.7). Чтобы убедить нас в том, что именно глагол *pā-* был исходным для индийского варианта формулы *\*uih<sub>x</sub>ro-peku-* + *\*pah<sub>2</sub>-*, этого, разумеется, недостаточно. Тем не менее, в ведийских текстах удалось все же обнаружить указание на такую роль глагола *pā-*, сделанное, правда, намеком, что характерно для суггестивного, или эвокативного, стиля ведийской поэзии (см. о нем: Елизаренкова 1993:127–153 и др.). Этот намек содержится в двух из имеющихся трех вариантов темы, определенной выше как «молитва к Рудре», а именно в гимне RV I. 114 и в «Шатарудрии» по версии Ваджасанейи-самхиты (XVI.16).

В ведийском гимне строфа, следующая сразу за содержащей формулу *mā no gōṣu mā no áśveṣu rīriṣaḥ/vīrān mā no rudara bhāmitó vadhīr* (RV I. 114.8), содержит в своем первом стихе слово *paśupá* 'пастух (букв.: защитник скота)':

- (18) *úpa te stómān paśupá ivākaram*  
'Я пригнал к тебе восхваления, как пастух (стадо)' (RV I. 114.09a)

Здесь мы имеем, несомненно, как и в случае с появлением в италийской формуле слова *pastores*, эхо просодических характеристик формулы в ее предшествовавшем состоянии, причем эхо в данном случае двойное: с одной стороны, — изначального *paśu* (*\*peku-*), замещенного парой *go-* + *áśva-*, а с другой — исходного глагола *pā-* (*\*pah<sub>2</sub>-*). Возможность случайного появления здесь слова *paśupá* должна быть исключена, поскольку в «Ваджасанейи-самхите» за строфой с данной формулой следует другая, по содержанию и по лексическому оформлению не имеющая ничего общего со строфой RV 114.09. Тем не менее и в ней звучит двойное эхо древней формулы *\*uih<sub>x</sub>ro-peku-* + *\*pah<sub>2</sub>-*:

- (19) ... *diśāṃ ca pátaye námo... paśúnāṃ pátaye námo... pathīnāṃ pátaye námo... puṣṭānāṃ pátaye námaḥ* //  
 ‘... и Владыке сторон света — поклонение, ... и Владыке скота — поклонение, ... и Владыке сытых — поклонение...’  
 (Ваджасанейи-самхита XVI. 17)

Центральный элемент здесь — *paśúnāṃ pátaye* ‘Владыке скота’ — призван вызвать в сознании аудитории (точнее сказать: адресата молитвы) слово *paśu* (\**peku-*), исторически уже вытесненное из основного варианта формулы. В то же время эхо другого замещенного компонента — глагола *pā-* (\**paḥ<sub>2</sub>-*) звучит в повторяющихся сочетаниях слога *pa-* (в слове *paśúnāṃ* и несколько раз в слове *pátaye*) с долгим гласным *ā* в окончаниях родительного падежа множественного числа (*paśúnāṃ*, *pathīnāṃ*, *puṣṭānāṃ*). В данном случае вряд ли можно усомниться в том, что ключевые компоненты древней ИЕ формулы, хотя в дошедших до нас ведийских вариантах уже и замещенные, продолжали, тем не менее, жить в сознании ведийских поэтов. Относительно того, что за необходимость побуждала поэта, произнеся формулу в ее новом звучании, делать «отсылку» посредством звукового намека к ее прежнему состоянию, можно высказать следующее предположение. Использование подобного рода намеков, «анаграмм» и суггестивного стиля в целом прямо связано с коммуникативным аспектом ведийской поэзии и ее основной функцией. Молитва или хвалебный гимн обязательно должны были быть восприняты адресатом — божеством (Елизаренкова 1993:12, 123–154, 312–313). В нашем случае создатели текстов, очевидно, стремились, сознательно или бессознательно, «подстраховаться», с том, чтобы древняя формула молитвы оказалась воспринята адресатом, несмотря на ее новое лексическое оформление.

Таким образом, используемая в вариантах ведийской молитвы Рудре формула *mā no goṣu mā no áśveṣu rīriṣaḥ/vīrān mā no... vadhiḥ*, в совокупности со звуковыми намеками, указывающими на ее предшествующее состояние, оказывается надежным подтверждением произведенной К. Уоткинсом реконструкции ИЕ формулы \**uih<sub>x</sub>ro-peku-* + \**paḥ<sub>2</sub>-*.

То обстоятельство, что формула, продолжающая ИЕ \**uih<sub>x</sub>ro-peku-* + \**paḥ<sub>2</sub>-*, обнаруживается в именно в составе поэтической темы, определяемой как «молитва Рудре», вовсе не является случайным. Рудра, в ведийском пантеоне стоящий особняком и не связанный с традицией больших ведийских жертвоприношений, изначально был, по-видимому, главным божеством так называемых *вратьев* (*vrātya*) — кочевых, живших набегами сообществ (*vrāta*) тех «неведийских» индоариев, чья религиозная традиция отлича-

лась от ведийской как более архаичная, соперничала с ней, но, в конечном счете, оказала на нее значительное влияние. Гимн «Шатарудрия», варианты которого содержатся в текстах, представляющих традицию «Яджурведы», наряду с XV книгой «Атхарваведы» и некоторыми ригведийскими гимнами, является важнейшим источником, на основе которого реконструируется традиция вратьев. Но сейчас в среде индологов пробуждается осознание того, что именно с традицией вратьев — а тем самым и с древним мировоззрением «пастушеского героизма» — тесно связан в своем генезисе древнеиндийский героический эпос<sup>19</sup>. Мы уже видели, что из всей санскритской литературы после РВ только эпос сохранил индийский вариант формулы «непреходящая слава». Поэтому вполне оправданной будет попытка поискать возможные отражения другой ИЕ формулы, представляющей идеалы «пастушеского героизма», — «храни мужей и скот» — в тексте великой санскритской эпопеи «Махабхарата».

### **Индоевропейская формула \**uih<sub>x</sub>ro-* *reku-* + \**rah<sub>2</sub>-* в «Махабхарате»**

Можно предположить, что один из узловых мотивов в сюжете Мбх — двенадцатилетнее изгнание Пандавов, их «жизнь в лесах» — является поэтическим отражением существования у древнейших индоариев социовозрастных объединений, живших набегами и войной вдали от сельского и протогородского социума (это могли быть и банды неженатых юношей, и братства взрослых воинов). Среди других ключевых мотивов Мбх, находящихся единственно удовлетворительное объяснение в рамках данной гипотезы, можно указать и на вызывавшую столько споров полиандрию Драупади (супруги пятерых героев-Пандавов); аналогию можно усмотреть как в сообществе вратьев, так и в его «небесном» аналоге — братстве богов бури, Марутов, с их общей подругой Родаси.

Если искать в Мбх древние формулы, содержащие в себе термин *vīra*, целесообразно обратиться к контекстам, описывающим героическую деятельность. Здесь, однако, мало чем оказываются полезны описания грандиозной битвы народов Индии на Поле Куру, где сошлись в смертельной схватке неисчислимые армии; в этом контексте *vīra* выступает как термин со стершейся семантикой, обозначающий просто храброго знатного воина. Правда, и здесь сохраняются общие, достаточно древние представления о ге-

<sup>19</sup> Из работ об отражении в Мбх культуры вратьев (или «архаического мира потлача») см.: Held 1935; Васильков 1979; Reich 2001:145 и др.; Tieken 2004; Heesterman 2008; Васильков 2009а.

роизме: высшим благом считается возлечь «на ложе героев», то есть, пасть на поле брани (*vīraśayanam*; см., напр., V. 125. 17; 126.2), принять «геройскую смерть» (*vīravadhāṁ*; Мбх III. 238.8), добыть «великую (земную) славу» (*mahad yaśaḥ*, V. 132.26) и уйти в «мир героев» (*vīralokaṁ*; V. 157.2). В стихе Мбх VIII. 33.56 говорится об апсарах, уносящих павших воинов на своих летающих колесницах в небесный мир (сцена, представленная на большинстве средневековых многопанельных стел в память героев).

Однако древние смысловые оттенки, присутствующие в слове *vīra*, выглядят вполне органично лишь в контекстах особого рода, а именно в описаниях героической деятельности более скромного масштаба. В разных книгах Мбх можно найти сюжеты, в которых суть подвига героя состоит в защите или возвращении угнанных стад. Например, в «Адипарве» (Мбх I. 205. 5–23) Арджуна приходит на помощь брахману, у которого разбойники угнали скот. Герой пускается в погоню, отбивает коров, возвращает брахману его «стадо-собственность» (*dhanam, godhanam*) и, «испив славу» (*yaśaḥ pītva*), возвращается к братьям. Отрывок отмечен некоторыми чертами позднего, книжного стиля, но при этом содержит ряд очень древних мотивов. Возможно, тот же мотив «испивания славы» скрыт за эпизодом на сваямваре Драупади, когда героиня появляется на праздничном помосте, держа в руке *vīrakāmsya* ‘бронзу для героя’, скорее всего — кубок из *kāmsya* «белой», высокооловянистой бронзы (Мбх I. 176.30; в английском переводе Й. А. Б. ван Бейтенена: «the champion’s goblet»<sup>20</sup>). Этот ритуальный мотив, удерживавшийся и позднее в кшатрийской традиции<sup>21</sup>, восходит, по-видимому, к индоевропейскому или, по крайней мере, к арийскому (индоиранскому) уровню. На антропоморфных стелах эпохи поздней бронзы (Восточная Анатолия) в руке героя впервые появляется кубок, по-видимому — символ его «великой доли», или «доли славы». Позднее кубок или рог в правой руке становится обычным атрибутом героя на каменных изваяниях евразийских скотоводов скифской и тюркской эпох. Согласуются с этим сведения Геродота о скифах (*История* IV. 66) и этнографические данные о нуристанцах (кафирах-ашкунах): в том и другом случае, только убив одного или нескольких врагов, воин обретал ранг ге-

<sup>20</sup> См.: Buitenen 1973:349. Существует, однако, вероятность того, что *vīrakāmsya* означает здесь зеркало (в древности изготавливавшееся часто из белой бронзы) как атрибут добрых девичьих гаданий о женихе (см.: Vassilkov 1998:454–456). О технологии изготовления такого рода художественных зеркал и о находках их древнейших образцов на территории России см.: Васильков 2002.

<sup>21</sup> См. деталь в поэме Калидасы «Род Рагу» (PP 4.42): после победы над царем Калинги, воины Рагу, «разостлав на земле пиршественный ковер, испили... косового вина и вражеской славы» (Алиханова 2008:91; ср.: Калидаса 1996:115).

роя, позволявший ему пить на пирах из почетного кубка (Геродот 1972:203; Юматов 1998; Йеттмар 1986:174–175).

В раннем слое содержания эпоса сам термин *vīra* сохраняет архаические оттенки значения. Здесь часто говорится о печальной участи тех, кто потеряли «своих героев». Например, в книге XI («О женах») сказано, что все поле недавней битвы покрыто плачущими

- (20) ‘... матерями героев, чьи сыновья убиты, о мощнодланный, и супругами героев, чьи герои убиты’

*vīrasūbhir mahābāho hataputrābhir āvṛtam*  
*kvacic ca vīrapatnībhir hatavīrābhir ākulam* (XI. 16.20)

При этом из ряда контекстов следует, что «потеря героя» трагична именно постольку, поскольку является потерей защитника:

- (21) *utsrṣtam āmiṣam bhūtau prārthayanti yathā khagāḥ*  
*prārthayanti janāḥ sarve vīrahīnām tathā striyam*

‘Женщины, потерявшей своего героя, домогаются люди, как птицы — брошенного на землю куска мяса’ (Мбх I.146.12)

Ср. также слова из «Лесной книги» (Мбх III. 225.6) о Драупади, «как будто лишенной защиты (*anāthām iva*), хотя и состоящей (в действительности) под защитой мужей-героев (*vīranāthām*)».

Может быть, «потерявшей героя» (*vīrahīnā*) всегда выступает только жена, и потому в семантике *vīra* преобладает значение ‘муж, мужчина’? Но в ряде примеров говорится о печальной участи и других категорий родственников, потерявших «своего героя»:

- (22) *tato vṛddhāṃś ca bālāṃś ca striyaś cādāya pāṇḍavaḥ*  
*vīrair vīhīnān sarvāṃś tān śakraprasthe nyaveśayāt*

‘Затем, собрав стариков, детей, женщин и всех других, кто лишился героев (= защитников), Пандава поселил их в Шакрапрастхе’ (XVI. 8.68)

В опубликованном переводе этого отрывка С. Л. Невелева так и передает значение слова *vīra* во множественном числе: «герои- (защитники)» (Невелева, Васильков 2005:90). Все это говорит о том, что в индоарийской архаике, как, по-видимому, и в общеевропейской древности, защита стад, женщин и общины в целом мыслилась главной функцией «мужа-героя». Поэтому индоарийское *vīra* ‘герой’ в некотором смысле синонимично слову *pāla* ‘хранитель, пастух, защитник’ (ср. соответствие латинского *pastores pecuaque* умбскому *uiro pequo*). А образованные от этих

слов основные термины для мемориальных стел в Западной Индии: *vīrastambha* и *pāliya* на глубинном уровне тоже оказываются практически синонимами.

В атмосферу архаического пастушеского быта возвращает нас «Сказание о походе в становище пастухов» в книге III (главы 225–243): здесь царевичи Кауравы совершают объезд пастушьих станов, где собственноручно пересчитывают и клеймят царский скот. Здесь они подвергаются набегу гандхарвов (образы которых являются, по-видимому, мифологическим отражением реальности молодежных социовозрастных братств (Va[s]ilkov 1990:387–398); гандхарвы, правда, не угоняют скот, зато уводят жен Кауравов и пленяют их самих. Подлинная же борьба за стада скота живо описана в IV книге эпоса («Виратапарва»). Эта книга не имеет себе равных в Мбх по числу рукописных вариантов и разночтений; отмечены в ней также относительно поздние элементы языка и стиля. На основании этого «Виратапарву» обычно считают поздней в составе Мбх; однако указанные особенности скорее свидетельствуют лишь о том, что сюжет данной книги по тем или иным причинам пользовался большой популярностью вплоть до средневековья, в результате чего текст продолжал варьироваться. При этом центральные мотивы IV книги органичны именно для типологически древнейшей, «до-классической» культуры индоариев. В первых двадцати трех главах «Виратапарвы» излагается история пребывания Пандавов тайно, под чужими личинами, при дворе царя матсьев Вираты; в другой статье было показано, что основной мотив этих глав (Драупади, спасаясь от домогательств военачальника Кичаки, выдает себя за «супругу пяти гандхарвов», а затем заманивает преследователя на «любственное свидание» ночью в некоем доме молодежных собраний, где стоит большое ложе) связан с архаическим институтом молодежных социовозрастных братств и центром их деятельности — «домом неженатых юношей» (или «общим [для молодежи обоих полов] домом» — Va[s]ilkov 1990:393–394; ср.: Кальянов 1967:7–46). Основную же часть книги (главы 24–62) занимает «Сказание о похищении скота», где повествуется о том, как злодеи-Кауравы совместно с племенем тригартов совершают набег на стада царя Вираты в расчете на то, что войско матсьев ослабело после того, как его предводитель Кичака был убит «гандхарвами». Братья Пандавы, не выходя из принятых ими на себя ролей, самым активным образом участвуют в отражении набега: Арджуна, выдававший себя за трансвестита и обучавший царевен музыке и танцам, вместе с сыном Вираты Уттарой разгромил войско Кауравов, а остальные братья расправились с тригартами, освободив захваченного ими в плен царя Вирату (Кальянов

1967:47–106). В этом сказании ряд контекстов заставляют предположить некоторую связь между статусом героя (*vīra*) и защитой стад («коров»). Арджуна, например, напоминает испугавшемуся войска Кауравов Утаре о его статусе *vīra* и предупреждает, что если он вернется домой «не отвоевав коров (*gāḥ*)», то и мужчины, и женщины матсьев засмеют его (IV. 36.21). Царь Вирата, хотя и побывавший в плену у врагов, но все же «отвоевавший стадо-достояние (*dhanam*)», «победив тригартвов и забрав всех коров (*gāḥ*)», вступает в свой город и именно в момент триумфа называется «героем» (IV. 63.1–3). Уттара, которого отец собрался было чествовать как победителя Кауравов и защитника стад, говорит: «Не я отвоевал коров, это сделал некий сын бога. . . Это им отвоеваны коровы, им побеждены Кауравы. Это дело сего героя (*tasya tat karma vīrasya*), не я это сделал, отец!» (IV. 64.21). Затем Вирата спрашивает: «Кто сей герой, мощноданный и многославный сын божества, который добро (= стадо, *dhanam*) мое отвоевал, захваченное Кауравами?» (IV. 64.30).

Другой пример, косвенно подтверждающий, как кажется, некоторую связь между статусом героя и защитой коров, находим в I книге эпоса. Как уже говорилось, «герой» (*vīra*) — почти всегда кшатрий. Редкое исключение составляют брахманы, выступающие как профессиональные воители (Рама Джамадагнья [Парашурама], Дрона, Ашваттхаман), хотя и они не являются полноценными героями и не могут удостоиться высоких геройских рангов<sup>22</sup>. Есть, однако, один случай, когда «героем» (*vīra*) назван брахман, не сделавший военное дело своей профессией. Речь идет о Васиштхе, одном из семи легендарных святых мудрецов (**риши**). Однажды в I книге он назван «героем среди семи риши» (*saptarṣimadhyagam vīram*; I. 224. 28). Объяснить такое словоупотребление, выделяющее Васиштху как среди семи древних риши, так и среди брахманов вообще, можно лишь одним способом: вспомнив, что главным подвигом его в эпосе (подробно описанным несколько ранее в той же I книге Мбх) является то, что он отразил попытку царя Вишвамитры захватить силой принадлежавшую ему чудесную, доившуюся всеми желанными благами **корову** Нандини (Мбх I. 165)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> В книге V («Удьогпарва») Бхишма говорит о брахмане-воителе Ашваттхамане, сыне Дроны: «Я не могу провозгласить этого героя „лучшим из колесничных бойцов“ (*rathasattama*). . . У него есть один большой недостаток, из-за которого. . . я не считаю его ни „колесничным“, ни „сверхколесничным [бойцом]“ (*na me ratho nātiratho mataḥ*). . . Брахману всегда слишком мила жизнь, он стремится к долголетию. . . » (V. 164. 5–8). При этом Бхишма все же называет Ашваттхамана, по делам его, «неисчислимым достоинств героем» (V. 164.10).

<sup>23</sup> Точнее сказать, смиренный отшельник лишь уступил просьбам чудесной коровы и позволил ей самой расправиться с войском Вишвамитры.

Можно отметить в ряде случаев и то, что действие, совершаемое героем, обозначается глаголом *pā-* ‘хранить, защищать’, например:

- (23) *vyādhīn praṇudya vīra tvam̐ prajā dharmeṇa pālaya*  
 ‘Изгнав (из страны распространившиеся в ней) болезни, храни, как велит тебе долг, подданных, о герой!’ (V. 145.27)
- (24) *neṣyanti samare senām bhīmām yaudhiṣṭhirīm nṛpa mahendreṇeva vīreṇa pālyamānām kiritīnā*  
 ‘Они поведут в битве грозную армию Юдхиштхиры..., **хранимую героем** Киритином (= Арджунной), словно самим Махендрой (= Великим Индрой)’ (V. 169.10)

Наибольший интерес для нас представляют контексты, примечательные не только фактическим отождествлением пастуха и героя, но и сводящие в едином выражении все три элемента ИЕ формулы. Такова, прежде всего, шлока из того же «Сказания о похищении скота» в IV книге, где содержатся одновременно и термин ‘герой’ (*vīra*), и слово для ‘скота’ (‘коровы’), и глагольный корень *pā-* (здесь в слове *pālaka* ‘пастух’):

- (25) *rājaputra pratyavekṣa samānitāni sarvaśaḥ gokulāni mahābāho vīragopālakaiḥ saha*  
 ‘О царевич, подожди пока соберутся отовсюду стада коров, о мощнодланый, вместе с героями-пастухами’ (IV. 62.8)

Даже если не учитывать слова *gokulāni* ‘стада коров’, в одном только сложном слове *vīragopālakaiḥ* ‘(с) героями-пастухами (букв.: защитниками коров)’ сходятся все три компонента нашей формулы. Следует, правда, оговорить, что переводчики обычно усматривают в *vīra* обращение к адресату в звательном падеже (см. напр., у К. М. Гангули: «O prince, . . . o hero of mighty arms!», у В. И. Кальянова: «О царевич, . . . о могучерукий герой!»; ван Бейтенен переводит это слово в связке с двумя другими обращениями: «Strong-armed and heroic prince, wait till all the herds and their herdsmen have been collected»). Но для этого нет достаточных оснований. Третий вокатив в одной шлоке, наряду с *rājaputra* и *mahābāho* был бы явно избыточен; а самое главное — в III книге Мбх мы находим прямое свидетельство того, что *vīra* может выступать в качестве эпитета или синонима по отношению к термину для ‘пастуха’.

Это свидетельство содержится в финале известного сказания о Ришьяшринге — полузооморфном (рогатом) юном подвижнике, сыне отшельничающего брахмана, выросшем в лесу и никогда не видевшего женщин. Он обладает странной властью над дождевыми

облаками: в месте, где он находится, никогда не бывает засухи, дожди проливаются точно в срок, что в условиях индийского климата и норм хозяйствования воспринималось не иначе, как действие божественной благодати. Поэтому царь страны Анга в Восточной Индии, когда его страну постигает жестокая засуха, выманивает Ришьяшрингу из его лесной обители с помощью прекрасной гетеры, которая при этом выдает себя за юношу-отшельника, а свои действия по соблазнению Ришьяшринги представляет ему как следование особому религиозному обету (что определенно придавало повествованию некоторую пикантность). Царь встречает приведенного гетерами в его город Ришьяшрингу с великими почестями и женит его на своей дочери (после чего сразу проливается дождь). Но тут возникает проблема с брахманом-подвижником Вибхандакой, отцом Ришьяшринги: узнав о происшедшем, исполненный гнева он спешит в столицу Анги, чтобы жестоко покарать царя — похитителя сына. Предвидя это, царь принимает меры предосторожности.

Здесь в повествование вводится мотив, хорошо известный европейцам по сказке «Кот в сапогах». Царь приказывает расставить вдоль дорог пахарей, возделывающих поля, а также

(26) *paśūn prabhūtān paśupāṃś ca vīrān*

‘скот в изобилии и пастухов-героев’ (Мбх III. 113.12b)

На предполагаемый вопрос Вибхандаки, кому принадлежат все эти богатства, они должны отвечать: «Это скот и пашня твоего сына», чем гнев оскорбленного отца в конце концов и усмирится, тем более, что ему сообщают о женитьбе его сына на царской дочери.

Здесь мы видим не только то, что *vīrān* выступает синонимом *paśupān* или определяет его в качестве постоянного эпитета, и не только то, что здесь сходятся три составляющих формулы, но и то, что все эти составляющие даны в своей исконной форме. Вместо обычной для индийских текстов исторической замены *go-* (*gavāḥ*) перед нами исходное *paśu*, рядом с ним — исходный глагольный корень *pā-* и неизменное *vīra*. Выражение *paśupāḥ ... vīrāḥ* (‘пастухи-герои’, буквально: ‘скота защитники — герои’) составляется теми же тремя ключевыми для мировоззрения индоевропейского «пастушеского героизма» лексемами, что и формула *\*uih<sub>x</sub>ro-peku-* + *\*pah<sub>2</sub>-*.

В данном случае речь, разумеется, не идет о прямом продолжении индоевропейской формулы, что можно признать для вариантов «молитвы Рудре» в РВ и «Шатарудрии», но на основании вышерассмотренных стихов из «Махабхараты» вполне можно говорить об отражении и явных следах ИЕ формулы  $*u\hat{i}h_xro-peki-$  +  $*pah_2-$  в эпосе, а следовательно — о знакомстве с этой формулой создателей древнеиндийской эпической традиции.

С. Л. Невелева

## «МАХАБХАРАТА»:

## К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭПИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Историко-типологическими исследованиями трех последних десятилетий, в нашей стране — работами московского исследователя П. А. Гринцера (1974) и петербургского индолога Я. В. Василькова<sup>1</sup>, убедительно показано, что древнеиндийский эпос «Махабхарата» по праву занимает место среди **классических** эпосов Древности<sup>2</sup>.

Материалом для наблюдений послужила пятая, завершающая глава последней — XVIII книги эпоса, которая принадлежит к **типологически** позднему слою эпического содержания — «дидактическому», условно противопоставляемому «героике» эпоса, т. е. всему, что связано с битвой героев и их противников в борьбе за царский престол.

Завершающий фрагмент любого связного повествования — и эпического в том числе — имеет особое значение, т. к. обычно здесь представлена важнейшая **суммирующая информация** касательно всего его содержания.

Собственно эпический сюжет завершается картиной общепримирющего восхождения **всех** без исключения основных его участников на небеса и выглядит совершенно законченным. Далее, в конце этой главы (а в более раннем Бомбейском издании есть еще одна — шестая глава) помещается *пхалашрути* — рассказ о **даре**, который полагается за слушание или рецитацию «Махабхараты», сведения чрезвычайно важные как для установления ценностной шкалы древнеиндийского мировосприятия, так и для истории бытования эпического текста. Таково содержание избранной для рассмотрения главы.

При несомненной типологической общности с другими эпосами мира, эпос Индии во многих отношениях **уникален**, и это с большой отчетливостью выявляется в понимании традицией фигуры эпического героя.

Образ героя древнего эпоса в случае «Махабхараты» как бы «расщепляется»: героев-Пандавов пять, все они рождены от богов

<sup>1</sup> Главные положения работ автора, включая перечень основных публикаций, см.: Васильков 2003.

<sup>2</sup> Исследователи XIX в., внесшие немалый вклад в изучение древнеиндийского эпоса, ориентируясь на гомеровский эпос, отделяли «Махабхарату», в виду ее содержательного многообразия, от мировой эпики, рассматривая ее иногда в качестве «целой литературы», «литературного монстра» (Winternitz 1959:316, 326).

и каждый из них наследует черты соответствующего родителя, являясь **индивидуальным** по своему характеру: старший, царь Юдхиштхира — сын бога Дхармы, олицетворяющего универсальный надличностный Закон, определяющий в индуизме бытие человека, общества и космоса в целом; следующий по старшинству — Арджуна, сын царя богов Индры, воплощающий идеал царя на земле; Бхимасена — сын Ветра, как он, порывистый и неистовый, а младшие Пандавы — Накула и Сахадева — прекрасны, как их небесные отцы — боги-близнецы Ашвины, некогда боги утренней и вечерней зари.

Годы спустя после великой всеиндийской битвы, победу в которой одержали пятеро братьев-Пандавов, царь Юдхиштхира, завершив свой жизненный путь, попадает на небеса и видит там своего злейшего врага — Дурьодхану, который «почитается вместе с Тридцатью богами и лучшими из царей-праведников, пребывающих на небесах» (1.13<sup>3</sup>).

Исследователи полагают, что индийский эпос не знает оппозиции «положительный»/«отрицательный» по отношению к его главным действующим лицам, которые наделяются равными достоинствами<sup>4</sup>, и в этом также заключается особенность «Махабхараты». Этически позиции героев оцениваются только в связи с их соответствием Закону-дхарме: положителен, прав только тот, на чьей стороне дхарма (о значении понятия 'дхарма' см., в частности: Creel 1977).

«Махабхарата», и это также отличает ее от других эпосов, уделяет особое внимание этике, будь то внутрисемейные или внутрисоциальные отношения. Поэтому, казалось бы, ясно: именно царь Юдхиштхира, который так и зовется — Дхармараджа, т. е. Царь-во-дхарме, имеет **законные** права на престол, борьба за который навеки разъединила двоюродных братьев. Однако, на взгляд эпической традиции, права пятерых Пандавов на обретение небес небесспорны: в битве против своих братьев Кауравов они победили, проявив неслыханное вероломство<sup>5</sup>. Поэтому Юдхиштхире и были явлены ужасы ада: им «был обманут Дрона уловкой

<sup>3</sup> Используется критическое издание «Махабхараты» — Belvalkar 1959; первая ссылка в сноске означает номер главы книги XVIII, после точки — номера стихов.

<sup>4</sup> О «равенстве добродетелей» эпических персонажей обоих борющихся между собой станов см.: Гринцер 1974:26, 37, 38, 46. Выраженные постоянными эпитетами такие традиционные достоинства героя-воина, как могущество, отвага, стремительность, непобедимость и т. п., сочетаются при его изображении индийским эпосом с мудростью, знанием дхармы, верностью обетам, правдоречивостью, смирением и т. д., так что и в этом отношении «Махабхарата» выделяется среди других эпосов мира.

<sup>5</sup> Каждая из книг «Махабхараты», связанных с великой битвой, т. е. с VI по IX, завершается геройской гибелью военачальников Кауравов — Бхишмы, Дроны, Карны и Шальи — от рук Пандавов, нарушивших правила ведения честного боя.

(*vyājena*) насчет его сына»<sup>6</sup>, «из-за уловки той» (*vyājenaiva*) узрел он Нараку<sup>7</sup> (3.44); ср. 3.15: *vyājena narakaṁ gataḥ* ‘... из-за обмана они в Нараку угодили’ (о братьях Юдхиштхиры).

Выясняется, что это отец царя — бог Дхарма с помощью Индры устраивает Пандаве **испытание**, давая ему увидеть картины ада, где мучаются грешники и среди них — его братья. Тут Юдхиштхира демонстрирует верность семейной дхарме, отвергая небеса и самих богов, и выражает желание остаться там, где находятся его страдающие братья. Ранее он явил себя как верный *бхакт*, приверженец эмоциональной формы богопочитания — *бхакти*, предпочтя своим близким собаку, нечистое существо, в обличье которого явился ему бог Дхарма (анализ сюжета см.: Невелева 2005). Только после успешно пройденных испытаний Юдхиштхира «чист» (*viśuddha*), «благословен» (*sukhī*), «безгрешен» (*vigatakalmaṣa*) — 3.33, и его братья «свободны от греха» (*muktās... kilbiṣāt*) — 3.16.

Но каким образом главный соперник героев Дурьодхана, принесший им немало зла, оказался после своей гибели на небесах? Ответ на этот вопрос содержат такие слова: «Принеся свое тело в жертву огню битвы, ступил он на стезю, (ведущую) в мир героев» (*vīralokagatiṁ prāpto yuddhe hutvātmanas tanum* — 1.14; корень *hu* означает ‘приносить жертву огню’); ср. далее о воинах, павших в битве: «... Те, что принесли свои тела в жертву огню битвы» (*juhuvur ye śarīrāṇi raṇavahnau* — 2.2); они, «оружием очистившись (*śastrapūtā*), отправились на небеса» (5.19). Нередко встречающаяся в «Махабхарате» мифологема «битва-жертвоприношение» основывается на понимании равенства двух путей посмертного обретения небес: первый — совершение обрядов жертвоприношения и второй — гибель воина в честном бою<sup>8</sup>.

Универсалией можно считать утверждение святого мудреца-риши Нарады: «Пребывание на небесах гасит вражду» (... *svarge nivāso... viruddhaṁ cāpi naśyati* — 1.12; ср. его же слова: «Это небеса и здесь не место распрям» (*svargo ‘yam nehi vairāṇi... — 1.18*).

В перечне заслуг Юдхиштхиры, дающих ему право обрести небо, присутствуют как самые главные: совершение «благих деяний» (*karmaṇām puṇyānām*), подвижничество-тапас и поднесение

<sup>6</sup> Во время битвы был убит боевой слон по имени Ашваттхаман, то же имя носил и сын Дроны, и когда Юдхиштхира произнес его, старый воин решил, что погиб его сын, сложил оружие и погиб безоружный.

<sup>7</sup> *Нарака* — общее название индуистского ада.

<sup>8</sup> Мифологема «битва — жертвоприношение» детально рассматривается в издании: Hiltbeitel 1976. Существует взгляд на «Махабхарату» как на рамочную структуру, возможным источником которой были структуры ведийского ритуала, т.к. сама битва описывается по существу как *śastra-yajña*; см.: Minkowski 1991.

даров, входящие в состав важнейших религиозных обязанностей индуиста (3.21). На царскую же специфику местопребывания героя в небесном краю указывает тот факт, что те миры, которые уготованы Юдхиштхире, «завоеваны *раджасуей*, возвращены *ашвамедхой*» (3.23), т. е. отправлением основных царских обрядов (соответственно — посвящения и жертвоприношения коня), между которыми, точно между двумя веками, и располагается сюжет обильного своими мифоритуальными связями эпоса, что, несомненно, свидетельствует в пользу его уникальности.

Завершается «Махабхарата» панорамной картиной соединения каждого из персонажей эпоса с тем божеством, частичным воплощением которого он, этот персонаж, являлся на земле, последовательно раскрываются их мифологические связи (4.2–18; 5.9–24) и подтверждается божественная сущность эпических героев. В то же время на небе оказываются и противники героев в великой битве — Кауравы, которым в эпосе приписывается демонская природа: «известны они как *ракшасы*», т. е. демоны-оборотни (*rakṣasāḥ parikīrtitaḥ* — 5.23). Т. е. в финале эпопеи эксплицитно выражена постоянно присутствующая в «Махабхарате» мысль о том, что борьба земных героев между собой есть проекция вечной борьбы богов и демонов (в данном случае асуров в этой древней оппозиции замещают другие представители низшей мифологии — помимо *ракшасов*, *якши* и *ятудханы*, различия между которыми, по-видимому, оказываются здесь несущественными).

«Эту тайну богов» (*guhyaṃ idaṃ devānām*) — то, «что надлежит пройти всем по исчерпанию кармы», — раскрывает святой мудрец Вьяса (5.7, 8), также действующее лицо эпоса, предок главных героев-Пандавов, которого эпическая традиция считает создателем «Махабхараты»<sup>9</sup>. Характеристики Вьясы: *mahāteja* ‘великий пылом’, *divyacaśuḥ* ‘наделенный божественным оком’, *pratapaṅgān* ‘пламенный’, *muniḥ purāṇaḥ* ‘отшельник древний’, *mahāvrateḥ* ‘вершитель великих обетов’, *agādhabuddhi* ‘умом бездонным обладающий’, *sarvajña* ‘всезнающий’, *gatiñṇaḥ sarvakarmanām* ‘знающий стезю, что уготована каждому за его деяния’, — не просто возвеличивают достоинства этого риши, которого традиция прямо ассоциирует с ее истоками (о Вьясе см. также 5.32–34). Отчасти подобными качествами, мотивирующими высокий статус повествователя, наделяются в «Махабхарате» святые мудрецы-риши, к

<sup>9</sup> Само имя Вьясы — ‘Разделитель’ весьма приблизительно, но все же соответствует понятию ‘редактор’ (не ‘сочинитель’), и текст с большой осторожностью говорит о его причастности к созданию эпоса, используя причастие *niyaṇam* (5.31), образованное от корня *niyam* в примерном значении ‘упорядочивать’, что подразумевает, по-видимому, существование развитой эпической традиции до начала приписываемой Вьясе деятельности.

которым обращаются эпические герои, дабы услышать из их уст благое повествование (Невелева 1999). Следует сказать, что с точки зрения композиции «Махабхарата» в целом представляет собой огромную по своей протяженности беседу, во время которой о событиях битвы рассказывается царским колесничим-сутой по имени Санджая, в других же случаях рассказчиком выступает риши-брахман Вайшампаяна. В обоих случаях центром слушательской аудитории является царь — Дхритараштра или Джанамеджая.

По мере приближения эпического повествования к концу слово дается не названному по имени *суте* (по-видимому, это Уграшравас), и **смена повествователя** здесь, как и повсюду в «Махабхарате», очевидно, знакова: так осуществляется в эпосе переход к другому рода содержанию. В качестве примера можно привести те же беседы героев со святыми риши из книги III-ей, «Лесной», когда мудрецы излагают мифологическую «историю» мест паломничества (как Ломаша) или же приводят в качестве парадигмы для действия эпических персонажей поучительные сказания (как Брихадашва — повесть о Нале или Маркандея — рассказ о верной супруге Савитри; подробно см.: Невелева 1988).

Незванный сута свидетельствует, что исполнение эпоса имеет свою предысторию: ранее история о Кауравах и Пандавах была рассказана (*kīrtitam*) риши Вайшампаяной на змеиной саттре царя Джанамеджайи (5.30), который устроил это жертвоприношение, чтобы отомстить за смерть своего отца Парикшита, умершего от укуса змея. О предшествующем исполнении «Махабхараты» мудрецом-брахманом здесь рассказывает сута, так что процесс сложения эпоса выглядит обратным тому, как его объясняет историческая типология, согласно данным которой первоначальными носителями эпической традиции считаются именно суты, очевидцы и воспеватели воинских свершений царя, принадлежащие к социальной группе, близкой варне кшатриев-воинов.

Тем не менее, указание на то, что Вайшампаяна, риши-брахман, выступает в качестве исполнителя эпоса на змеиной саттре, можно учесть в связи с проблемой так называемого «редактирования» эпоса, к которому, как показано Я. В. Васильковым, оказались причастны на путях паломничества брахманы-ритуалисты (см.: Васильков 1979а; Vassilkov 2002). Примечателен здесь «героико-эпический» глагол *kīrt*, который означает ‘прославлять, петь хвалу’ и ассоциируется с устным исполнением **героического** эпоса.

Возвращение к **рамочной** истории о змеиной саттре сообщает эпической наррации композиционную завершенность. Широко использовавшийся индийской словесностью прием **обрамления**, разработанный «сказочными сборниками», представлен также и

внутри эпического повествования, изобилующего «вводной» сюжетикой. При этом ситуация в эпосе прямо противоположна той, которая складывается в средневековой прозаической повествовательной прозе, когда, по словам П. А. Гринцера, «организуемый сюжет неподвижен во времени, оказываясь функциональным приемом» (Гринцер 1982). Тогда как в «Махабхарате» линейно развивающийся основной сюжет лишь на время, — порою весьма длительное, как в книгах III, XII и XIII, — прерывается инкорпорированной сюжетикой с иным набором персонажей и пространственно-временных координат, но не теряет при этом своей полновесности.

Согласно тексту, «Махабхарата» исполнялась «в промежутках между отправлением жертвенного обряда» (*yajñakarmāntareṣu atha* — 5.26). Но слово *antara* может означать также и 'период, ход, течение', так что имеется возможность толковать значение этой композиты несколько иначе: 'в течение жертвенного обряда', что более четко указывает на исполнение эпоса во время отправления ритуала. «Рамочные» ассоциации с началом «Махабхараты» развиваются далее: «Меж тем жрецы его (*tasya yājakaḥ*) завершили тот обряд (*karma tat*), и был доволен Астика, что спас змеев» (5.27).

Здесь и далее обращает на себя внимание точность отображения в «рамочном» сюжете **ритуального** контекста. Непременным условием отправления жертвенного обряда, который проводят жрецы-брахманы, служит их щедрое одаривание царем-заказчиком — *dakṣiṇā*: ею царь «ублажил» (*atoṣayat*) дваждырожденных, т. е. брахманов (5.28). По окончании жертвоприношения царь Джанамеджая возвращается из Такшашилы в Хастинапуру (5.27): штрих, который подтверждает данные ритуальных предписаний о том, что царский жертвенный обряд осуществлялся в особом месте, за пределами столицы царства.

В свете понимания эпической традицией достоверности описываемых событий и значения «Махабхараты» интересны следующие утверждения: она определяется как *utīkhasa*, т. е. был, «благая, пречистая, высочайшая» (*puṇyam pavitram uttamam*... — 5.31), — таковы характеристики эпоса, важные для придания ему статуса сакральности; под итихасой, очевидно, имеется в виду «Бхарата» (см. 5.45, 51), т. е. героический эпос в 24 тыс. стихов, тогда как «Махабхарата» в дошедшем до нас виде включает их около 100 тыс.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Прямой переключкой с началом «Махабхараты» звучит следующее выражение: «Зовется эта итихаса „Джая“ (т. е. „Победа“)» — XVIII. 5.39; ср.: I. 56.19; V. 134.17 (римские цифры означают здесь номера книг). Предполагается, что *jaya* — «жанровый термин для различных героических поэм, а не специфическое название

Последние шлоки последней же (по критическому изданию) главы «Махабхараты» представляют собой своего рода ее резюме как текста сакрального: «Мудрый, тот, кто постоянно, каждый день перемены луны, будет читать вслух это (повествование), очистится от грехов, завоюет небо, придет к единению с Брахманом. Тот, кто будет читать вслух брахманам во время (жертвоприношения) шраддха по крайней мере по (одной) паде, тем самым предоставит предкам своим неиссякающие (подношения) еды и питья. Кто в течение дня совершит греховный поступок чувствами или же мысленно, тот, читая вслух „Махабхарату“, впоследствии, на закате избавится (от греха). <...>. Тот, кто желает (достичь) преуспевания — и царь, и царские сыновья, и супруга (царя), вынашивающая плод, — должен слушать ее (чтение). Тот, кто желает (достичь) неба, обретет небеса, желающий победить — обретет победу, а вынашивающая плод обретет сына... <...>. Тот человек, который поведает эту благодать, исполненную великого смысла, сравнимую с Ведами итихасу трем варнам и в первую очередь — брахманам, очистившись от грехов и обретя в этом мире славу, достигнет высочайшего совершенства...» (5.35–44).

Можно говорить о двух способах **сакрализации** эпического текста. Первый связан с прямым сопоставлением («соизмерением») «Махабхараты» с Ведами (*vedasammitam* — 5.43; ср. 5.46: *samhita*, как называют Веды, об эпосе). В отличие, однако, от сакральных Вед, которые были доступны лишь посвященным, «Махабхарата» открыта всему макрокосму, включая мифологические миры (5.42). Второй путь прямого осмысления эпического текста в качестве сакрального, понимаемого как **ритуальный эквивалент**, получает отражение в цитированном выше *пхалашрути*<sup>11</sup>, где присутствует перечень благ, обретаемых путем слушания или рецитации «Махабхараты». Мало изменившийся после «Ригведы» состав этих «плодов» (*пхала*) соотносится с набором важнейших для социума ценностей, о которых просили богов в своих гимнах ригведийские

---

„Махабхараты“»; П. А. Гринцер поддерживает здесь точку зрения В. С. Суктханкара (Гринцер 1974:103–127).

<sup>11</sup> Сам термин *phalaśruti* в соответствии со значением его второго компонента *śruti* — не только ‘слушание’, но и священное знание, передаваемое брахманами из поколения в поколение, т. е. Веды (см.: Monier-Williams 1997:1001), указывает на сакральность содержания того, что предлагается к слушанию или рецитации. Таков, очевидно, креационный миф, излагаемый как «Повесть о рыбе» в кн. III «Махабхараты» (гл. 185), сюжет которой возводится текстом не к «Шатапатха-брахмане», где он зафиксирован впервые, а к пуране под названием «Матсьяка», и подается как «все грехи уносящий» (*sarvapāpaharam*), а «тот человек, который постоянно слушает с начала жизнеописание (*caritam*) Ману, благоденствуя (*sukhī*), достигнув всех целей (*sarvasiddhārthaḥ*), уйдет в мир небес (III.185.54). Ср. окончание главы 41 в книге XV «О жизни в обители» — явление героям старшего поколения воинов, павших в великой битве (см.: Невелева, Васильков 2005:63).

арии: это очищение от греха, обретение небес, сыновей, победа над врагом и другие блага, не утратившие с течением времени своего значения для человека (см.: Елизаренкова 1989:467; ср.: Игнатъев 2003:68).

Основное различие в ситуации ритуального «обмена дарами» между социумом и богами, ситуации, которая актуальна и для ведийской, и для эпико-пуранической культуры, когда в качестве дара выступает вербальный текст, заключается, по-видимому, в следующем. В «Ригведе» получение дара в ответ на просьбу, прямо или косвенно выраженную в подносимых богам как дар гимнах отнюдь не гарантировано. Тогда как в традиции *пхалашрути*, которая широко представлена эпосом и средневековыми пуранами, рецитация или слушание фрагментов их текста провозглашаются, в связи с сакральностью их содержания, полной гарантией обретения определенных благ, что, возможно, способствовало постепенному проникновению таких текстов словесности в традицию храмового исполнения<sup>12</sup>. Иными словами, двусторонний характер ритуального **обмена** в эпосе и пуранах просматривается с большой отчетливостью.

Глагольная лексика, которая используется для передачи понятий 'рецитировать, исполнять, читать «Махабхарату»', представлена следующим образом: «Кто постоянно... будет рецитировать/оглашать...» (*śrāvayet* — caus. от корня *śru* 'слушать', 5.35); «Рецитируя (*ākhyāya*) „Махабхарату“,... впоследствии ... избавится от греха» (5.37); «... Кто желает (достичь) преуспевания... должен слушать (*śrotavyo*) ее» (5.39); «Тот, кто поведает (*śrāvayet*) эту... итихасу трем варнам...» (5.43); «Тот, кто... будет читать вслух (*paṭhet*) эту „Бхарату“...» (5.51); «Кто в состоянии глубокой медитации будет читать вслух (*paṭhet*)... „Махабхарату“...» (5.53). При этом производные от глагольного корня *śru* могут означать как древний способ устной передачи (устного воссоздания) текста, так и чтение вслух; но формы глагола *paṭh* означают, по-видимому, только чтение вслух письменно зафиксированного текста.

Заключительный фрагмент эпического текста в ряде случаев скорее ассоциативно выявляет его связи с **брахманским** миропониманием.

<sup>12</sup> В отличие от изолированных друг от друга ригведийских гимнов, гимны (и гимноподобные славословия в адрес богов), входящие в состав «Махабхараты», включены в повествовательный контекст, где божество оказывается одним из действующих лиц сюжета и, являясь воочию, обещает дар тому, кто воспел ему хвалу (см.: Невелева 1995); ср. в «Маркандея-пуране» слова богини Деви: «Того, кто **сосредоточившись** (т. е. в состоянии медитации) будет постоянно восхвалять меня этими гимнами, избавлю я от всех несчастий, без сомнения»; «Тот мой храм, где постоянно читается (сказание о величии Деви)...»; «Слушание его уносит грехи, приносит доброе».

ниманием. В этой связи следует отметить использование образований от глаголов движения *i* и *gam* 'идти' с приставкой *adhi* в значении 'восходить к постижению, постигать': *bhāratādhyayanāt piṇyād api pādāt adhiyataḥ*... 'Если хотя бы паду он постигнет из благого познания Бхараты...' (5.46); Вьяса обучил (*adhyāpayet*) своего сына (5.46); «обретая плод Бхараты, постигает он (*adhigacchati*) Высочайший Брахман» (5.51). Как известно, исключительной прерогативой брахманов считалось изучение Вед — *адхьяяна* и обучение Ведам — *адхьяпана*, причем термины, обозначающие эти процессы, образованы от одного и того же глагола *i* с префиксом *adhi*.

К концу «Махабхараты» со все большей отчетливостью проступает идея равенства трех путей обретения небес, освобождения из круга *сансары*: для брахмана это **жертвоприношение**, для кшатрия — гибель в бою согласно *дхарме*, для всего социума, включая низшие слои, — религиозное служение *бхакти*. И к этому добавляется четвертый путь — постижение и даже единение с Брахманом (*brahmabhūya* — 5.35) через **рецитацию эпического текста**. Так постепенно древние идеи героического эпоса переплетаются с идеологическими новациями позднеэпической классики.

А. Г. Гурия

## ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАЧА В САНСКРИТСКОМ ЭПОСЕ И МАХАКАВЬЕ

Плач (санскр. *vilāpa*) — вероятно, одна из древнейших составляющих эпоса. Неоднократно высказывались мнения, что героический эпос как таковой и вырастает из плача по павшим воинам и панегирика здравствующим. Внутри эпоса плач сохраняет некоторую самостоятельность, которая увеличивается с течением времени. При переходе от эпоса к литературе, а именно — к *махакавье*<sup>1</sup>, на месте эпической темы<sup>2</sup> плача возникает особый внутренний жанр со своим набором отличительных черт. Этот процесс сопровождался любопытными изменениями как формы, так и содержания плачей. Мы можем судить о плаче в древней махакавье по дошедшим до нас вершинным образцам жанра — поэмам Ашвагхоши (I в. н.э.) и Калидасы (I–V в. н.э.). После Калидасы плач из махакавьи, по-видимому, исчезает или по крайней мере перестает быть ее обязательным элементом. Таким образом, материалом для статьи послужил ряд плачей «Махабхараты» и «Рамаьяны»<sup>3</sup>, а также плачи, входящие в поэмы: «Жизнь Будды» и «О прекрасном Нанде» Ашвагхоши, «Род Рагху» и «Рождение Кумары» Калидасы<sup>4</sup>.

В чем заключалось само по себе движение от эпических плачей к литературным? Имея перед собой как чисто эпические, по существу, фольклорные тексты, так и плачи санскритской махакавьи, можно попытаться ответить на этот вопрос. Более того, мы можем предположить, каковы были два промежуточных звена на пути

<sup>1</sup> *Махакавья* (санскр. 'великая поэма') — литературная эпическая поэма, наиболее высокий жанр санскритской литературы.

<sup>2</sup> Тема — в эпосе повторяющийся элемент сюжета; одна тема разрабатывается одним и тем же набором приемов и формул. Устное бытование эпоса делает такого рода колодки или лекала для рассказа необходимыми и удобными. В числе тем древнеиндийского эпоса П. А. Гринцер называет вооружение героев, битвы, военные советы, прием гостей, уход в лес и подвижничество, плачи, предзнаменования и т. д. (Гринцер 1974.: 96).

<sup>3</sup> Статья основана на материалах дипломной работы «Литературный плач и его эпические истоки», выполненной под руководством Ю. М. Алихановой на кафедре индийской филологии ИСАА МГУ в 2006 г. Полный список рассмотренных плачей приведен в работе.

<sup>4</sup> В статье используются следующие сокращения: Мбх — «Махабхарата»; Рам — «Рамаьяна»; ЖБ — «Жизнь Будды»; ПН — «О прекрасном Нанде»; РК — «Рождение Кумары»; РР — «Род Рагху».

от эпоса к литературе. Начнем с краткой характеристики первого этапа<sup>5</sup> развития плача.

### Ранние воинские плачи

Видимо, наиболее близки к фольклору плачи, входящие в состав «боевых» книг «Махабхараты»<sup>6</sup>. Они самым непосредственным образом связаны с сюжетом, вплетены в него. В числе главных особенностей такого плача следует назвать, во-первых, его тесную связь с контекстом: плач выступает как элемент битвы и воинского быта, пестрит упоминаниями конкретной ситуации, имен, обстоятельств, а вне этого контекста может выглядеть неполным или вообще непонятым. Впоследствии, напротив, плачи приобретают известную автономность.

Во-вторых, это именно воинский плач. В определенный день на поле битвы погиб тот или иной герой, и соратники оплакивают его: перечисляют его достоинства, вспоминают его подвиги и обстоятельства его гибели, клянутся отомстить врагам, корят нерадивых союзников, тревожатся за судьбу рода и исход войны, раздумывают, как встретят горестную весть оставшиеся дома родные. С этого плача, кажется, и начинается та самая нетленная слава (*śrāvas āksitam*), которая впоследствии сохранит имя героя в веках.

В связи с этим важно отметить момент публичности плача. Плачущий никогда не забывает о стоящих рядом (или отсутствующих) родичах; он то и дело указывает им на павшего или умоляет самого павшего взглянуть на них и возвратиться к жизни из жалости к ним. Однако эта как бы еще раз утверждаемая связь между ними есть связь родовая; близкие личностные отношения любви и дружбы здесь не фигурируют.

Третья особенность касается языка и стиля; о ней можно было бы и не упоминать в силу ее очевидности. Поскольку эпос ориентирован на устный пересказ и запоминание, то и язык эпических плачей будет формульным, пронизанным стандартными выражениями (подробнее о формулах см.: Гринцер 1978). Играть возможностями языка и искать оригинальности образа будет уже литература.

<sup>5</sup> Условно первого. Вероятно, плач так или иначе существовал в древнеиндийской культуре и до сложения эпоса; однако махакавья при разработке темы плача опирается именно на эпос.

<sup>6</sup> Например, плачи царя Дхритараштры по Дроне (Мбх VII. 8), Карне (Мбх VIII. 3, 5), Дурьодхане (Мбх IX. 1, 2), плачи Юдхиштхиры и Арджуны по Абхиманью (Мбх VII. 48–51), плач Ашваттамана по Дурьодхане (Мбх IX. 64).

### Сцена плача в «Рамаяне»

Уже в «Рамаяне», более компактной и, так сказать, «отделанной», чем неоднородная по своему составу «Махабхарата», плач предстает перед нами в более последовательном оформлении. Появляется регулярная сцена плача; его сюжетное обрамление приобретает стабильную композицию: **известие о несчастье — реакция героя — плач — утешения — приготовления к погребальному обряду** (в случае гибели). Остановимся на каждом из этих элементов сцены плача.

Известие о несчастье может быть доставлено, например, царю *ракшасов* Раване гонцом с поля битвы, где только что погиб его брат Кумбхакарна. Однако несколько чаще встречается в эпосе вариант, когда родич героя сам видит его тело, лежащее на земле, и начинает его оплакивать. В этом случае вернее было бы говорить не об известии, а об узнавании.

Говоря о реакции героя, необходимо помнить, что древность не знает привычных для нас развернутых психологических описаний того, что происходит в душе персонажа. Эмоция в эпосе — это всегда эмоция, проявленная внешне, в том, как у героя покраснели от гнева или скорби глаза, задрожали руки, в стоне, рыданиях и обмороке. Описания этой реакции, передаваемой обычно набором формул, предваряет всякий плач и завершается оборотом со значением 'заплакал, запричитал' (обычно глаголом *vilap* или *paridev*).

Затем следует сам плач со всеми его основными мотивами (жалобы, упреки и укоры, обращения к погибшему, противопоставление прошлого и настоящего и проч.). Внутри плача отдельные мотивы располагаются в свободном порядке, не связанные какой-либо логической композицией — только усилением эмоционального накала. Это характерная особенность фольклорного плача, в котором «каждая поэтическая фраза... несет одну конкретную мысль, рассчитанную на сильное эмоциональное воздействие, и достаточно автономна, замкнута в себе» (Васильков 1998:137). Плачу отдельного героя может предшествовать общая картина скорби некой группы персонажей (к примеру, вначале Равану оплакивают все женщины его гарема, а затем следует отдельный плач Мандодари, его старшей жены). Условимся называть это сочетанием группового и индивидуального плачей.

За всяким плачем следуют утешения. В эпосе они исходят обычно от родственников (так, Раму утешает младший брат Лакшмана, царя Дашаратху и Каусалью — младшая жена Сумитра), реже — от других лиц (Вибхишану утешает Рама, Ситу — ракшаси Сарамы и т. д.). Однако утешения, как и плачи, имеют две разновидности; об этом чуть позже.

Что до погребального обряда, в эпосе он прямо или косвенно упоминается, но не описывается. Очевидно, этот момент считался ритуально неблагоприятным и потому табуированным.

Такова полная сцена плача, как она представлена в «Рамаяне».

### **Фрагментарность сцен плача в «Махабхарате»**

«Махабхарата», напротив, может обходиться почти любым отдельным компонентом обрамления. Нередко в «Махабхарате» сообщается о том, как те или иные герои восприняли известие о гибели родича, но за этим сообщением необязательно следует плач (Мбх VII. 155.1–10; VIII. 69.41–43; IX. 28.58–72). Совершенно естественным образом, получив во время битвы известие о чьей-то гибели, герои не предаются плачу, а лишь с удвоенной яростью бросаются на врагов (Мбх VII. 30.14–15, IX. 9.21–29). Нередко именно такой поворот принимает и начавшийся было плач (например, Ашваттхаман у тела поверженного Дурьодханы вначале оплакивает его участь, а затем клянется отомстить, и Дурьодхана посвящает его в военачальники уже не существующего войска — Мбх IX. 64). Совершенно необязательными оказываются в «боевых» книгах «Махабхараты» утешения: они могут отсутствовать вовсе, а могут даже предшествовать плачу. Так, когда воины Пандавов, напуганные гибелью Абхиманью, обращаются в бегство, Юдхиштхира обращается к ним со словами ободрения и утешения (Мбх VII. 48.31–38); они останавливаются и вступают в бой; только вечером после битвы Юдхиштхира и Арджуна оплакивают Абхиманью (Мбх VII. 49–51). Таким образом, в «Махабхарате» сцена плача как таковая носит нерегулярный характер. Ее построение сильно зависит от окружающего ее контекста — в частности, описания битвы; она может вообще отсутствовать (замещаться простым упоминанием) или быть усеченной до любого из своих элементов.

### **Регулярность сцены плача в «Рамаяне» — шаг к формированию жанра. «Семейный» плач**

В той последовательности, регулярности формы, которая присуща сцене плача «Рамаяны», вероятно, проявилась уже тенденция к упорядочению. Там, где прежде была простая фиксация происходящего в действительности, теперь начинает формироваться жанр словесности. Жанр диктует свои правила, постепенно образуя канон.

Однако пока что этот процесс больше затрагивает обрамление плача, чем сам плач. В обрамлении уже можно различить не только набор формул, которыми сказитель передает плачи, но и своего рода правила, канон того, как он должен повествовать о ситуации, порождающей плач. То есть у нас налицо не только отдельные застывшие выражения, кирпичики, из которых так или иначе строится плач, но и общий каркас, сюжетная схема со всеми ее элементами. Вспомним общее для древнеиндийской культуры стремление перечислить все возможные элементы списка, исчерпать все варианты при рассмотрении вопроса; видимо, по этой же причине традиция находит нужным «достраивать до полноты» всю сцену плача от известия о гибели героя до его кремации, хотя на раннем этапе такой полноты не требовалось.

Но плач как таковой, само излияние человеческого горя, регламентировать и вмести́ть в рамки канона довольно трудно: он по природе своей спонтанен, порядок или логика ему органически чужды. Чаще всего эпос начинает упорядочение элементов там, где между ними существует иерархия. Так, в любом эпическом поединке, скорее всего, будет один и тот же порядок введения мотивов, хотя элементы могут выпадать из списка. Вначале герои обратятся друг к другу с насмешливыми речами и бранью; затем станут осыпать друг друга стрелами, возможно, применят оружие богов; затем перейдут на ближний бой — палицами, мечами, копьями; потом могут взяться за камни и вырывать с корнем деревья; наконец, в последнюю очередь дело дойдет до кулачного боя. Это, видимо, обусловлено иерархией оружия; но вот в плаче такого рода иерархии, да и вообще зацепок для построения упорядоченной схемы, мы не имеем. Они есть в обрамлении: мужчина стоит выше женщины, старшие женщины рода — выше младших; и именно таким будет порядок плачей там, где их в эпосе несколько. А плач определяется только потоком эмоций; разбираться же в течении чувств и рассудочно анализировать переживания эпос не склонен.

Однако воинский плач был главной, но не единственной ветвью формирующегося жанра. Наряду с гибелью воина мы наблюдаем в эпосе некоторые нестандартные ситуации, которые тоже сопровождаются плачем. Это, например, уход героев в лесное изгнание (плачи города, царя Дашаратхи и царицы Каусальи по изгнанному Раме во II книге «Рамаяны») или их исчезновение (плач Рамы по пропавшей Сите в III книге). То и другое, несомненно, порождает скорбь у близких пострадавшего; для выражения этой скорби эпос старается использовать привычные приемы воинского плача. Так, при уходе героя в подвижники плачущие восхваляют не его во-

инскую доблесть, а его преданность закону-*дхарме* и добродетель. Мотивы антитезы прошлого и нынешнего обретают не столько трагическое, сколько житейское звучание (так, 'лежать/спать на земле' в контексте воинского плача — значит 'быть убитым'; здесь же это сочетание входит в другой понятийный ряд: герой-подвижник теперь спит на земле, покрывается шкурами и лыком-*валкалой*, ест лесные плоды и корни). Уже это показывает, что такой плач (условимся называть его «семейным») вторичен по отношению к воинскому, менее архаичен. Именно ему оказывает предпочтение литература.

Двум видам плачей в эпосе соответствуют и два вида утешений. Вполне закономерным образом, в случае гибели героя утешения имеют целью укрепить дух плачущего, напомнить ему, что всё в мире бrenно и преходяще, а павшему с честью достается нетленная слава и небесные миры богов. Иное дело «семейные» плачи: здесь ситуация представляется обратимой, поэтому и утешения носят скорее конструктивный характер. Например, утешая родителей изгнанного в лес Рама, Сумитра уверяет их, что срок изгнания пройдет быстро, преуменьшает трудности лесной жизни, напоминает им, что Рама и Лакшмана — великие воины и сумеют справиться с любой опасностью. После исчезновения Ситы Лакшмана раз за разом предлагает сходящему с ума от тревоги Раме продолжать поиски, и в конце концов они нападают на след пропавшей. Условимся называть утешения, связанные с воинским плачем, «философскими» (поскольку они основаны на философских рассуждениях о жизни и смерти, о неизбежности смерти), а связанные с семейным плачем — «конструктивными».

### **Плач Рама по Сите: новое содержание, старые формы**

Особо мне хотелось бы остановиться на плаче Рама по исчезнувшей Сите в третьей книге «Рамаяны». Этот плач примечателен сразу в нескольких отношениях и, по-видимому, имел большое влияние на литературу. Строится он, так сказать, волнообразно: герой ищет пропавшую жену и то воображает, что вот-вот ее найдет, то впадает в отчаяние. Это образует в плаче нечто вроде композиционной структуры.

Вначале Рама высказывает множество предположений о том, где может быть Сита и что с ней могло случиться. Затем, придя в полубезумное состояние, начинает бегать от одного дерева к другому, вопрошая, не знают ли деревья, что с Ситой. Потом ему чудится вдали желтое платье жены, и он обращается к ней с вопросами и мольбами. Осознав, что Сита не отвечает, проявляя не

свойственное ей пренебрежение к супругу, Рама решает, что она ранена или убита. Он представляет себе леденящие кровь картины того, как Ситу пожирают ракшасы, причем противопоставляет ее прежнюю красоту нынешнему состоянию. К примеру, так: «Теперь ее лицо с прекрасными губами и зубами, с красивым носом, с чудными серьгами, подобное полной луне, пожрано (ракшасами) и утратило сияние» (Рам III. 60.31).

Затем Рама снова принимается искать ее, еще раз пытается уговорить Ситу показаться. Потом заговаривает о своей смерти от горя, о том, как его осудит отец в царстве смерти за то, что умер, не исполнив обещания. Лакшмана ободряет брата, и они вдвоем обходят все окрестности в поисках Ситы; наконец, обессилив, Рама садится на землю и предается горю. Снова разговаривает с Ситой, которая теперь мерещится ему повсюду. Затем опять решает, что она похищена или съедена ракшасами. Теперь его терзает мысль о том, как все будут презирать его за то, что не уберег жену, когда он вернется в Айодхью; он даже решает остаться в лесу навсегда, отослав Лакшману в город.

После этого Рама предполагает, что виной всему — его дурная карма, и вновь скорбит об участи Ситы, причем опять возникает антитеза «прежде — теперь». Затем Рама перебирает другие варианты — что она ушла к реке или в лес за цветами, но признает их невероятными, так как Сита нигде не ходит одна. Наконец Рама обращается за ответом к божествам различных сил природы — Ваю, богу ветра, Адитье-Сурье, богу солнца, и реке Нармаде. Но они не отвечают из страха перед Раваной, и разгневанный Рама грозит сжечь своим божественным оружием все миры. Лакшмана не без труда успокаивает его, и вскоре они находят умирающего коршуна Джатаю, который указывает им путь.

Как видим, здесь перед нами достаточно сложный психологический рисунок, да и плач выглядит как индивидуальный, глубоко личный. Едва ли не единственный плач в эпосе, где мужчина оплакивает женщину, а не наоборот. Кроме того, здесь явно появляется некое подобие композиции, что для фольклорного плача нехарактерно. Все это наводит на мысли о промежуточном положении этого плача между эпосом и литературой. В тексте его встречается большое количество формул, а также такие приемы фольклорного плача, как повтор и антитеза прошлого и нынешнего (ср.: Васильков 1998:136). Однако сознание, стоящее за такой сложной и даже тонкой сценой, представляется уже не архаическим. Такое впечатление, что здесь более позднюю задачу — психологическую зарисовку состояния души героя — пытались решить традиционными формульными средствами эпоса. Не случайно очень многое из

этого фрагмента «Рамаяны» заимствует именно Калидаса — тонкий психолог и лирик.

### Старое и новое в «Стрипарве». Влияние стиля *кавья*<sup>7</sup>

Я умышленно не обращалась до сих пор к самому крупному и монументальному собранию эпических плачей — «Стрипарве», 11 книге «Махабхараты» (см.: Невелева, Васильков 1998). Именно к ней принадлежит второй и не менее важный промежуточный вариант плача, стоящий между эпосом и литературой. Я. В. Васильков в статье «О центральных образах «Стрипарвы» обрисовывает ситуацию так: «... подлинный эпический плач, образующий 17 главу «Стрипарвы», оказался в окружении двух стилизованных, поздних по происхождению «плачей» (главы 16 и 18), и вообще текст этой книги представляет собой, по-видимому, конгломерат древних, устно-поэтических, и поздних, книжных, элементов» (Васильков 1998:143–144).

Здесь мы тоже видим изменения в содержании плача. Там, где в собственно воинских плачах в центре стояла бы фигура героя, его подвиги, его слава, враги, союзники, его могучее тело, лежащее в пыли, и лишь на заднем плане картины могли мелькнуть детали вроде рыдающих над телом женщин, — теперь помещена в центр женщина, и при этом повествователь любит ее, описывает ее красоту и заимствует приемы описания из стихов о любви. Плач становится лишь поводом к изображению красавиц. Если угодно, содержание, свойственное придворной литературе, здесь по какой-то причине втискивается в формы плача — и не очень в них умещается.

Почему именно так происходит? Можно предположить два объяснения. Первое — что именно здесь, на наших глазах, из эпоса постепенно рождается литература, с ее отделанной речью и изящными предметами поэтического описания. Но в том-то и дело, что это «рождение» не выглядит здесь ни постепенным, ни органичным. Бок о бок мы наблюдаем типологически разные плачи: архаический по всей разработке и приемам, горький и страшный плач Гандхари по сыновьям — и изящные, чувственные описания красавиц, которыми она якобы пытается вызвать сочувствие Кришны к женам павших Кауравов. Такой поворот мысли и поведения эпическим героям совершенно чужд.

<sup>7</sup> *Кавья* ('поэзия') — общее обозначение изящной словесности в санскритской литературе; для стиля *кавья* характерна особая украшенность языка, строгий отбор материала и возвышенное изображение мира — скорее идеального, чем реального.

Объяснение второе и более правдоподобное (как нам представляется) можно построить на основе замечания Ю. М. Алихановой в статье «Эпическая поэма на санскрите и стиль *кавья*»: «Многочисленность и многообразие совпадений естественно рождает мысль о заимствовании, и хотя никто, кажется, не сомневается в том, что заимствующей стороной был Ашвагхоша, изощренность и литературность описания «Рамаяны» указывает скорее на обратный ход. Вообще, говоря об отношении эпоса к махакавье, нельзя забывать о том, что «Махабхарата» и «Рамаяна» были записаны... не ранее II в., то есть в эпоху расцвета литературной поэмы, и последняя могла и должна была сыграть свою роль в окончательной редакции эпического материала» (Алиханова 2008:121).

В этом случае мы видим, как неизвестный нам редактор эпоса — какой-нибудь поэт, уже хорошо знакомый со стилем *кавья*, столкнувшись с материалом традиционных фольклорных плачей, начинает разрабатывать ту же тему уже своим инструментарием, своими приемами, и уделяя внимание тому, что больше могло заинтересовать поэта и читателя его собственного времени. Было ли это до или после, скажем, Ашвагхоши, с полной убежденностью сказать невозможно; но сама по себе попытка эстетизации<sup>8</sup> происходящего, перенос внимания на женщин и их прелести — бесспорно, черта ранней *кавьи*.

### Зачем махакавье плачи?

Следующий этап в развитии жанра плача наступает тогда, когда за него берется махакавья. В эпосе присутствие плача обусловлено сюжетом и вполне функционально. Однако если обратиться к творчеству Ашвагхоши и Калидасы, то мы увидим, что во всех четырех древних поэмах также есть плачи, хотя для сюжета их присутствие нельзя назвать необходимым, т. е. неизбежным.

В каждом из четырех случаев мы имеем дело с поэмой, написанной не на сюжет «Рамаяны» или «Махабхараты». Автор **не вынужден** включать в свою поэму плач, необходимый в заимствованном сюжете. Его включение в поэму носит, следовательно, не механический, а преднамеренный характер. Жизнеописание Будды, история Нанды, родословная рода Рагху и рассказ о рождении Сканды не предполагают с неизбежностью наличия в поэме плача. И тем не менее оба автора, ориентируясь на эпос, который без плача непредставим, находят нужным включить плачи и в свои поэмы, так или иначе приспособив старый инструментарий к свое-

<sup>8</sup> Если угодно, смены предмета эстетизации: для эпоса прекрасен герой, гибнущий в бою с честью; для придворной литературы — красавица, пусть даже плачущая.

му сюжету и задачам. Более того, каждый раз в название главы, в которую входит плач, выносится слово *vilāpa* 'плач, причитания'. Все это вместе взятое позволяет предположить, что *vilāpa* — обозначение особого внутреннего жанра в составе махакавьи — жанра плача.

Жанр этот в махакавье, можно сказать, реликтовый: он уже не базируется на реальной практике, сама тема смерти и безысходной скорби в культуре постепенно замалчивается и табуируется. Но влияние эпоса в древности еще настолько сильно, что большинство бессменных эпических тем переходят в качестве обязательных компонентов в состав махакавьи. Без них высокий мир, изображаемый поэмой, неполон; а царская поэма, каковой была махакавья, должна отобразить его целиком (подробнее о жанре махакавьи см.: Алиханова 1995). У истоков такой ее всеохватности, вероятно, стояли архаические представления о том, что переписать и описать элементы мира — значит подчинить его себе.

### **Ашвагхоша: опыт изображения плача в придворном мире**

Плачи в поэмах Ашвагхоши «Жизнь Будды» и «О прекрасном Нанде» заметно отличаются от эпических; но при сопоставлении с творчеством Калидасы становится очевидно, что в целом Ашвагхоша стоит ближе к эпосу и заметно безыскуснее следует его традициям.

Свойства литературного жанра определяются главным образом тем, **о ком и кому** он рассказывает. Эпос, а вслед за ним и махакавья, повествует о героях-кшатриях, о достойных деяниях представителей царского рода. Эпос, впрочем, изобилует вкраплениями другого содержания (героями отдельных эпизодов могут выступать и боги, и подвижники, и брахманы, и вообще почти кто угодно). К тому же он ориентирован на более широкую аудиторию, что доказывает хотя бы язык — стоит сравнить безыскусную эпическую шлоку и изысканную строфу в стиле кавья, над которой знатокам нужно было ломать голову со словарем.

Пожалуй, главное, что изменилось за века, отделяющие поэта-буддиста от сказителей «Рамаяны», — это сама царская жизнь. Для «Рамаяны» вполне естественно, что царь с царицей сами, пешком выходят проводить уходящего в изгнание Раму до городской окраины, а потом государь Дашаратха садится на пыльную дорогу и начинает оплакивать себя и сына; для махакавьи и современного ей двора это уже нарушение всех этикетных норм, царю не подобающее. Поэтому и Ашвагхоша при каждом плаче будет, как бы извиняясь, оговариваться, что герой, «отбросив стойкость», забыл-

ся от горя (ЖБ VIII. 51, 70, 81; ПН VII. 12). Нельзя не обратить внимание на то, какую роль играют в поведении его героев этикетные моменты. Например, царя имеют право поддерживать только те, кто равен ему по рождению (ЖБ VIII. 74); конюший Чхандака не может ехать верхом на коне царевича, а всю дорогу идет или бежит рядом с ним. Возможно, ярче всего это заметно в следующих за плачами утешениях и фигурах утешителей.

Действительно, и терзания оставленной мужем Сундари несколько смягчают женщины, собравшиеся утешить ее при звуках ее рыданий; и к покинутому сыном царю в ЖБ почтительно приближаются советник и жрец-*пурохита* с утешениями. Точно так же, как в «Рамаяне», утешения являются здесь неотъемлемой частью сцены плача; и точно таким же образом характер этих утешений различен. В случае Сундари первая подруга пытается утешить ее рассуждениями о дхарме, о том, что надо смириться с уходом мужа. Это, естественно, не помогает. Тогда вторая, «в согласии с ее сердцем и так, как требовал момент» (*tām manaso 'nikulam kālorarannam*), убеждает Сундари, что муж обязательно к ней вернется, и это ее немного успокаивает. Точно так же царя утешают предложением пойти и вернуть царевича домой. В обоих случаях подчеркивается уместность, правильность поведения утешителей.

Видимо, этот момент для Ашвагхоши следует считать крайне существенным. Именно «утешители» выступают здесь как поддержатели этикета, пристойности, должного. Этот пункт в связи с ними проходит постоянно: «Они, с влажными печальными лицами, словно озера с лотосами, намокшими от дождя, | сели согласно своему званию и достоинству, сострадая ей ||» (ПН VI. 36) «Та из них, что была искусна в речах, уважаема и старше по возрасту, | обняла ее со спины и, отерев (ей) слезы, сказала такие слова ||» (ПН. VI. 38) «(Но Сундари), хотя и так разнообразно увещеваемая ею с любовью, все же не успокаивалась. | Тогда другая, в согласии с ее сердцем и так, как требовал момент, ласково сказала ей ||» (ПН VI. 44), «Учености, хорошего поведения и добродетели исполненный советник (*matisacivah*) и престарелый пурохита (родовой жрец) тогда ему | сказали такое сдержанное (*samadhṛtam* — букв. 'уравновешенное') слово, как следовало, с лицами, не (искаженными) страданием, но и не без печали: || „Оставь, о лучший из людей, горе, вернись к стойкости. Как тот, кто плохо владеет собою, не должен ты, о сдержанный (*dhṛta*), лить слезы. | Будто смятый венки, покинув Лакшми (богиня царской власти), многие цари на земле уходили в лес. . . ||“» (ЖБ VIII. 82–83).

По всей видимости, этикетные моменты имеют для автора большое значение и художественную ценность: то, что герои способны даже в такой момент поддерживать декорум высоких отношений, свидетельствует об их достоинстве и мужестве. Ведь мир махакавьи — это высокий мир, каким он должен быть.

### Сцена плача в «Жизни Будды»

Из двух поэм Ашвагхоши «Жизнь Будды» ближе к «Рамаяне» — возможно, потому, что имеет сходную задачу: рассказать об идеальном герое. Причем это не древний герой-воин, который хорош в первую очередь своей доблестью, скор на гнев и расправу, а врагов истребляет всеми доступными средствами. Уже в «Рамаяне» мы видим более поздний образ справедливого, сдержанного, преданного дхарме героя, подающего всем вокруг пример добродетели. Поставив себе целью своего рода литературную канонизацию жизни Будды, превращение ее в такое же священное предание, как элементы древнего эпоса, опытный и даровитый придворный поэт Ашвагхоша берет за образец именно историю Рамы. Он только делает еще шаг в том же направлении, что младший эпос по отношению к старшему. Изгнание Рамы подстроено, и он принимает его, тем самым проясняя «мирные» добродетели вроде приверженности дхарме и послушания старшим; Сиддхартха уходит в лес по своей воле, чтобы искать истину, и для него эти поиски важнее всех царских и воинских добродетелей. Все это направление мысли выдает своего рода переход от кшатрийских ценностей к ценностям отрешившихся, именуемых общим словом *шрамана*.

Так или иначе, исчезновение Сиддхартхи вызывает глубокое горе у всех его близких. В восьмой главе поэмы, «Плач антахпура» (*antaḥpuravilāpa*), Ашвагхоша изображает сцену плача и основывает ее на комплексе плачей из второй книги «Рамаяны». Он даже сам ссылается на ситуацию эпоса. Вот — о возвращении коня Кантхаки и конюшего Чхандаки, сопровождавших Сиддхартху до леса: «И, увидев их вдвоем, едва двигающихся, пришедших без быка из рода Шакьев (Сиддхартхи), пролили слезы на улице горожане, как в древности при возвращении колесницы сына Дашаратхи» (ЖБ VIII.8). Поэт напрямую заимствует ситуацию из «Рамаяны»: сута, отвозивший уходящего в лес царевича, вернулся без него, что становится поводом для расспросов и плачей. Однако между этой частью поэмы и ее эпическим источником есть разница — как в обрамлении, так и в самих плачах.

Прежде всего, Ашвагхоша вносит в сцену плачей композицию, организует ее по иерархическому принципу: он рисует как бы дви-

жение скорбной вести к центру круга — от дальних подступов (кона и суты, простых горожан) через женщин антахпура (внутренней половины дворца) к самому царю, центру мира махакавьи. Соответственно, вначале дается групповой плач (как и в эпосе, он служит своего рода экспозицией для индивидуальных); затем следуют плачи женщин (жены Сиддхартхи Яшодхары и его приемной матери Гаутами), причем наибольшее внимание уделено именно им, и только после этого — плач царя.

Что касается элементов ситуации плача, эпическая схема (узнавание о несчастье — описание состояния плачущего — сам плач — утешения) здесь сохраняется, но она предстает несколько усложненной. Во-первых, как мы уже отметили, сцена носит многоступенчатый характер; но кроме этого, в ней особым образом выделен и преобразен момент узнавания истины.

Дело в том, что первая речь Яшодхары — это даже не плач, а «слово, основанное на причитаниях» («речь, основанную на причитаниях» — *paridevitāśrayam... vacaḥ* — ЖБ VIII. 42), и содержание ее — разного рода упреки и подозрения, которые она высказывает суте и коню. Бедственное состояние женщин дворца, их тревога, разного рода подозрения и предположения, обряды, которые царь совершает в храме ради возвращения сына, обморок царицы Гаутами и эта речь Яшодхары вызваны тем, что они *не знают*, что случилось с царевичем и куда он исчез. Затем следуют оправдания суты Чхандаки, после которых начинаются собственно плачи.

Как видим, необходимо присутствующий в эпосе момент «узнавания о несчастье» здесь помещен в расширенный контекст: тревога, порожденная неизвестностью — известие о решении героя — реакция на это известие и плач. Очевидно, Ашвагхоша таким образом акцентирует драматический момент узнавания. В результате вся ситуация усложняется и получает новое звучание.

Еще одна бросающаяся в глаза особенность сцены плача в «Жизни Будды» связана с уже упоминавшейся выше публичностью плача. Плачущий не просто изливает свою душу «в пространство». Он окружен слугами, женами, домочадцами, которые реагируют на его причитания, а также исполняют функцию утешителей<sup>9</sup>. Мы имеем как бы своего рода хор и солистов. В «Рамаяне» плач также обращен не в пустоту, а к конкретным людям,

<sup>9</sup> Махакавья — жанр вообще посвященный «публичной» жизни царя/героя, тому, что видно со стороны и имеет значение для царства, а стало быть — выражается внешне: плач — значит, прилюдные причитания и сетования на судьбу со всем набором проявлений (слезы, обмороки, прерывающийся от рыданий голос и т. д.), любовные игры с женами — значит, увязанные со сменой времен года (идея о связи процветания земли с силой царя). Из этого следует и необходимость плача «в окружении»

окружающим плачущего, однако подробного описания этих сопереживающих слушателей мы в эпосе не находим. Самое большее, что о них может быть сказано, — что, выслушав такие скорбные речи, они пришли в беспокойство (испугались за того, кто плачет) и сами опечалились. После плача Дашаратхи о Каусалье говорится: «Когда так запричитал крайне горестно царь сокрушенный, вдвое больше, чем за Раму, услышав его речь, испугалась снова царица, мать Рамы» (Рам II. 59.39); за плачем Рамы, пришедшего в состояние, близкое к безумию, следует замечание: «Когда так плакал Рагхава, крайне опечаленный. . . то и Лакшмана, со страдающей душой, сильно встревожился» (Рам III. 62.21). Подробных описаний, тем более таких, которые вносили бы в текст какую-то логическую упорядоченность, мы здесь не встретим.

Между тем в ЖБ плачи организованы так:

- общая панорама плачущих женщин —
- выражения страданий Яшодхары — ее плач — (выражение страданий и ответ Чхандаки) — реакция женщин —
- выражения страданий Гаутами — ее плач — реакция женщин («услышав этот скорбный плач. . .») —
- выражения страданий Яшодхары — ее плач — реакция женщин («от горя и причитаний обессилевшую Яшодхару видя. . .») —
- выражения страданий царя — его плач (обращенный, кстати, к коню Кантхаке) — утешения

Итак, внутри общей сцены плачи в ЖБ довольно стройно чередуются по такой трехчастной схеме: **внешние проявления страданий героини (героя) — сам плач (причитания) — реакция окружающих** (своего рода общий план, «заставка», описывающая остальных женщин). Мы уже отмечали возможность (но необязательность) комбинации **групповой плач — индивидуальный плач — утешения** в «Рамаяне». Таким же образом действует и Ашвагхоша при построении сцены: начинает с описания группы плачущих женщин, затем переходит к плачам индивидуальным. Но, с одной стороны, группа женщин у него, так сказать, лишена права голоса, полностью превращаясь в фон для центральной картины индивидуального плача; с другой — Ашвагхоша чередует индивидуальные плачи и описание реакции женщин на эти плачи, внося в повествование некий ритм посредством такой «смены планов». Если сопоставить эту сцену с эпическими (например, плач Вибхишаны, следующий за ним плач женщин из антаптура Раваны, а затем — плач Мандодари), становится очевидно, что в ЖБ

налицо композиция, объединяющая части сцены в единое целое. Плачи эпоса же лишь соположены друг другу — они стоят рядом, но не работают на создание единого художественного эффекта.

### Общая характеристика сцены плача в ПН

Действие поэмы «О прекрасном Нанде» происходит спустя несколько лет после событий, описанных в ЖБ, когда Будда, уже достигнув просветления, возвращается в родной город Капила-васту. Собирая милостыню, как принято у буддийских монахов, он останавливается у дверей дома (дворца) своего сводного брата Нанды. Молча постояв там некоторое время и не дождавшись милостыни, он уходит. Тогда его замечает служанка и сообщает Нанде, что Будда был у дверей и ушел. Недавно женившийся Нанда приятно проводил время в верхних покоях дворца, помогая своей молодой жене Сундари украшать себя, и потому не заметил его, а теперь решает отправиться следом, чтобы пригласить брата к трапезе. Сундари расстроена даже коротким расставанием, и он утешает ее, говоря, что тут же вернется, «не успеет высохнуть ее вишешака», то есть узор, нанесенный благовонной мазью на щеки. Но Будда увлекает Нанду с собой в монастырь, а затем вынуждает брата стать буддийским монахом и отрешиться от мира.

Соответственно, песнь шестая («Плач жены») начинается с описания тревоги Сундари, которая не знает, что случилось с мужем и почему он не приходит (ПН VI. 1–11). Не зная истины и терзаясь разного рода подозрениями, она начинает плач: «Она, в согласии с женской природой, предполагая то одно, то другое, не зная истины — что муж, хотя и явно выказавший страсть и стремящийся к ней, обратился к дхарме, — воображая то одно, то другое, запричитала на все лады» (ПН VI. 12). Услышав затем известие о том, что Нанда обращен в буддизм, Сундари впадает в глубокую скорбь (ПН VI. 24–34). Женщины, живущие во дворце, собираются, чтобы утешить ее. Вначале старшая и наиболее почтенная из них пытается внушить Сундари, что уход мужа в лес — достойное деяние, и надо радоваться ему, а не скорбеть (ПН VI. 38–43); эта мысль молодую женщину не утешает вовсе, и тогда другая подруга уверяет ее, что Нанда не может жить без Сундари и непременно вернется. Правда, люди могут осудить такое возвращение, «но разве вновь оставить принятое не по своей воле (одеяние) для стремящегося к дому подобно греху?» (ПН VI. 48) Тогда Сундари немного приходит в себя и успокаивается.

Уже простое сравнение количества строф, отведенных на разные элементы этой главы, может нам многое сказать. И прежде

всего, заметно, что и здесь, как в ЖБ, момент узнавания истины композиционно выделен. Он разбивает главу на две равные части; ему предшествует плач, основу которого составляют ревнивые подозрения не знающей правды Сундари. Момент узнавания драматически меняет ее душевное состояние; благодаря такому построению сцены читатель в какой-то мере **заново узнает** печальное известие, переживая его вместе с героиней.

Вторая вещь, которая здесь очевидна, — обширность и детализированность описаний. Они занимают две трети текста главы; притом здесь описания носят несколько иной характер, чем в ЖБ. В ПН на первый план выходит прежде всего живописность, зримость этих описаний, представимость нарисованной художником картины — вплоть до мелких деталей, жестов, мимики. Например: «Она, в ожидании прихода супруга опершись грудью о подоконник, с лицом, обращенным к воротам, высунула из (окна) голову со свешивающимися поперек лица серьгами-кундали» (ПН VI. 2). Готовая зарисовка для съемки фильма. Или вот так: «Тогда, из-за усталости от долгого стояния, не сходя с места, где стояла, упала на ложе | и лежала поперек (ложы), с разметавшимся ожерельем, в сандалиях, наполовину свалившихся с ног» (ПН VI. 5). Таким образом, Ашвагхоша создает не просто развернутые описания, а целые картины, динамичные, с тонко подмеченными подробностями, так и встающие перед глазами. За счет такого рода описаний и выделенности момента узнавания первая часть, предшествующая плачу, у него заметно расширена по сравнению с эпосом.

Отметим также, что здесь перед нами два утешения. Если в ЖБ, как мы увидим, автор варьирует разнообразные варианты плача, то здесь, вероятно, перебирает варианты утешения: традиционное, обращенное к рассудку и философски-стоическое, оказывается бесполезным, то же, что обращено к сердцу и подает надежду, — действенным.

А теперь мы можем от общей композиции сцен плача перейти к такой их составляющей, как описания плачущих.

### Описания плачущих у Ашвагхоши

Поскольку все сцены плача начинаются с описания плачущего, на нем мы и остановимся прежде всего. Плачущему подобают соответствующие проявления скорби, и их описание предшествует всем плачам. У Ашвагхоши такие описания отличает особая развернутость, «этикетность», детальность и украшенность. Как мы уже упоминали, наибольшее внимание поэт уделяет описаниям плачущих женщин; с них мы и начнем.

Отмечается, что женщины «больше не сияют» (*na rarāja* — ПН VI. 1, 9; ЖБ VIII. 21; VIII. 6<sup>10</sup>). Они плачут (*ruroda, bāṣṣam niyacchuḥ* и проч. — ПН VI. 6, 20, 35, 36; VII. 19, 21; ЖБ VIII. 21, 23–27, 31, 33, 36, 51, 59, 60, 70–72), глаза у них бегают от волнения (*pariplavalocanā* и др. — ПН VI. 4; ЖБ VIII. 51) и краснеют от слез (*praviraktalocanā* и проч. — ПН VI. 25; ЖБ VIII. 31, 36). Женщины тоскуют по мужу, стремятся увидеть его, сжигаемые огнем скорби или гнева (ПН VI. 10, 33; 49, ЖБ VIII. 20); приняв какой-то звук за знак его возвращения, выбегают из покоев или подбегают к окну (ПН VI. 7–9; ЖБ VIII. 14, 20)<sup>11</sup>; но их ожидания обмануты, и они снова погружаются в отчаяние (ПН VI. 10, 32). При известии о его уходе в лес женщины падают на землю (*parāta* — ПН VI.25; ЖБ VIII. 24, 60, 73), теряют сознание (ЖБ VIII. 3, 20, 24, 26, 51, 70, 74; ПН VI. 27) или задыхаются (*tatāma* — ЖБ VIII. 3 и др.), громко рыдают или кричат (*vicukruṣuḥ* — ЖБ VIII. 71 и др. — ПН VI. 24, 30, 32, 34; ЖБ VIII. 23, 60, 70, 71), вздыхают (*niśaśvāsa* — ПН VI. 9, 27, 33, ЖБ VIII. 31), то вопят (*virurāva*), то задумываются (*dadhyau* — ЖБ VIII. 70; ПН VI. 34), то тихо причитают (*vilalāpa* — ЖБ VIII. 74, 81; ПН VII. 12), протирают руки (*pragṛhya bahu* — ЖБ VIII. 24; ПН VI. 24), понижают (*tamlau* и др. — ЖБ VIII. 8; ПН VI. 34), бьют себя в грудь (ЖБ VIII. 28–30), приходят словно бы в безумие (*tamo viveṣa* и др. — ЖБ VIII. 25, 81; ПН VI. 32, 33).

Как видим, здесь представлен ряд мотивов, заимствованных из эпоса; но по сравнению с ним список расширен. У Ашвагхоши описания обрастают мелкими деталями, он рисует смены настроения страдающих, а также добавляет в описание разнообразные изысканные сравнения. Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что здесь перед нами именно изображения плачущих **женщин**. Для эпоса разница между описанием плачущих мужчин и женщин невелика; у Ашвагхоши она чрезвычайно заметна.

Дело в том, что описания плачущих женщин в ЖБ (в особенности «общие планы», разделяющие плачи главных героев) носят явно орнаментальный характер. Более того, похоже, что автор сознательно ставит перед собой задачу чисто художественную: взять традиционный, даже стертый образ, и варьировать его с наибольшим разнообразием. Сравним несколько таких описательных строф (ЖБ VIII):

<sup>10</sup> Я привожу формы перфекта ед. и мн. ч., т. к. глаголы, описывающие состояние героини, обычно встречаются в тексте именно в этой форме.

<sup>11</sup> Эта психологическая деталь, видимо, находка автора, в эпосе ее нет.

- (строфа 27) И лицами их, политыми влагою глаз, сиял тогда тот царский дворец, | как в начале сезона новой воды пруд с розовыми (дневными) лотосами, политыми ливнем, с которых капает вода. ||
- (стр. 28) Подобными лотосам руками с красиво округлыми, полными пальцами, смыкающимися друг с другом, лишенными украшений, со скрытыми венами, лучшие из жен ударяли (себя) в груди, как раскачиваемые ветром лианы бьют себя своими листьями. ||
- (стр. 29) И, с тесно сидящими высокими грудями, сотрясающимися от ударов рук, были те женщины | подобны рекам с парами чакравак, повергаемых в трепет крутящимися от лесного ветра лотосами. ||
- (стр. 59) Этот скорбный плач услышав, те жены, обняв друг друга руками, | пролили слезы из глаз, как лианы, колеблемые ветром, — нектар из цветов. ||
- (стр. 71) Тогда, видя Яшодхару, так обезумевшую от горя и причитаний, лежащую на земле, | возопили женщины, и лица их в слезах были подобны большим лотосам, исхлестанным дождем. ||
- (стр. 60) Тогда на землю упала Яшодхара, как лишенная (мужа-)чакраваки птичка, называемая в честь колеса (самочка-чакравака) | и, бедная, тихо запричитала на разные лады голосом, то и дело прерываемым от всхлипываний. ||

Как видим, автор постоянно варьирует такие традиционные для индийской поэзии образы, как лотос, лиана, река с парой чакравак, самка чакраваки в тоске по супругу. Все это не позволяет нам отделаться от ощущения, что он играет ими, решая помимо содержательной еще и стилистическую задачу. Сознательная игра поэта здесь гораздо заметнее, чем в близких к литературе плачах «Стрипарвы».

Помимо орнаментальных мотивов, Ашвагхоша привносит в описание плачущих женщин дополнительную задачу: женщины ведь находятся в разлуке с мужем, и поэт находит нужным всякий раз акцентировать их состояние *вирахини*. Речь идет о ритуальном оформлении разлуки женщины с мужем. Такая перемена на наших глазах происходит с Сундари: она сбрасывает украшения (ПН VI. 28), стирает со щек вишешаку<sup>12</sup> (ПН VI. 29), рвет гирлянду и «стягивает» (разрывает?) одежду (ПН VI. 34).

Женщины в ЖБ, которые провели без царевича уже восемь дней, предстают перед нами уже в облике *вирахини* (разлученных с мужем): «С распущенными волосами, в грязной одежде (*malināmsukāmbarā*), с ненасурьмленными („не украшенными“ —

<sup>12</sup> Узор на щеках, обычно лист или цветок, нанесенный благовонной мазью из сандала или алоэ. Своего рода косметика.

*nirañjanair*) глазами, незрячими от слез, | женщины не сияли, лишенные опрятности, как в небе звезды, покрасневшие (помутневшие) в конце ночи. || С ногами, не выкрашенными алым лаком, без нупуров (ножных браслетов), с лицами без серег-кундали и с „простой“ (*ārjava*) (без ожерелий) шеей, | с полными от природы бедрами, но без (украшенного) пояса, с грудями, словно обворованными, (потому что на них не было) жемчужных ожерелий и подвесок (*yoktra* — смысл не установлен точно)» (ЖБ 21–22). Поскольку этот комплекс мотивов нехарактерен для эпоса и не встречается у Калидасы, мы можем предположить, что он специфичен для Ашвагхоши и отражает его представления о поведении, подобающем женщине в таких обстоятельствах. Мы в первый, но не в последний раз сталкиваемся с тем, как высоко он ценит соблюдение декорума, достойное и приличествующее случаю поведение: ведь махакавья изображает высокий мир каким он должен быть. И даже трогательные страдания Сундари, если приглядеться, содержат ряд строго обязательных элементов.

Что касается поведения плачущих мужчин, то оно описывается намного более скупо. Чхандака плачет и едва бредет, ослабев от горя, говорит невнятно от слез; горожане проливают слезы и жалуются на судьбу; царь, услышав весть об уходе сына, падает без сознания, плачет, обращает к коню Кантхаке жалобную речь. Самое существенное различие состоит в том, что горе у них не выражается в ритуальных изменениях облика. В общем, их поведение несколько более сдержанно и описывается не так подробно, да и плачи короче: 6 шлок у Шуддходаны, 2–3 шлоки у горожан, 7 шлок — «оправдательная речь» Чхандаки, впрочем, не являющаяся собственно плачем.

### **Плачи в поэмах Ашвагхоши. Любовные и семейные мотивы**

Переходя к самим плачам, стоит сразу же обратить внимание на то, как возрастает в них удельный вес мотивов, связанных с любовью и отношениями супругов. Там, где эпос говорит о роде, о воинских подвигах и обязанностях, махакавью занимают прежде всего чувства оставленных близких людей.

Плач Сундари в ПН относится к тому времени, когда она еще не знает истины и только строит предположения о том, куда мог исчезнуть муж. Она укоряет его в нарушении обещания, перечисляет его достоинства, задается вопросом — откуда такая перемена в его поведении? — и тут же решает, что он, очевидно, разлюбил ее из-за какого-то ее проступка, увидел другую, более красивую, и под предлогом почтения к Будде ушел к той женщине. Сун-

дари вспоминает сценку из их супружеской жизни, когда Нанда держал для нее зеркало, пока она украшала себя, и, ревнуя, восклицает: «Если он так же держит зеркало перед другой, то поклон мой тому, кто так непостоянен сердцем!» И заключает: «(Женщины,) которые не желают терпеть такого горя, не должны верить мужчинам. | Где его преданность мне, бывшая прежде, — и где это внезапное оставление (меня) через миг, будто чужого человека? ||» (ПН VI. 13–19).

Этот плач, как представляется, не имеет никаких прототипов в эпосе. Иное дело плачи в «Жизни Будды», которые, как и вся восьмая глава, сильно связаны с плачами «Рамаяны».

Первый плач Яшодхары (ЖБ VIII. 32–41) относится к тому времени, когда она еще не знает, что случилось с Сиддхартхой, и состоит в основном из укоров тем, кого она считает виновниками исчезновения мужа, — суте Чхандаке и коню Кантхаке<sup>13</sup>. Яшодхара спрашивает Чхандаку, где царевич, выражает тревогу о его судьбе. Упрекает конюшего: «Неблагородное, недоброе, недружеское действие (по отношению ко) мне совершив, что теперь плачешь? Утри слезы, пусть душа твоя будет довольна: не соответствуют друг другу слезы и то деяние твое» (ЖБ VIII. 33). И далее поносит Чхандаку за содействие уходу Сиддхартхи, за то, что он навлек великое бедствие на весь его род. Предлагает ему взглянуть на рыдающих, несчастных женщин, на дворцы, словно бы рыдающие вместе с ними голосами воркующих голубей. Затем Яшодхара переходит к Кантхаке, которого также считает повинным в злонамеренном похищении царевича, в умышленном молчании (не ржал, не стучал копытами, не клацал челюстями). «Неблагородно поступающий, громко сегодня ржет, словно заполняя (ржанием) весь дворец Индры людей; но когда увозил моего любимого, тогда-то молчал (этот) худший из коней!» (ЖБ VIII. 40) Если бы зашумел — и не случилось бы такого горя.

Как видим, уже здесь возникают привычные для эпоса упреки, сопровождающие едва ли не всякий плач; более полный набор мотивов появляется в плачах ЖБ после того, как женщины узнают истину.

Плач Гаутами, приемной матери Сиддхартхи, (ЖБ VIII. 52–58) выражает, прежде всего, материнскую заботу о здоровье сына, о том, что его красоте будет нанесен ущерб, о лишениях, которые он будет терпеть. Гаутами беспокоится, что его волосы будут острижены и брошены на землю, прекрасные ноги будут ступать по

<sup>13</sup> Замечу в скобках, что их все в поэме считают равноправными существами. Правда, Чхандака наделен даром речи и потому может рассказать о судьбе царевича; зато Кантхака, видимо, статусно выше конюха: недаром Чхандака не едет на нем верхом, а идет рядом, и именно к коню обращается царь.

непривычно твердой лесной земле, изнеженное тело, привыкшее к благовонным мазям и драгоценным сидениям и ложам, станет терпеть холод, жару и дожди в лесу; как он, по праву гордый собой, привыкший дарить, будет просить милостыню, как станет спать на земле, отделенный от нее одним куском ткани (характерная для фольклорных плачей антитеза «прежде — теперь»). Еще она восклицает, что, наверное, царство недостойно такого супруга (владыки), раз он ушел.

Вообще, хотя этот плач выглядит достаточно близким к эпическому по своему составу, в нем очевидна и разница в подходах сказителя и поэта к сходному материалу. Возьмем для примера по строфе на одну и ту же тему — привыкший к роскоши герой должен будет ходить по лесу пешком, наступая на колючки:

«Теперь та любимая дочь Джанакки, всегда привыкшая к благополучию, станет ныне ходить по лесу, измученная наступанием на колючки» (Рам II. 42.19)

«С пальцами, затянутыми перепонками, как у (людей) благородного рождения, мягкие, с гладкими щиколотками, нежные, как корни и цветы лотоса, | по твердой лесной земле как же будут ступать те ноги (его), с чакрами в середине (стопы)?» (ЖБ VIII. 55)

Совершенно очевидно, что движение от эпоса к литературе здесь — это движение **от упоминания к детальному живописному описанию**. Эта тенденция уже намечена в некоторых местах «Рамаяны», а здесь проявлена в полной мере.

Затем следует второй плач Яшодхары (ЖБ VIII. 61–69). Она сетует на то, что муж пожелал «устремитесь к дхарме» (т.е. уйти в лес) без нее, хотя по правилам жена сопровождает мужа в ритуале, а часто и в лес. Разве он не знает или забыл об этом? Яшодхара заключает: «Несомненно, он, устремленный к дхарме, знающий мое сердце, которое из ревности постоянно втайне ссорится с милым (т.е. что она в душе ревнует его к другим женам, хотя ничего не говорит — А.Г.), легко, без страха покинув меня, гневливую, желает получить апсар в мире великого Индры» (ЖБ VIII. 64). Придя к этой мысли, она задумывается: как же, должно быть, красивы там женщины, если он ради них бросил царство и меня! И говорит, что сварга (небесный мир) ее не привлекает; единственное ее желание — чтобы муж не покидал ее. После этого она печалится о сыне, который больше не будет играть на коленях отца, упрекает мужа в жестокости, а затем и себя — за то, что сердце ее еще не разорвалось, когда супруг ушел в подвижники.

Здесь мы видим примерно такую же картину — в случаях, когда Ашвагхоша следует за эпосом, он заимствует мотив, но выражает

его не через формулу, а развернутой поэтической строфой. Например:

«Думаю, жестко то сердце мое, что, видя убитым супруга, не разорвалось сегодня на тысячу кусочков, раздираемое горем!» (Рам IV. 20.10)

«Впрочем, и у меня сердце очень твердое, из камня или даже из железа сделанное: | когда супруг, привыкший к счастью (благополучию), отказавшись от Шри, ушел в лес, оставшись без него, не разрывается» (ЖБ VIII. 69)

Здесь совершенно традиционный мотив, выраженный в эпосе традиционными же формульными средствами, распространен за счет пояснений — вплоть до того, из какого материала сделано сердце героини (очень характерная для Ашвагхоши вещьность и зримость образов).

Итак, мы наблюдаем в женских плачах некоторые сходные мотивы. Во-первых, плач жены героя, видимо, неизбежно включает в себя момент ревности. Героиня тревожится, что утратила любовь мужа, предполагает наличие удачливой соперницы (причем это верно не только для Сундари, которая во время плача еще не знает, что муж ушел в лес, но и для Яшодхары, которая это знает: она считает виновницами своего горя апсар). Ревность для женщины вообще считалась каноническим проявлением любви. Присутствует он и в эпосе: так, Тара, оплакивая Валина, предполагает, что он возвел для себя другую столицу в небесных мирах и ушел туда, чтобы развлекаться с апсарами и разбивать им сердца (Рам IV. 20.7, 13). Однако в поэмах Ашвагхоши мы видим психологизм, которого в «Рамаяне» нет. Возьмем для сравнения тех же апсар.

«Красотой и юностью гордящихся и любезных апсар разрушающий гордость, теперь, о благородный, станешь разбивать им сердца» (Рам IV. 20.13), — без всякой недоброжелательности констатирует Тара.

«Несомненно, он, устремленный к дхарме, знающий мое сердце, которое из ревности постоянно втайне ссорится с милым, | легко, без страха покинув меня, гневливую, желает получить апсар в мире великого Индры. || Но вот что тревожит меня: какой же (телесной) красотой обладают там женщины, | ради которых он тапасом (подвижничеством) истязает себя в лесу, покинув и власть (или Шри), и мою преданность? ||» (ЖБ VIII. 64–65)

Здесь уже довольно сложный психологический рисунок; героиня укоряет себя за помыслы, скрытые в глубине ее сердца, и ревниво старается представить себе соперниц-апсар. То есть мы

снова сталкиваемся с развернутым изображением вместо простой констатации факта.

Также жена героя упрекает себя за какой-то несуществующий проступок, вследствие которого якобы мог бросить ее супруг. В эпосе и этот мотив присутствует, но в виде простого вопроса — «чем я провинилась перед тобой?» (Рам IV. 20.25). Здесь же героиня сама строит предположения на этот счет, причем поражает их тонкость и выисканность: не зная за собой никакой вины, героиня выбирает какую-нибудь мелочь, на которую любящий по определению разгневаться не мог, и упрекает себя за нее. Это подчеркивает безвинные страдания героини и ее, в общем-то, кроткий нрав. Так, Сундари думает, что Нанда обиделся на нее за шуточную перепалку, когда она слегка испачкала его лицо сандаловой мазью, а он в ответ замутил дыханием ее зеркало; Яшодхара полагает, что Сиддхартха, зная о ее тайной ревности, счел ее гневливой и недостойной себя. Яшодхара к тому же укоряет себя за то, что вообще может жить, когда он ушел.

Кроме того, жена может упрекать кого-то или самого героя в произошедшем. Так, Сундари, возмущенная воображаемой изменой Нанды, восклицает: «Поклон мой тому, кто так непостоянен сердцем!». Яшодхара обращает целую обвинительную речь к Чхандаке и Кантхаке, а самого мужа заочно корит незнанием или неисполнением обычая, по которому они не должны были разлучаться. Между прочим, различие в плачах Яшодхары и Сундари может объясняться и тем, что Яшодхара старше: у них с Сиддхартхой уже есть сын, лет, кажется, трех. И хотя она тоже начинает и заканчивает упреками в собственный адрес, у нее уже есть и претензии к мужу, и готовность их высказать. Это разница между юной, неопытной новобрачной и взрослой женщиной, хотя и терзаемой жестоким горем, но уже не столь беспомощной и хрупкой. Между прочим, такова же и разница между *mugdā* и *praudhā* — юной и зрелой героинями в придворной поэзии малой формы.

Учитывая разнообразие и некую индивидуализацию форм женского плача, можно предположить, что автор как бы перебирает все возможные грани этой ситуации. Здесь и новобрачная, на наших глазах узнающая об отрешении мужа и превращающаяся в «вирахини» ('разлученную с мужем', а позже, стало быть, и во вдову); и женщины, жены Сиддхартхи, уже прошедшие в разлуке с мужем восемь дней, без слов разнообразно рыдающие о нем; и Яшодхара, гневно упрекающая всех возможных виновников ситуации, включая себя самое, скорбящая о судьбе сына и разлуке с любимым; и Гаутами, по-матерински горящая о том, как он будет переносить тяготы лесной жизни. Все вместе дает нам какую-то

общую, объемную картину всех возможных вариантов женского плача.

Плач царя Шуддходаны, отца Сиддхартхи, обращен к коню Кантхаке. Царь упрекает верного коня в том, что тот увез и бросил в лесу царевича, «как неродного»<sup>14</sup>, просит отвезти его в лес к сыну или вернуть сына обратно, потому что «без него мне нет жизни, как утопающему в болезни без хорошего лекарства». Царь вспоминает троих героев мифологической истории, у которых умерли или ушли в лес сыновья, и несколько раз повторяет, что душа его стремится покинуть тело, а в заключение снова просит Кантхаку указать ему путь к ашраме, куда удалился сын, «мой приноситель двух пригоршней воды (поминальных жертв), | ибо мои жизненные силы, желающие устремиться путем претов, жаждут ее испить» (ЖБ VIII. 80).

Если сравнить этот краткий плач с плачами царя Дашаратхи в «Рамаяне», то выясняется, что в плаче Шуддходаны, во-первых, сильно сглажена такая составляющая, как упреки (Дашаратха обрушивает на повинную в случившемся Кайкеи ливень упреков — но ведь в ЖБ и нет столь очевидного виновника событий); во-вторых, заметная часть плача, которую составляла антитеза «прежде — теперь», исчезла вовсе. Но мы легко можем обнаружить ее — в плаче царицы Гаутами. Из этого напрашивается вывод, что тревожиться о житейском благополучии сына в махакавье Ашвагхоши — не мужское дело (не царское тем более), и высказать эту тревогу теперь может мать, но не отец. Если в «Рамаяне» царь и царица примерно в равном положении, и следующие за уходом Рамы плачи у них примерно одной длины (около двадцати шлок с перерывами составляет плач Дашаратхи в II. 42, 19 шлок — плач Каусальи в II. 43), то Ашвагхоша подчеркивает сдержанность своего героя, приподнимая его над окружением.

Теперь мы остановимся на формах причитания, которые здесь есть. Это, прежде всего, разные вопросы: к ушедшему, всегда в третьем лице: «разве он забыл, что супруги вместе проходят посвящение?» (ЖБ VIII. 63), «почему он нарушил свое обещание?» (ПН VI. 13) или как бы «в пространство», ответ на которые приходит сам собой, например, «сам ли он потерял любовь или от моего проступка (она пропала)?» (ПН VI. 14). Или даже не требующие ответа, риторические вопросы: «Длиннорукий, с поступью царя зверей, с глазами могучего быка, сияющий, как золото, | с широкой грудью и голосом, подобным грому, — неужели даже такой (человек) должен уходить в ашраму?» (ЖБ VIII. 53).

<sup>14</sup> Вообще-то «как нелюбимого». Но очень уж подходит здесь русская идиома.

Затем следует отметить всевозможные укоры и упреки, о которых уже говорилось выше: они могут быть обращены и к герою (ПН VI. 18; ЖБ VIII. 61–63, 68), и к себе (ПН VI. 14; ЖБ VIII. 64, 69), и к третьим лицам — Чхандаке и Кантхаке (ЖБ VIII. 33–41, 75), царству (ЖБ VIII. 53).

Кроме этого, плачущий может выражать желание последовать за ушедшим, не расставаться с ним, потому что жизнь без него невозможна, «как жизнь тела без (пяти) чувств» (*yathendriyaṅām vigame śarīriṅām* — ЖБ VIII. 13, 66, 76, 80). Этот мотив, кажется, чаще встречается в мужском плаче — может быть, потому что мужчина обладает большей свободой передвижения, чем запертая в антахпуре женщина. Яшодхара лишь упрекает мужа в том, что он не взял ее с собой, тогда как и горожане, и царь вполне реально предполагают отправиться вслед за ним.

И, наконец, в плаче Гаутами ясно прослеживается антитеза того, что было с героем прежде, и нового его положения в качестве отшельника.

Все это — упреки, укоры, вопросы к ушедшему, риторические вопросы, антитеза прошлого и нынешнего положения, мотив «я последую за тобой» или «как мне жить без тебя?» — устоявшиеся формы плача, которые есть и в эпосе. Однако автор выражает их не через формулы, а посредством разработанных, тонко украшенных образов. В общем, они характерны и для женских плачей, и для мужских, хотя мужской плач как будто отличается в сторону большей «конструктивности»: главный вопрос в нем не «почему так вышло?» или «да как же так?!», а «что теперь делать?».

### Плач Нанды

Что касается Нанды, то у него ситуация иная, чем у всех прочих персонажей Ашвагхоши. В отличие от жены, он не поставлен в безвыходное положение; он не покинут, а по воле обстоятельств и, вероятно, временно разлучен с любимой. Эта ситуация разлуки подсказывает автору, видимо, уже тогда распространенную картину страданий разлученного с возлюбленной героя в весенний сезон. И в этой главе, единственной из трех, плач героя увязывается с сезонной темой.

Обрамление плача Нанды с точки зрения источников в эпосе достаточно прозрачно. Немалая доля «Лесной книги» «Рамаяны», как мы помним, посвящена страданиям Рамы, который мечется по лесу, не зная, что случилось с Ситой. В своих поисках почти обезумевший царевич обращается к деревьям, а также оленю, слону и тигру с просьбой указать ему, где Сита и что с ней, при этом

через сравнения устанавливает связь, скажем, определенного дерева и Ситы. Например, так: «О (дерево) тала, если ты видело ту, чьи груди словно спелые плоды твои, тонкостанную, скажи, если есть в тебе сочувствие ко мне! || Если видело ты, о дерево Джамбу, Ситу, подобную блеском золоту с реки Джамбу, любимую, — если знаешь, без страха скажи мне! || О карникара, сегодня сильно сияешь ты прекрасными цветами! Если видело ты любящую карникары, чистую любимую — скажи!» (Рам III. 60.18–20). Это, как представляется, очень древний фольклорный прием, в нем есть отзвуки тотемистических представлений о родстве человека и природных объектов. Рама как бы доказывает, почему деревья должны ему помочь. Позже ему просто чудится, что Сита спряталась за тем или иным деревом: «Словно стволы бананового дерева, банановыми [ветвями] скрытые бедра твои вижу, деви, — ты не можешь спрятаться!» (Рам III. 62.4). Здесь это выглядит естественно — герой не вполне ясно мыслит, плачет, пытается найти героиню, и его вводит в заблуждение сходство с нею элементов природы.

Так же и в ПН Нанде, пребывающему в буддийской вихаре, во всех красотах природы чудится Сундари — вернее, ему все напоминает о ней, а это уже менее непосредственное переживание. Кроме того, Ашвагхоша, следуя поэтическому канону, привносит в это описание признаки сезона, а страдания героя, как мы увидим ниже, передаются по определенному плану. Таким образом, получается изысканная, продуманная поэтическая конструкция. Рассмотрим ее подробнее.

Начинается глава с фразы: «Тогда, телом, но не душой принявший лингу («отличительные признаки» монаха-буддиста) по наставлению, объявленному учителем (Буддой), | поглощенный мыслями, постоянно устремляющимися к жене, не радовался Нанда» (ПН VII. 1). Автор обыгрывает смысл имени Нанды (радость: *na nananda nandaḥ* 'не радовался Нанда'). Этим подчеркивается, что он поставлен в условия, не подходящие к его юности, красоте и любви к жене.

Автор описывает приметы весны, которые заставляют героя вспоминать о любимой и вызывают тоску. «Из-за цветочного великолепия месяца цветов, из-за всеатакующего Цветознаменного (Камы) | и из-за состояния, присущего юности, он, в вихаре живущий, не обретал покоя ||» (ПН VII. 2). Нанда зевает и потягивается, скучая по возлюбленной, среди рядов манговых деревьев, «роящихся шестиногими пчелами» (ПН VII. 3). Опершись на ствол дерева ашока, он горюет «о милой, любящей ашоковые рощи» (ПН VII. 5). Увидев любимую ею лиану-приянку, вспоминает

Сундари, светлокожую, как светлые цветы приянгу (ПН VII. 6). Кукушка на вершине цветущего дерева тилака вызывает перед его взором образ любимой, стоящей на крыше дворца в белом платье, с собранными в пучок темными волосами (ПН VII. 7)<sup>15</sup>. Заметив, как лиана-атимуктака обвилась вокруг дерева манго, сетует: «Так же обняла бы меня Сундари» (ПН VII. 8).

Эта часть описания, как видим, построена по принципу «раздражитель» (весенняя природа, напоминающая о ней) — тоска по любимой.

Также автор несколько шлок подряд варьирует тему «то, что должно бы радовать его, лишь печалит и терзает»: прекрасные цветущие деревья нага, с «цветами, подобными шкатулкам из слоновой кости, полным золота», «словно дикие (неухоженные) деревья, там не привлекали взора его, несчастного» (ПН VII. 9). Заметим, что автор говорит об этих деревьях буквально «ощерившиеся, оскалившиеся» (*utkārala*) цветами — тоже черточка, напоминающая о несоответствии пейзажа положению героя. «Даже источающие аромат дерева гандхапарна, благоухающие, словно гетеры гандхарвов, у него, об ином скорбящего, не услаждали обоняния, а (только) жгли сердце» (ПН VII. 10). Та же ситуация, но относительно аромата. «И лес, звучащий от шума (голосов) сладкоголосых синешеих (павлинов), радостных кукушек и от жужжания (пчел), лижущих мед, лишь приводил в смятение его душу» (ПН VII. 11). Теперь — звук.

То есть в этих трех шлоках автор последовательно усугубляет впечатление «нападения» со стороны «всеатакующего» (*Sarvābhisāreṇa* — ПН. VII. 2) Камы, последовательно поражающая чувства героя — зрение, обоняние, слух. Как бы со всех сторон окружает его весна, время любви, и укрыться от нее негде. Автор заключает, что Нанда, «сжигаемый в сердце огнем страсти, рожденным женой-арани, дымящимся сомнениями, пылающим языками пламени скорби (тамаса), отбросив стойкость, за причитал на разные лады» (ПН VII. 12).

Такое нагнетание переживаний и лиризма заставляет нас ожидать от Нанды страстных сетований и изъявлений глубокой тоски по Сундари. Но ничего подобного не происходит. К удивлению современного читателя, основное содержание его так называемого плача совершенно иное. Вначале молодой человек задумывается о том, как трудно вообще человеку покинуть любимую и обратиться к дхарме, и делает вывод, что для него это непосильная задача, хотя наставляет его Будда и старший брат в одном лице. В двух

<sup>15</sup> Пример сравнения в стиле кавья — части двух групп объектов полностью параллельны; см.: Алиханова 2008:127–128.

шлоках из сорока девяти он вспоминает Сундари: случай с зеркалом (тот же, что вспоминает сама Сундари в VI. 18, а возможно, и 14), ее смех, ее слезы и взгляд, когда она просила его вернуться прежде, чем высохнет ее вишешака (об этом Сундари тоже вспоминает: VI. 13). Такая переключка — необычайно действенный прием, еще усиленный тем обстоятельством, что читатель и сам присутствовал при обеих сценках (ретроспекция).

Затем внимание Нанды переключается на сидящего неподалеку монаха-бхикшу. Юноша возносит хвалу его стойкости и отрешенности, его равнодушию к весенней природе, а заодно и к женщинам. Но какой юноша не дрогнет, созерцая такую весну? — спрашивает себя Нанда.

После этого он замечает, что женщины различными способами пленяли богов, царей и риши — что же говорить о нем, не столь стойком и сильным духом? Подтверждая свою мысль, он приводит 21 (sic!) пример различных любовных связей таких героев мифологической истории, как Агни, Сурья, Вишвамित्रа, Васиштха, Пуруравас, Панду и многие другие. «Так все (эти) боги, цари и риши равно попадали под власть женщин по велению Камы. | Как же я, слабый духом и нестойкий, должен быть несчастен, не видя своей любимой! ||» (ПН VII. 46) — заключает Нанда.

И приходит к выводу, что должен вернуться домой и наслаждаться любовью по велению сердца, согласно предписаниям (видхи). Этот тезис молодой человек подтверждает рассуждениями о том, как бесполезен в дхарме тот, чей разум направлен на другое («Ведь не подобает монашеское одеяние (линга) тому, чье сознание направлено на другое, чьи чувства взволнованы, теряющему стезю дхармы» — VII. 47) и как жалко положение такого «ни домохозяина, ни монаха»: «Кто, взяв в руку чашу для подаяния, обрив голову, удалив гордость, поменяв платье, | не видит радости ни в сдержанности, ни в покое, тот подобен нарисованному светильнику: он и есть, и нет его. || (ПН VII. 48) Кто покинул дом и не покинул желаний, кто надел красно-коричневые одежды и не сбросил (бремя) страстей, | носящий сосуд (для подаяния) и не ставший сосудом добродетели, тот, даже имея облик монаха («нося отличительные признаки» — *liṅgam vahannapi*), поистине ни домохозяин, ни монах» (ПН VII. 49). Мысль о том, что родовитому человеку не подобает возвращаться в мир, раз уйдя в подвижники, Нанда опровергает еще несколькими примерами из мифологической истории, хотя не все стоящие за ними истории дошли до наших дней (ПН VII. 50–51). «Поэтому, едва лишь мой гуру уйдет за милостыней, я, бросив монашескую одежду, тотчас же пойду домой. | Ибо если почитаемую лингу носит тот, кто нетверд в мыслях, чье

сознание затемнено, то ему нет дела ни до высшего мира, ни до этого ||» (ПН VII. 52), — заключает Нанда.

Выходит, что эмоциональная сторона плача в значительной степени вынесена в начало, в описание весенней вихары. В самом плаче о Сундари есть всего две шлоки, да еще несколько (от силы семь) коротких упоминаний о том, как достоин жалости сам сидящий в лесу Нанда. По сути дела, плач Нанды — это ответ на те самые упреки, о которых упоминает в своих утешениях подруга Сундари: «„Не станет он, родовитый и мужественный, надев красно-коричневые (одежды буддиста), покидать (их)“, — (так скажут)» (ПН VI. 48). Ход его мысли, в сущности, конструктивен: герой ищет и находит оправдания своему стремлению уйти домой. С помощью ссылок на прецеденты и ряда нравственных сентенций Нанда доказывает, что имеет такое право. В итоге он решается на это действие (другое дело, что его потом удержат).

Нельзя пройти мимо огромного списка прецедентов, которые нам предъявляет герой в оправдание своей любви к жене. Здесь это перечисление как будто функционально: оно доказывает мысль юноши, выступает как аргумент в его «оправдательной речи». Но если мы обратимся к ЖБ, то обнаружим, что убитый горем царь Шуддходана, отец Сиддхартхи, тоже вспоминает примеры из истории (ЖБ VIII. 77–79). Причем никаких конструктивных планов и идей эти примеры не иллюстрируют и не подтверждают. Царь лишь вспоминает других героев мифологической истории, оказавшихся в сходном с ним положении.

Из этого можно сделать вывод, что на самом деле такие «перечни прецедентов» призваны прежде всего продемонстрировать нам ученость героя, каковая и подобала ему по статусу. И которой, кстати, женщины в основном лишены. Единственным исключением является Яшодхара: она тоже упоминает одного царя, Махасударшу, который когда-то удалился в лес вместе с женой, подтверждая свою мысль: «Конечно, не слышал он о царях прошлого, Махасударше и других прародителях, | которые уходили в леса в сопровождении жен, и поэтому собирается совершать дхарму без меня ||» (ЖБ VIII. 62) Так что Яшодхара, царица, в некотором роде приподнята над остальными женщинами и даже не лишена образования. Царь же, как высшее существо, и должен был отличаться сдержанностью, мудростью и образованностью.

Отметим, что у этих перечней прецедентов есть неожиданный прототип в «Рамаяне». В третьей книге, когда Рама в поисках исчезнувшей Ситы приходит в ярость и угрожает разрушить весь мир, Лакшмана вразумляет его, приводя целый список персонажей мифологической истории, также изведавших скорбь, подоб-

ную собственной скорби Рамы. Общая мысль Лакшманы такова: «Кого из живущих, о царь, не касается на мгновение (горе), как ветер, с кем не бывает несчастий? Ободришь, о лучший из людей!» (Рам IV. 66.5) Затем он приводит ряд доводов, призывая Раму к стойкости, и упоминает несколько примеров — истории Яяти, Васиштхи, Сати-Парвати, вражды Сурьи и Сомы и т. п. Речь Лакшманы сугубо функциональна: он хочет убедить брата, что права гневаться на весь мир у него нет, так как скорбь переживают все живущие. Любопытно, что в роли всеобщего бича в юдоли земной в плаче Нанды выступает не скорбь, а любовная страсть. Что весьма созвучно духу придворной литературы.

### Плачи в поэмах Калидасы

Рассмотрим теперь плачи в махакавьях Калидасы.

Все элементы эпической сцены плача, знакомые нам по «Рама-яне», присутствуют и в поэмах Калидасы, хотя претерпевают некоторые изменения. Рассмотрим их последовательно, начав с самой ситуации плача.

В «Рождении Кумары» бог любви Кама по просьбе других богов отправляется на место подвижничества Шивы, чтобы внушить Шиве любовь к богине Парвати. Кама, сопровождаемый своей женой Рати и другом Васантой (Мадху), прибывает на место и готовится выстрелить из лука в Шиву; но тот, разгадав, что происходит, в гневе открывает свой третий глаз и испепеляет Каму. Рати при этом теряет сознание. Придя в себя, она, «поднявшись, пред собою увидела лишь пепел от пламени гнева Хары, формой подобный человеку» (РК IV. 3), оставшийся от сожженного Камы, и начала его оплакивать. Впоследствии голос с неба разъясняет ей, что такая участь постигла Каму из-за древнего проклятия бога Праджапати, который по вине Камы испытал страсть к собственной дочери. Проклятие это, как обычно в индийской традиции, имеет срок окончания: когда Шива женится на Парвати, Каме будет возвращено тело. Услышав это, Рати отказывается от мысли о самосожжении и остается ждать возрождения мужа.

В «Роде Рагху» молодой царь Аджа, дед Рамы, гуляет в загородном парке вместе с любимой женой Индумати. Внезапно на грудь царице падает гирлянда небесных цветов; едва взглянув на них, Индумати теряет сознание и умирает. Аджа, лишившийся чувств одновременно с ней от тревоги за жену, приходит в себя и, застав ее уже мертвой, начинает оплакивать. По окончании плача родственники забирают у него ее тело и предают огню. Впоследствии *риши* Васиштха передает безутешному Адже послание через уче-

ника. С одной стороны, он взывает к мудрости и стойкости царя; с другой, разъясняет ему, что на самом деле Индумати — *ансара* ('небожительница') Харини, которую некий подвижник проклятием обрек на жизнь в земном мире в виде смертной женщины. Вняв ее мольбам, он ограничил срок проклятия моментом, когда она увидит небесные цветы. Таким образом, и здесь перед нами разъяснение загадочной гибели персонажа. Аджа, прожив еще несколько лет до совершеннолетия сына, передает ему царство, отказывается от пищи и воссоединяется с женой в небесном мире Индры.

Если сравнить эти две ситуации с эпическими, то нетрудно заметить ряд отличий. В обоих случаях вместо погибшего эпического героя (всегда смертного, обычно — человека) мы видим мифологического персонажа (бога Каму, *ансару*), который, вообще говоря, бессмертен. Важную роль в сюжете играет проклятие, хотя роль эта различна: в случае Камы смерть стала результатом проклятия, в случае Индумати смерть есть его прекращение и переход героини в другое состояние. То, что представляется смертью плачущему, в обеих поэмах не есть истинная смерть; для Камы это лишь временное лишение тела, для Индумати — освобождение от проклятия и возвращение в небесное отечество. Впоследствии любящие так или иначе воссоединяются; в целом ситуации трансформируются из реальных в сказочно-мифологические. Реальная смерть героев только для тех, кто их оплакивает.

Мы можем также заметить, что ни Рати, ни Аджа не получают внешнего известия о несчастье. Оба они сами присутствуют при гибели супруга, лишаются чувств, затем приходят в себя и застают его уже мертвым. Таким образом, из двух присутствующих в эпосе вариантов узнавания о произошедшем Калидаса выбирает более интимный, не включающий в ситуацию третьих лиц.

Что касается реакции героя, только что узнавшего о гибели близкого человека, то в поэмах Калидасы картина скорби как бы больше подразумевается, чем описывается: он сводит такого рода описания к одной-двум строфам, включая в них привычные по эпосу черты плачущего. Вообще описание внешних проявлений скорби в цели автора очевидно не входит: с одной стороны, его явно больше интересует психология героев, их внутренний мир, с другой — ко времени создания его поэм сильные проявления гнева и скорби во внешнем поведении героев перестают осознаваться традицией как прекрасные. Более того, они, по-видимому, начинают рассматриваться как неподобающие высокой натуре.

Мы уже упоминали о том, что эпический плач есть прежде всего публичная акция; напротив, у Калидасы этот момент публич-

ности чрезвычайно снижен. Рати оплакивает мужа в лесу, «словно призывая разделить ее горе окрестную землю» (РК IV.4); лишь ближе к концу ее плача из леса появляется Васанта, друг Камы. Аджа находится в окружении придворных, но ни разу ни к кому из них не обращается, как бы забывает о них. Оба плача сконцентрированы на личных отношениях плачущего и погибшего. Плачущий может напоминать погибшему об оставленных близких и незавершенных делах; но у Калидасы эти мотивы трансформируются, как будет показано ниже. В целом стоит отметить, что публичность эпического плача в литературе уступает место камерности.

Утешения в обеих поэмах Калидасы исходят от высших, божественных или богоравных существ, наделенных непререкаемым авторитетом. Но если в эпосе смерти героя соответствовали «философские» утешения, а другим (обратимым) бедам — «конструктивные», то Калидаса в своих поэмах создает ситуации, когда эти две части схемы накладываются друг на друга. В «Рождении Кумары» Кама умирает (как представляется героине), однако утешитель (голос с неба) объясняет ей, что случившееся с ним есть не смерть, а временное лишение тела; после этого уже естественным становится «конструктивное» утешение: героиня должна просто вытерпеть срок разлуки и дожидаться возвращения мужа.

Иначе действует поэт в «Роде Рагху». Индумати действительно умирает; Аджа оплакивает ее и присутствует на ее кремации (это ясно из того, что он возвращается в город только через десять дней — десять дней ритуальной нечистоты после участия в погребальном обряде). *Риши* Васиштха отправляет ему с учеником послание, содержащее утешения, основанные на философской идее неизбежности смерти, например, такие: «Как обрести ее тебе, плачущему? Никак, даже если бы ты умер вслед за нею. У уходящих в иной мир живых созданий пути различны, ибо различна их карма. ||. . . Смерть в природе имеющих тело; мудрые называют жизнь отклонением от нормы. Если хоть одно мгновение он (человек) пребывает дышащим, он должен быть доволен» (РР VIII. 85, 87).

Однако в этом же послании Васиштха разъясняет Адже истинную природу его жены, рассказывает о том, что ее смерть есть на самом деле освобождение от проклятия. Узнав, что она на самом деле *ансара* и теперь обитает в небесном мире Индры, Аджа, можно сказать, получает ориентир: где ее теперь искать. Он не прислушивается к философским наставлениям *риши*, но при первой возможности, передав трон сыну, отправляется следом за ней в мир иной. Таким образом, Аджа извлекает из слов утешителя

то, что дает ему надежду на встречу с потерянной любимой, как это происходит при «конструктивных» утешениях.

Таким образом, мотивы той и другой ситуации (необратимой и обратимой потери) здесь своеобразно перемешаны. Также нельзя не заметить, что действенным в поэмах Калидасы оказывается в утешениях лишь то, что может быть понято конструктивно — как некая надежда на встречу с любимым. Утешения Васиштхи, посланные Адже с учеником, чрезвычайно напоминают то, как утешает Дхритараштру Видура по окончании великой битвы. Например: «Тысячи отцов и матерей, сотни сынов и супруг явлены в этой сансаре, [но] — чьи они? Чьи мы? Тысячи поводов для скорби, сотни поводов для печали изо дня в день обуревают глупца — но не ученого» (Мбх XI. 2.12–13). А вот в РР: «Полагает глупец смерть близких стрелой, пущенной в сердце; стойкий же духом считает ее свершением должного, открывающим врата благу. Если известно, что даже тело и душа соединяются и расстаются, то как сможет опечалить премудрого разлука с внешними предметами?» (РР VIII. 88–89). Однако если идейная сторона утешений кажется очень сходной, то реакция на нее следует разная. «Изящные речения, о многомудрый, прогнали мою печаль!» — восклицает Дхритараштра. — «Но я хотел бы еще и еще внимать словам истины» (Мбх XI. 3.1). Между тем об Адже говорится: «но это слово не обрело места в сердце, объятom глубокой скорбью, и потому словно бы снова вернулось к его гуру» (РР VIII. 91).

Поскольку имеет место гибель героя, то в обеих поэмах заходит речь и о погребальном обряде. В РР героиню сжигают, затем Аджа проводит десять дней в парке, раздает богатые приношения брахманам и предкам, после чего возвращается в город. Рати не может совершить обряд по мужу, поскольку он уже сожжен (РК IV. 22). Поэтому в РК речь идет о погребальном обряде для самой Рати. Отметим, что и здесь, как в эпосе, сам погребальный ритуал не описывается, а только упоминается (на него указывает Рати, отдающей распоряжения на этот счет Васанте). Однако и этот обряд не совершается.

Итак, все перечисленные выше элементы эпической сцены плача у Калидасы присутствуют. Теперь представляется закономерным перейти к самому плачу — к его композиции, основным мотивам и формам.

Мы уже говорили, что фольклорный (в том числе эпический) плач композиции практически лишен. Напротив, у Калидасы в обоих плачах материал подчинен некоторому плану, в основе которого лежит эволюция психологического состояния героя, постепенное осознание и принятие им или ею факта смерти.

Психологический рисунок плача Рати в основном состоит в том, как она постепенно признает, что Кама действительно умер. Вначале она думает, что он лишь прячется от нее, то ли в шутку, то ли в наказание, то ли даже из-за какой-нибудь *ансары* (характерный для женских плачей мотив ревности). Рати пытается дозваться, достучаться до него, убедить его вернуться, напоминает ему обо всех незаконченных делах и оставленных привязанностях, обо всех, кто страдает в разлуке с ним. Причем каждый раз, когда очередная серия вопросов и просьб (их три — о мире, о себе и о друге) остается без ответа, Рати как бы приближается к мысли о его смерти и о необходимости последовать за ним, совершив саможжение. Особенно сокрушительное действие на нее, очевидно, оказывает появление Васанты — живого свидетельства тому, что Кама больше не принадлежит к миру живых (принадлежность Камы к миру богов при этом как бы забывается. Как будто кара, постигшая его, низводит Каму и Рати до уровня простых смертных). И тогда, уверившись, что Кама не вернется, Рати решает взойти на костер и отдает Васанте распоряжения относительно погребального ритуала.

Плач Аджи начинается с логического рассуждения — попытки объяснить себе, что именно убило Индумати. Затем герой, вроде бы зная, что героиня умерла, вследствие необъяснимости ее смерти или просто в смятении чувств обращается к ней с вопросами, предполагая то ее преднамеренный уход вследствие какого-то его проступка либо по недоразумению (так что ее еще можно уговорить вернуться), то видимость смерти — сон, от которого она вот-вот пробудится. И сквозь эту ткань перемежающихся предположений и просьб по временам виднеются проблески истины: Индумати умерла и не вернется, прежняя жизнь осталась в прошлом; ложе из юной листвы сменит костер, цветок *ашоки* станет не украшением волос, а погребальной жертвой, вместо сладкого вина она будет пить пригоршню воды, смешанной со слезами. К концу плача Аджа как будто сгибается под тяжестью всех горестных предположений и остается один на один с реальностью. Эмоциональное напряжение достигает вершины — и плач обрывается на ноте полной безысходности.

Тонкости психологии и переживаний героя — явление, совершенно чуждое эпосу; он знает только крупные, внешне проявленные эмоции — гнев, скорбь, восторг, гордость или стыд **вообще**, как бы идеальное их воплощение. Более сложными, индивидуальными движениями человеческой души заинтересовалась уже литература. Притом в обоих случаях Калидаса удивительно тонко изображает процесс осознания смерти; герой до последнего пыта-

ется отгородиться от этого факта, найти другое объяснение происходящему, возразить против «жестокое решения» ушедшего супруга, словно тот ушел добровольно и еще может вернуться.

В продолжение этих наблюдений обратимся к мотивам, которые присутствуют в обоих плачах. При сопоставлении литературы с эпосом мы будем опираться на два плача из «Рамаяны», в которых достаточно легко увидеть прототипы интересующих нас литературных плачей. Это плач Рамы по исчезнувшей Сите из III книги «Рамаяны» и плач Тары, жены царя обезьян Валина, убитого Рамой во время поединка, из IV книги. Первый имеет много общего с плачем Аджи, второй мы привлекаем как пример женского плача. Полный разбор эпических плачей в наши цели здесь не входит; мы будем сопоставлять мотивы, сходные по сути и различно разрабатываемые литературой и эпосом.

Во-первых, сквозным для обоих плачей Калидасы является мотив обиды, вернее, смерти или исчезновения вследствие обиды, а также связанные с этим уговоры и упреки. Сам по себе мотив старей, и в женских плачах эпоса он прослеживается: «Что неприятное тебе, о любимый, прекрасный обликом, сделано мною, о владыка, или сыном твоим, что ты уходишь теперь в столь долгое странствие, о герой, покинув меня вместе с Ангадой (сын Валина и Тары. — А.Г.) || Если что-то неприятное тебе было сделано мною нечаянно, о долорукий, прости мне это, о владыка обезьяньего рода! Я припадаю челом к твоим стопам, о герой!» — обращается к супругу Тара (Рам IV. 20.25–26). Вот как решает ту же задачу Калидаса: «Никогда прежде ты не делал ничего неприятного мне, и я никогда тебе не противоречила. || Отчего без причины не показываешься ты рыдающей Рати?» (РК IV. 7) Здесь, с одной стороны, есть новый по сравнению с эпосом мотив взаимности — отношения героев были идеальными, с обеих сторон ничто не предвещало бури. С другой, — стоит отметить, какой изысканный повод для размолвки находит Калидаса там, где героиня эпоса ограничивается простым вопросом «в чем моя вина?» и просьбой о прощении: «Или ты, о Смара, припоминаешь мне то, как я надевала [на тебя] оковы из цепочек моего пояса, когда ты называл меня чужим именем, || или удары голубой лилией, вынутой из ушка, которые засорили тебе глаза выпавшими тычинками?» (РК IV. 8) Такого рода наказания за измены — элемент придворного любовного этикета, появляющегося в эпоху, совершенно отличную от эпической. Здесь перед нами не жена-вассалка, прогневавшая чем-то своего государя, а возлюбленная, покинутая ветреным любимым после супружеской размолвки.

Мотив обиды появляется и в плаче царя Аджи: «Определено, ты считаешь, что я обманщик, притворяющийся нежным (т. е. изменник. — А.Г.), о красавица, оттого и ушла, даже не простившись со мной, в мир иной, чтобы не возвращаться более. . . Даже в мыслях я не делал тебе ничего неприятного прежде — зачем ты уходишь от меня? Я ведь лишь называюсь владыкой земли, а любовь, идущая от сердца, у меня к тебе» (РР VIII. 50, 52). Как видим, он почти дословно повторяет недоуменный вопрос Рати, и повод для размолвки тоже находит очень тонкий и выисканный: царь назывался владыкой, буквально — супругом земли, и Аджа предполагает, что этот титул вызвал ревность Индумати. Это показывает, насколько гармоничными были отношения любящих. Однако, вообще говоря, эпическому герою и в голову не пришло бы оправдываться перед женой за какие-то свои действия или переносить от нее наказания. В плаче Рамы то, что Сита ему не отвечает, вызывает у него тревогу: «Лишь попав в беду, может она так, как сейчас, пренебрегать мною!» (Рам III. 60.29). Калидаса создает привычный для придворной поэзии образ *māninī* — женщины в пору супружеской размолвки, которая наказывает презрением провинившегося мужа, не говорит с ним и т. д. Эпос этого образа не знает — такое «пренебрежение» со стороны Ситы заставляет Раму думать, что ее ранили или растерзали *ракшасы*. Как видим, у Калидасы отражены совершенно другие отношения супругов.

Герой пробует уговорить ушедшего вернуться, напоминая об оставленных привязанностях, о незавершенных делах, ритуальных и личных (это сквозной мотив для обоих плачей), о тех, кто будет страдать в его или ее отсутствие. Так, Рати просит Каму вернуться и докрасить ее ножку алой краской (за этим занятием его застал призыв богов) (РК IV. 19); Аджа удивляется, как может Индумати «спать», не закончив пояс-гирлянду из цветов бакулы, которую они плели вместе (РР VIII. 64). Дела, не законченные ушедшим, всегда связаны, прежде всего, с любовью, с их общими забавами; но наряду с этим в обеих поэмах присутствует мотив мира, покинутого любимым/любимой. И всякий раз оказывается, что мир так же опустошен и удручен этой потерей, как сам герой. Рати рассматривает любовь как стержень мироздания, без которого все вокруг утрачивает смысл и красоту (РК IV. 10–16). Примерно то же самое происходит и в плаче Аджи: всё, что должно было его радовать, когда Индумати была жива, теперь предстает скорбящим, ущербным, бесполезным. Впрочем, мир, опустевший без Индумати, — это все-таки личный, «свой» мир Аджи, ограниченный его дворцом и садами, которые супруги посещали вместе, населенный его родными и приближенными. Между тем богиня Рати опла-

квивает весь мир — космос, лишившийся бога любви. Кроме того, разумеется, герой оплакивает судьбу близких погибшего: по Каме тоскует жена и друг — уход Индумати повергает в горе ее мужа, сына, подруг.

Своеобразно преломляется этот мотив в плаче Рати по Каме, сплетаясь с эпическим мотивом царских (воинских) обязанностей, которые после смерти героя некому исполнить. Вводится эта часть плача строфой: «Я-то [легко] нагоню тебя, поскольку ты только что ушел в иной мир, || но этот люд (обитатели мира живых — А.Г.) обманут судьбою; ведь счастье живых существ зависит от тебя!» (РК IV. 10). Далее героиня, оплакивая Каму, напоминает ему о его долге как бога любви, защитника и помощника влюбленных; она призывает Каму восстать и снова повелевать вестнице-кукушке, обращать цветы манго в стрелы. От тоски по нему убывает месяц, без него мир пустеет и обесмысливается. То есть, по сути, перед нами трансформация эпических царских мотивов.

Объединяет оба плача Калидасы, как уже было сказано, и общая психологическая схема: отказ признать смерть — постепенное ее признание — желание умереть вслед за любимым. А наиболее решительно отделяет их от эпических плачей та заметная составляющая в оформлении мотивов, которая связана с придворным бытом, с любовно-поэтическим этикетом и отношениями супругов. В качестве примера мы можем вернуться к мотиву незавершенных дел, а также вещей и существ, которые страдают в отсутствие героини, в «Роде Рагху». Зародыш этого мотива есть уже в «Рама-яне» (Рам III. 60.5–7).

Однако если в «Рама-яне» дом героев — это лесная обитель со всеми атрибутами отшельнического быта (деревья, ручные олени, трава куша, шкуры антилоп, циновки), то в РР по всему плачу разбросаны детали быта придворного, с его тонкой изысканностью, с обрядом *дохады* по весне (63), браком дерева и лианы (61), с питьем сладкого вина наедине при наступлении ночи (68) и уроками изящных искусств (67), с деталями украшений красавицы (звонкий пояс, цветок манго в волосах, гирлянда из свежих цветов).

Также обратим внимание на следующую строфу: «Хозяйка, советчица, подруга в тайных развлечениях, милая ученица в изящных искусствах, — беспощадная смерть, похитив тебя, чего только не лишила меня?» (РР VIII. 67) Это как будто дает нам основания сказать, что во времена Калидасы отношения мужа и жены приобретают более близкий, более личностный и даже равноправный характер (или таковыми изображаются в литературе). Однако частичную параллель этому мотиву мы находим в другом источнике, которым, вероятно, также пользовался Калидаса, — в плаче Тары

по Валину, а вернее — в том, что говорит умирающий Валин о Таре. Контекст таков: Валин перед смертью примиряется с братом Сугривой и препоручает ему заботу о своем сыне Ангаде и жене Таре. «И эта дочь Сушены (Тара), всячески искусная в разрешении тонких вопросов, затруднительных и разнообразных, — дело, которое она одобрит, не подлежит сомнению, ведь не бывает, чтобы не сбылось то, в чем убеждена Тара» (Рам IV. 22.13–14). Как видим, здесь перед нами тоже образ «советчицы» — и действительно, Тара убеждала Валина примириться с братом, а он не послушался и погиб; впоследствии именно Тара выступит как миротворец между Лакшманой, посланцем разгневанного Рамы, и безответственным Сугривой. Между тем в плаче Аджи роль жены как «хозяйки и советчицы» только вскользь упоминается; на самом деле герой горюет о близком человеке, о возлюбленной.

О любовных мотивах, составляющих самую ткань плача Рати, уже было сказано выше. Таким образом, из всех эпических вариантов ситуации плача Калидаса избирает самый личный, как бы камерный — даже не просто семейный, а любовный, плач по любимому, помещенный в обрамление изысканной атмосферы придворной жизни. Более того, если в эпосе плач всегда тесно связан с ситуацией, с сюжетом, с тем, при каких обстоятельствах погиб герой, кто виновен в его гибели или другом несчастье, то у Калидасы мы наблюдаем отстранение от ситуации и сюжета; плач в его поэмах сосредоточен на любовном чувстве (не родовых отношениях, как в эпосе, а именно личных отношениях любящих) и весь представляет собой процесс осознания и принятия факта смерти. Сам этот факт, впрочем, оказывается у Калидасы иллюзорным; он реален лишь для оплакивающего. После того, как плачущий перестает сопротивляться мысли о смерти любимого человека, в момент полного и безысходного отчаяния к нему поступают утешения, в которых разъясняется истинная сущность случившегося. Эти утешения становятся как бы точкой отсчета на пути к воссоединению любящих, которое в обеих поэмах, так или иначе, наступит. Похоже, что Калидаса и здесь, как в случае с погребальным ритуалом, действует на грани дозволенного: он разрабатывает, вообще говоря, табуированную в литературе тему смерти, доводит ее до логического завершения — и изысканным поворотом сюжета снимает остроту ситуации, переводя ее в сказочно-мифологический план. После него за такую смелую художественную задачу, по-видимому, не брался никто: в Средние века плач из *махакавьи* практически исчезает.

М. И. Василенко

## ТИПЫ ПОЭТОВ И ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ В МИРЕ АРАБСКОЙ ПЛЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Изучая племенную поэзию арабов, вполне естественно обратиться, прежде всего, к фигуре поэта в традиционной культуре. Под словом «поэт» в данном случае понимается человек, сочиняющий стихи постоянно, известный своим талантом внутри племени (а то и за его пределами), и выполняющий целый ряд социально-культурных функций, доверенных ему за его способность к стихосложению. Эта оговорка делается специально, поскольку в традиционной арабской среде, как кочевой, так и оседлой, стихи сочиняют многие, но поэтами считаются лишь единицы. Вначале обратим внимание на то, что нужно члену племени, чтобы его считали поэтом, как учатся стихосложению, какие жанры и жанровые формы включены в поэтическую систему. Затем уделим внимание особым ипостасям поэта в традиционном арабском обществе.

«Уметь писать стихи не значит еще быть поэтом», — говорил В. Белинский, добавляя, что все книжные лавки завалены доказательством этой истины. В племенном арабском обществе такая истина не требует доказательств. Множество людей, сочиняющих стихи из любви к поэзии или по велению обстоятельств, даже не претендует на то, чтобы считаться поэтами.

В бесписьменном обществе рифмованная речь ценится, как удобный способ хранить и передавать информацию. Стихи помогают развлечься во время работы, выразить радость или печаль, едко ответить обидчику. И в слабо стратифицированной бедуинской среде, и в стратифицированном йеменском обществе поэзия и красноречие культивируются. Стихи сочиняют не только мужчины всех возрастов, но и женщины (см.: Abu-Lughod 1988). С. Бар-Цви, описывая бедуинские праздники, обращал внимание на то, что кочевники Негева и Синая с удовольствием слушают женщин, когда те собираются на холме возле праздничного шатра, чтобы представить гостям свои произведения (Bar-Tzevi 1983:84). М. А. Родионов замечал, что в Аравии женщины особенно сильны в элегиях и восхвалениях, но чисто мужские жанры удаются им не хуже (Родионов 1999:235).

Для йеменцев умение сочинять стихи необходимо, чтобы высказывать свои взгляды, так как понятия «слово» и «дело» имеют в племенном обществе Южной Аравии много общего, а поэтическое слово способно развязать или остановить войну, и потому воспринимается всерьез (Суворов 1999:49). Сочинение стихов —

навык, необходимый мужчине, чтобы считаться полноценным членом племени, точно также как умение стрелять из ружья, навыки танца и знание основ ислама (Caton 1990:26).

И все же в Южной Аравии тот, кто сочиняет стихи от случая к случаю, называет себя не «поэт» (*šā'ir*), а «поэтишка» (*šū'ayr*). М. А. Родионов замечает, что «поэтишки» в отличие от поэтов не претендуют на общение со сверхъестественными силами, в первую очередь — с «шайтанами поэзии». Одна из них — Халйла, подсказывающая стихи, другой — Хаджис — ее мужское воплощение. Поэт должен уметь импровизировать и легко парировать нападки соперника на поэтическом состязании, защищая, таким образом, своих родственников. Своего поэта должна иметь каждая семейно-родовая группа, и потому социальная роль стихотворца не привязана к какой-либо страте — поэты представлены во всех традиционных общественных слоях снизу доверху (Родионов 1994:156–158). В северных районах Йемена термином *hājis* в разных ситуациях обозначают и само вдохновение, и джинна, который за него отвечает, и гениального поэта, чей талант неисчерпаем, поскольку стихи к нему приходят свыше (Caton 1990:54).

Представления о демоне вдохновения Хаджисе — этнографический факт, отраженный в стихах. В произведениях самых разных жанров и форм поэты обращаются к демону или упоминают его, вызывая вдохновение: «О, голова моя, вспомни нынче своего Хаджиса!» (Суворов, Ал-Аудали 2000:59) или «О, мой Хаджис! Я привык, что ты отзываешься сразу!» (Родионов 1994:173) или «Он (Хаджис) сказал: «Быстрее, я пришел к тебе, // я не тот, кто пропадает [в момент, когда нужен]. // Хватай власть [надо мною], чтобы извлекать». // И он ответил мне ритмом» (Caton 1990:190).

Настоящим поэтом и в кочевой, и в земледельческой среде Аравии считается тот, кто известен как **кассād** (*qaṣṣād*), то есть мастер **касыд**. Только к такому стихотворцу применим термин *šā'ir* (Bailey 1993:18; Caton 1990:54). Рифмованные строки, придумываемые на ходу, бедуины обозначают термином *bida'* 'импровизация'. Их сочинитель характеризуется как *baddā'* 'импровизатор' (Bailey 1975:117–118). Этим же словом в Йемене называют сочинителя рифмованных двустиший — **зāмилей** (Al-Baradūnī 1990:135).

Некоторые племенные поэты, как в кочевой, так и в оседлой среде, верят, что есть средства, ускоряющие творческий процесс. В Йемене популярно пережевывание листьев ката (*qāt*; см.: Caton 1990:39). Кочевники Северной Аравии, плохо знакомые с катом, в буквальном смысле «выкуривают» стихи. В Негеве стихотворцы еще в 80-е годы прошлого века говорили: «Поэзия, как мед — без

дыма ее не достанешь». С этими словами поэт вынимал мешочек с табаком и начинал сворачивать папиросу (Bar-Tzevi 1983:82).

### Профессии, связанные с сочинительством

В Йемене одна из основных профессий, связанных с сочинением и исполнением стихов обозначается термином *dōšān* (мн. ч. *dawāšīn*). Слово, скорее всего, образовано от корня *d-w-š*, общее значение которого — ‘болтать’ или ‘бормотать’. Люди, занимающиеся этой профессией — умелые версификаторы, сочиняющие и исполняющие социальную поэзию на заказ. Они слагают рифмованной прозой похвалы жениху и его семейству на свадьбе, талантливо ведут общественные церемонии, передают сообщения из деревни в деревню или из одного стана в другой в ходе вооруженного конфликта. **Дōшāны** в традиционном обществе относятся к неполноправному населению — принадлежат к страте *ʿaḫdām* (дословно — ‘слуги’). Они не могут защищать свою честь оружием, и племенники не вызывают их на поединки, сколь бы обидными ни были их стихи. Про них говорят, что их языки надо «отрезать» дарами (Caton 1990:54–55). В бедуинском обществе дōшāну соответствует бродячий версификатор, также зарабатывающий себе на жизнь исключительно сочинительством. О нем говорят, что «его пропитание у него на языке» (*rizqoh ʿala lisānoh*). К нему относятся с уважением, опасаясь его острот. Специалисты такого рода имеют обыкновение сопровождать исполнение стихов игрой на **рабāбе** (бедуинском однострунном смычковом инструменте), придавая своим словам бōльшую выразительность. Бродячие версификаторы в традиционном бедуинском обществе играют роль «журналистов и общественных критиков» (Bar-Tzevi 1983:86). Считается, что первым бродячим поэтом, просившим вознаграждение за стихи, был ал-Аʿша (*al-Aʿšā*, VI век; см.: Al-ʾIṣfahānī 1956–57:149).

Интересно сравнить дōшāнов, бродячих бедуинских версификаторов, племенных поэтов и придворных панегиристов (в них превратились к X веку многие бедуинские поэты) с точки зрения того, как именно они кормились стихотворством. Панегиристы зарабатывали одами, в чем не были одиноки, если смотреть на мир в целом. Например, их исландские современники и коллеги с середины X до конца XIII веков поставляли правителям Норвегии, других скандинавских стран и даже Англии хвалебные песни «драпы», которые, по выражению М. И. Стеблин-Каменского, были «единственным родом поэзии, обратимым в материальные ценности» (Стеблин-Каменский 1967:92). То же самое можно сказать о придворных арабских поэтах (в материальные ценности обраща-

лись именно их панегирики), но не о стихотворцах, творящих на благо родственников. Восхваляя свое племя или выражая его точку зрения, поэт выполняет долг, как выполнял бы его с оружием в руках, и именно за это получает свою долю.

Дōшāн оказывает целый спектр оплачиваемых услуг, связанных с сочинением стихов, но доход бродячего бедуинского версификатора зависит в основном от выступлений перед шейхами. И тому и другому платят как за то, чтобы была обеспечена хорошая репутация, так и из страха, что будет обеспечена плохая. В этом они близки к придворным панегиристам.

Бродячий бедуинский версификатор не обладает неприкосновенностью дōшāна, хотя к обоим относятся очень терпимо. В Йемене представитель страты кабā'ил не поднимет руку на неполноправного дōшāна из страты «слуг», так как тот не сможет защитить себя оружием. В бедуинском же обществе неприкосновенность обеспечивается лишь способностью родственников отомстить. У бродячего стихотворца родственники, наверняка, есть. Но его отношения с ними характеризует уже сам факт того, что он не живет в племени, выполняя соответствующие обязанности, а странствует в одиночку, «зарабатывая языком». Мечь обидчику племенного поэта гарантирована, а обидчику кочующего в одиночестве рифмоплета — нет.

В качестве примера можно привести историю Джалāла Абу Шарйки (*Jalāl Abu Šariqī*, ум. 1955) — последнего, бродячего версификатора пустыни Негев. Не получив у одного из шейхов достойного вознаграждения и приема, на который он рассчитывал, Джалāl начал сочинять стихи, обвиняя хозяина в скупости. В первом же стихе («Просторная палатка // У края колодца, // А топят ослиным пометом») содержалось тяжкое оскорбление. Бедуины, конечно же, не топили ослиным пометом, но намек был на то, что шейх жаден, как цыгане, которые перемещаются на ослах и используют в качестве топлива именно их помет. Желая задобрить стихотворца, шейх дал ему несколько монет, но Джалāl решил, что этого мало. Его второй стихок повествовал о том, как он как-то раз посетил некоего Абу Намуса (*Abu Nāmūs*), но шейх должен был понять (и понял), что намек на него: «Я прибыл к Абу Намусу, // Борода его, как листья огурца. // Он дал мне [отведать] осла, // Мясом которого не насытилась бы и птица. // Аллах не пожелает ему доброго утра!».

Версификатор, скорее всего, намекнул на то, что ему дали очень мало еды, и к тому же — самой плохой. Шейх, не желая обвинений в скупости, приказал дать ему еще перекусить — тем, что было в шатре на тот момент (по-видимому, были только лепешки, а

специально ради бродяги никто резать овцу не стал). Стихотворец отреагировал на это поэтической репликой: *luqmatu-š-ša'ir — ma'kālu-l-ba'ir* 'ломтик ячменного хлеба [из] еды [для] верблюда', обвинив хозяина в том, что ему снова дали очень мало, и чуть ли не из отбросов. Шейх приказал избить стихотворца и выпроводить вон, наставляя вслед: «Верно, говорят, что пропитание поэта у него на языке, но знай, что неосторожный язык может навлечь беды на своего хозяина» (Ваг-Тзеви 1983:87). Стоит заметить, что хоть шейх и обошелся с Джалалом резко, он довольно долго терпел от него издевательства, которых не стал бы терпеть от обычного бедуина. Приведенный пример можно считать «крайним» (Джалал перешел всякую меру), но и он показывает, сколь терпимо относятся к словам бродячего стихотворца в бедуинском обществе.

В Йемене известна и другая профессия, связанная со стихосложением — **мулаххин** (*mulaḥḥin* — от *lahn* 'мелодия') — тот, кто сочиняет к стихам мелодию, на которую их сам же и исполняет. Мулаххин запоминает и хранит в памяти множество произведений, исполняя их на заказ. Кроме музыкального таланта и хорошего голоса люди этой профессии зачастую умеют играть на барабане (*tabal*) или даже на сдвоенной дудочке (*mizmār*). В социальном отношении мулаххины, как и дōшāны, принадлежат к страте «слуг». Люди этой профессии оказались менее востребованными с появлением в Йемене магнитофонов. Многие из них стали зарабатывать, записывая стихи на пленки, которые затем продавались (Caton 1990:54–56). В Южном Йемене М. А. Родионов зафиксировал термин *mulaqqin*, которым обозначается писец и суфлер, присутствующий на поэтических собраниях (*jalsa, samra*). Его задача — подсказывать певцу текст, только что созданный поэтом, запоминать и записывать его (Родионов 1994:157).

Особо следует сказать о профессиональных декламаторах — **равиях** (лит.: *rāwin, ar-rāwī, mn.ч. ruwātun*). Термин известен еще с доисламских времен, и уже в древности им обозначали разные профессии. Условно различаются: равии-аэды, равии-рапсоды и равии-фиксаторы. Те или иные равии зачастую сочетали в себе разные типы (Куделин 2003:69). В отличие от равиев-аэдов, равии-рапсоды в ходе исполнения не импровизировали, а оперировали хранящимися в памяти крупными отрывками. Равии обычно присутствовали при всех торжественных событиях. Они состояли секретарями-учениками при выдающихся поэтах и в нужный момент должны были извлечь из памяти стихи своего мэтра и продекламировать их перед аудиторией, оценивавшей и поэтическое, и исполнительское мастерство одновременно (Фильштинский 1985:38). С

веками равии сохранили значение в племенной культуре Аравии. Термин приобрел более широкое значение — им стали обозначать любого передатчика стихов, исполняющего их от имени автора.

В Южной Аравии с развитием жанра «зачин и ответ», предполагающего общение между поэтами в стихах, равий передавал касыды от одного стихотворца к другому. Он исполнял поэму-зачин, выслушивал от адресата касыду-ответ и нес ее обратно. Со временем стихи стали передавать и в письменной форме, а позже — и на кассетах, в связи с чем, роль равия утратила первоначальное значение. Когда стихи передавались через равия, ему не платили, так как в йеменской культуре принципы профессиональной деятельности противоречат племенной традиции равенства. За плату передавать стихи могли представители страт, менее привилегированных, нежели каб̄'ил, в основном — страты «слуг». Но поэты не любили возлагать миссию передачи и воспроизведения стихов на представителей неполноправного населения. Во-первых, они не хотели произвести плохое впечатление на адресатов. Во-вторых, им самим из уважения к своему творчеству было жаль доверять его низким по статусу людям (Miller 1996:134). Надо полагать, представитель страты каб̄'ил, когда на него возлагалась миссия посланника, относился к ней, как к племенному долгу, а просьбу поэта воспринимал как оказанную честь. В глазах самого поэта, передатчик — собрат по благородному делу, равный ему, а потому и социальный статус равия должен быть соответствующим.

### Обучение стихосложению

Тип обучения поэтическому мастерству в традиционном обществе Аравии можно соотнести с «этнографическим» типом обучения сказительству, выделенным Б. Н. Путиловым (1997:13). Будущие поэты с самых ранних лет живут в поэтической среде и вместе со взрослыми слушают зрелых стихотворцев, усваивают традиционные темы, размеры, ритмы, проникаются духом племенной поэзии. «Этнографический» способ обучения устный по своей природе. По сути, это самообучение. Юный поэт сознательно или непроизвольно пытается воспроизводить фрагменты услышанного, складывать и пропевать (или проговаривать) стихи. «Точно также дети в традиционном обществе поначалу приобщаются к хозяйственным занятиям или к какому-нибудь специальному мастерству», — замечает Путилов об «этнографическом» способе.

Обучение поэта в племенной арабской среде сродни тому, как обучается сказитель. Эпический певец во время обучения своему искусству запоминает не связанный текст, а сюжетную канву,

последовательность эпизодов и ситуаций, традиционные «общие места» (Жирмунский 1961:89). Точно также юноша, который в будущем станет серьезным поэтом, сочиняющим касыды, усваивает каноническую структуру поэмы, обязательные сюжеты, темы, мотивы и клише.

В Йемене любой племенник может сочинять стихи уже в юном возрасте, но лишь на определенные темы. Юноше дозволено слагать любовные оды. Их практическое значение очень велико, поскольку в традиционном арабском обществе юноши и девушки в повседневной жизни отделены друг от друга. Стихи — единственный способ, которым юноша может дать понять представительнице противоположного пола о своем влечении. Его творчество судится довольно строго. Девушка легко может ответить на стихи пренебрежением или насмешкой, особенно, если вирши неудачны. Улыбка или одобряющий взгляд поощряют юношу к созданию новых стихов (Caton 1990:52–53). Точно также в бедуинском обществе велико значение коротких любовных стихотворений, называемых *emphgazāzī*<sup>с</sup>. Они позволяют юноше тонко дать понять о своих чувствах, поухаживать и разведать, может ли он надеяться на взаимность (Bar-Tzevi 1983:84).

Жизнь в племени вынуждает ребенка упражняться в исполнительском мастерстве. Дети ми йеменцы участвуют в представлениях **бāла**. Их задача — исполнять хором припев, например: *lēla wa bāla wa yā lēla bāl* ‘Ночь, и бāла, и о, ночь бāла’. Порой детям приходится петь не один час, удерживая ритм, что довольно сложно. Также к поэзии приучаются через пословицы, каждая из которых представляет собой миниатюрное стихотворение — поэтическую строку: *al-wā<sup>с</sup>id k-ar-rā<sup>с</sup>id w-al-īfā k-al-maṭarī* ‘Обещание — как молния, а исполнение — как дождь’. Особые словесные игры развивают в детях чувство рифмы и ритма. Малыши выучивают и напевают простейшие стишки, которые не имеют содержательного смысла, и все внимание исполнителя и слушателя привлечено к форме: рифме, ритму, аллитерациям. К стихосложению приобщаются также через рифмованные загадки и через куплеты, исполняемые во время работы (Caton 1990:52, 57–58).

Похожая ситуация наблюдается в кочевой среде. Бедуины рождаются, по выражению И. Бейли, «в культуре рифмы» (Bailey 1993:25). Стихи с детства окружают аравийского кочевника, в первую очередь, благодаря праздникам и поэтическим вечерам у костра. Дети бегают среди собравшихся на праздник, слушают стихи и своими высокими голосами пытаются повторить услышанное, передразнивая выступающих. Кроме того, поэзией наполнена обыденная жизнь: бедуины любят рифмованные поговорки и ко-

роткие стишки, исполняемые во время работы. К примеру, эта поговорка учит тому, что сильный человек всегда может потерпеть еще: *aš-šajā'a šabru-s-sā'a* 'героизм — это терпение в [нужное] время'. Другая поговорка — о выдержке, столь ценимой в бедуинской среде: *ṭōla-l-bāl ʾethid al-jibāl* 'выдержка сравнивает с землей горы' (Bar-Tzevi 1988:45). А так приговаривали бедуинки Синая, вытаскивая воду из колодца: *yā ʿidda kuṭr kḥeyrak // bukra-(e)ndawwir ġeyrak* 'О колодец, обильно твое благо // завтра будем искать другой'. Повторяя за взрослыми произносимые изо дня в день сентенции подобного рода, дети, несомненно, приобщаются к «культуре рифмы». Весьма показательно, что процитированный выше стишок про колодец записан со слов десятилетнего мальчика (Hartziyōn 1983:23). Кроме того, в детстве и юношестве бедуины загадывают друг другу рифмованные загадки, именуемые *ḥazāzīr* (Bar-Tzevi 1983:84).

### **Жанры — функциональный и исторический подходы**

Поскольку поэзия в традиционной культуре Аравии очень функциональна, основным жанровым признаком для произведений должно быть указание на бытовое применение (см.: Пропп 1998:176). Обратившись к функциям жанров в племенной арабской поэзии, интересно вспомнить наблюдение, сделанное М. И. Стеблин-Каменским применительно к поэзии скальдов. Исследователь отмечал, что в современном обществе функцию стихов ограничивает существование наряду с ними корреспонденций в прессе, очерков, публицистики, докладных записок, политических докладов и отчетов, в то время как в древнеисландском обществе ничего этого не было (Стеблин-Каменский 1967:104). Точно так же в традиционном арабском обществе ничего этого нет, и потому функция каждого поэтического жанра чрезвычайно широка. Задача этнографа — обращать внимание на то, в отсутствие чего поэзия необходима.

Структура фольклора любого народа в определенный исторический период полно отражает его жизнь и соответствует структуре его быта, а жанровые системы соотнесены с бытовыми отношениями (Путилов 1976:76; Земцовский 1990:205). Вот почему функциональное изучение жанров племенной арабской поэзии — способ познания всех сфер этнической культуры. Кроме того, этнографические знания формируются в процессе исторического изучения жанров. Оно предполагает исследование их корней, генезиса, исторического развития и конечной судьбы (Путилов 1960:3–4). Своими корнями жанры племенной арабской поэзии восходят либо к

социально-бытовой сфере, либо к обрядовой практике. Сообразно с этим логично построить и их рассмотрение.

### Социально-бытовое происхождение жанров

Напевы, которыми бедуины подгоняют верблюдов, называются **хидā ḥidā**. Историк, географ и путешественник ал-Мас'уди (*al-Mas'ūdī*, X век) отмечал, что этот жанр существовал прежде всех остальных видов арабской песни (а значит и прежде любых видов поэзии). По преданию, которое приводит ученый, жанр изобрел Мудар (*Muḍar*) — один из родоначальников северных арабов. Однажды он упал с верблюда и сломал руку. Продолжив путь, он страдал от боли и, чтобы как-то заглушить ее, начал причитать на распев: *Yā yadāh! Yā yadāh!* 'О рука-а!, О рука-а!'. Вдруг Мудар заметил, что верблюды скучились вокруг него, и им явно нравится идти рядом под эти звуки. Тогда он стал напевать: *Yā hādiyan yā hādiyan wa-yā yadāh wa-yā yadāh*. Так родилось первое произведение в жанре хидā. Метрически оно соответствовало размеру **раджаз** (*rajaz*; см.: Аз-Зайғи 2002:23).

Жанр хидā развился, и выделились его разновидности. Есть хидā, с помощью которых животных, стоящих на коленях вокруг водопоя, поднимают и собирают, чтобы увести на пастбище. Эта разновидность называется *duwāha* (родственное слово — *dawwaha* 'звать, кричать'). У каждого пастуха своя собственная *duwāha* с его личными словами и мелодией.

Разновидность хидā, которой пользуется пастух, управляя стадом на пути от пастбища к водопою, называется **хаубāl** (*hawbāl*). Смысл пения в том, чтобы заставить верблюдов ускорить бег, если это требуется. Ниже — довольно известный в арабской среде пример такого хидā. Если произведение будет исполнено в отрыве от хозяйственной практики, ничто не выдаст в нем песню, которую поют верблюдам: «Девушка — не из грубых, // Не завязывает пояс [у себя] на спине, // Иначе чем одним движением. // Словно русло [ручья] ее сочащаяся слеза, // Рубаха [ее] из лучшего хлопка» (Аз-Зайғи 2002:23).

Отправляясь в одиночестве к пастбищам, бедуин оставляет родственников (в том числе — детей) или возлюбленную. Вот почему в стихотворения, состоящие всего из нескольких рифмованных полустихий, проникают темы любви, страсти, тоски, радостей и горестей жизни. Когда кочевник возвращается к родным после нескольких дней, проведенных в пустыне в одиночестве, он поет от счастья. Для примера — современное хидā разновидности хаубāl. С помощью этого несложного стихотворения бедуин под-

гонял верблюдов, но содержание произведения совершенно не связано с животными, так как мыслями пастух был уже дома: «Нура, о газель в летнюю пору! (bis) // Укрой меня в своих объятьях от самума (горячий ветер) и жары!» (bis; см.: Aḏ-Zafīrī 2002:24).

Веселые хидā, обращенные к верблюдам, пели еще в древности не только пастухи. Вот, например, стихотворение, сочиненное двоюродным братом пророка Мухаммада Абдаллахом ибн Аббасом (ʿAbdallah bin ʿAbbās, военачальник при первых халифах, правитель Басры при Али ибн Абу Талибе). По пути из Басры в Куфу он пел своей верблюдице Рабāб: «Возвращайся к своим, о Рабāб! // Возвращайся, ибо тебе пора в обратный путь! // Рукбāнī — это Худжайнī» (Aḏ-Zafīrī 2002:24).

**Рукбāнī** (*rukbanī*) и **худжайнī** (*hujaynī*) — два названия одного и того же жанра. В настоящее время употребляют в основном второй термин. Стихи этого вида поются всадником, едущим на верблюде, но если хидā, развившееся из верблюжьей команды — это от двух до пяти коротких строк, то произведения жанра худжайни значительно объемнее и состоят из более длинных бейтов. По всей видимости, жанр худжайни развился непосредственно из хидā, когда короткое стихотворное обращение к верблюду, стало «обрастать» мыслями и чувствами поэта, превращенными в строки.

К стихотворчеству в пути кочевника располагает то, что он долгое время свободен для наблюдений за пустыней и размышлений о том, кто ждет его там, куда он направляется. Картины для описаний проходят перед ним, чувства роятся внутри, слышится ритмичный топот верблюда. Быстроходного верблюда бедуины называют *hujayn*. Отсюда и название стихов, сочиненных на бегущем животном — *hujaynī* (Bar-Tzevi 1983:86). *Rukbanī* — древнее название, вышедшее из употребления, очевидно, связано с глаголом *rakiba* 'ехать верхом'. Некоторые исследователи считают, что в развитии жанра играл роль психологический фактор — пение помогает бедуину переносить одиночество в пустыне и подавить страхи (Hartziyōn 1983:24).

Темы для стихов худжайни наметились еще в хидā: любовь (см. примеры выше), мечты, разочарование, дорога через пустыню. Это позволяет предположить, что первые произведения в жанрах **газл** (*ġazl* 'любовное стихотворение'), **васф** (*waṣf* 'описание') и **зухдийāt** (*zuhdiyyāt* 'размышления в уединении о жизни и судьбе') появились в виде худжайни — стихов, сочиненных на верблюде. Упомянутые жанры стали частью классической арабской поэзии, а худжайни остался разновидностью устного творчества бедуинов и в книгах по истории арабской литературы не упоминается.

Колодезные хидā (*hidā'u-l-qalb*) — песни, которыми подбадривают верблюдов во время водопоя. Например, так средневековый бедуинский пастух приглашал животных отведать воды, переливая ее в корыто из большого кожаного ведра *ḡarb*: «У ведра [колодца] белые ремни // Если дотронешься до корыта — насладишься» (*Az-Zaīgī* 2002a:22).

Важно отметить, что своим содержанием колодезные хидā, как и стихи других разновидностей этого жанра, могут быть не связаны ни с верблюдами, ни с колодцем. По всей видимости, даже древние арабы не воспринимали хидā как некие заклинания, прекрасно понимая, что животные реагируют на ритмичное пение, а содержание стихотворений им абсолютно безразлично. Вот, например, какое хидā пел средневековый пастух, подбадривая верблюдов у колодца: «Воистину, кокетки в платках // Губят каждого любящего и влюбленного // До такой степени, что он кажется исхудавшим больным» (*Az-Zaīgī* 2002a:22).

Процитированное произведение относится к жанру хидā и исполнялось не при дворе султана, а рядом с пьющими воду верблюдами, но его в пору сопоставить со стихами в жанре газл, попавшими в сокровищницу мировой литературы. Для сравнения — две последних строки (из пяти) стихотворения Абу Нуваса (*Abū Nuwās*, конец VIII века): «Ты смеешься, играючи, // а любящий плачет, // Дивишься тому, что мне нездоровится, // но то, что я здравствую — вот диво!» (*Arberry* 1957:47).

Стихотворение пастуха состоит всего из трех полустихий, рифмующихся между собой. Если бы каждая строка (бейт) состояла из двух полустихий, самих бейтов было чуть больше, а произведение исполнялось в другой жизненной ситуации (не для верблюдов), его уже можно было бы считать стихотворением в жанре газл. Данный пример, как и приведенные выше образцы хидā, показывает, что жанр газл начал развиваться еще в форме коротких пастушеских стихов, имевших помимо прочего и хозяйственное значение. С другой стороны, подгоняя верблюда пением, бедуин на самом деле мог дать выход эмоциям, вовсе не связанным с хозяйством.

Другой исток жанра газл — исполняемые нараспев короткие стихотворения, состоящие из двух нерифмованных полустихий. Наиболее распространенный современный термин для их обозначения в бедуинской среде — **гиннāвāt** (*ḡinnāwa*, мн. ч — *ḡinnāwat*). Общая тема стихов — личные переживания. В этом жанре творят оба пола, но в жизни женщин он играет особую роль. Если мужчины могут дать выход эмоциям за пределами становища с помощью хидā, худжайни или газла, в женском культур-

ном пространстве выразить горькие чувства можно именно через гиннāvāt.

Женщины могут сочинять гиннāvāt за работой и долго распевать отдельные фрагменты стиха. Произведения вплетаются в речь, а порой из них складываются целые диалоги. Например, одна бедуинка исполняет свое полустушие, а другая, поняв, что тревожит подругу, высказывает свое мнение. За исключением стихов, исполняемых на праздниках (в основном — на свадьбах), гиннāvāt полны горьких переживаний. На вопрос о том, почему это так, пожилая бедуинская женщина ответила Л. Абу-Лугод: «Та, у которой есть то, что она желает, счастлива и закрывает рот». От пожилого мужчины она услышала: «Я пою, чтобы утешиться» (Abu-Lughod 1988:183).

Не случайно в жанре гиннāvāt исполнены беседы героев в бедуинских любовных сказаниях. В прошлом диалог между мужчинами и женщинами в среде аравийских кочевников действительно велся на языке поэзии. Эта особенность бытования жанра как раз и наводит на мысль о том, что он стал одним из истоков газла, ведь бедуинские стихи о любви часто строятся в форме диалога.

Обмены стихами происходили между юношами и девушками импровизированно, например, во время встреч у колодцев или во время обмолота зерна, и, кроме того — в ходе особых игр на свадьбах. Л. Абу-Лугод была свидетельницей одной из таких игр, в ходе которой молодые люди имели возможность рассказать о своих чувствах. Встав полукругом перед танцором, они по очереди исполняли стихи, будто бы обращаясь к нему. Их слова должны были слышать девушки в палатке, стоявшей рядом (Abu-Lughod 1988:183–184). Примеры женских гиннāvāt: «Разлука с родными тяжела, // Сердце высыхает, и глаза слепнут [от слез]» (Abu-Lughod 1988:261); «Слезы подступили, о, Господин, // Возлюбленный вспомнился в пору грусти» (Abu-Lughod 1988:179).

Жанр газал, истоки которого мы попытались проследить, родился в начале VI века. Примерно в то же время стихи о любви были включены в композицию классической касыды в качестве зачина, называемого **насийб** (*nasīb* 'любовный зачин'). Б. Я. Шидфар отмечала, что насийб аналогичен жанру газал и отличается от него только тем, что является не самостоятельным поэтическим произведением, а одной из частей касыды. В доисламском насийбе, как и в стихах газал, видны элементы диалога (Шидфар 1974:124, 130, 132). Филолог начала X века Кудама ибн Джа'фар видел различие между насибом и газлом. «Насийб — это как бы рассказ о страсти, а газал — это и есть сама страсть, любовь и безумство из-за любви к женщинам» (Qudāma 1963:163).



иначе это сделать невозможно. После трех строк, обращенных к вестнику, который должен передать его сообщение, бедуин говорит:

Направь Салману [слова] о моей страсти к девушке, // ведь он знает  
 мои страдания, а я — его страдания.  
 Мой стон, будто стон жеребенка, // когда его ставят на колени и  
 бьют по бокам.  
 Мой стон, будто стон девушки, // сведенной с женихом, когда в ее  
 сердце нет любви.  
 Мой стон, будто стон юноши в компании, // когда он знает щедрость,  
 а нужда заставляет его ограничивать себя.  
 Мой стон, будто стон древней старухи, // беспокоящейся о своем  
 сыне, когда для него важнее [другие] люди.  
 Мой стон, будто стон верблюда, которого бьют, // когда он встал на  
 колени, а груз остается на его спине.  
 Я всматривался [вдаль] с вершины, пытаюсь найти ее шатер, // но не  
 видел ничего, кроме дерущихся воронов.  
 Я всматривался, лишившись голоса, // обвиняя Хайбар и тех, кто в  
 нем жил (Bailey 1993:92–93)

Выше было отмечено, что в виде хужайни могут быть исполнены не только любовные стихи, но и поэтические размышления о жизни. Это позволяет предположить, что хужайни — один из корней жанра **зухдиййāt** (*zuhdiyyāt* досл. ‘аскетичные’). Как правило, произведения наполнены философско-аскетическим или назидательным содержанием (Шидфар 1974:184). Еще в доисламских касыдах любовный зачин (насыб) мог замещаться медитативными мотивами (Blachère 1966:374). Обычно на создание любовного зачина поэтов толкал вид покинутого становища, но, вероятно, та же грустная картина способна вызывать философские рассуждения о скоротечности жизни и бренности земного.

Древние произведения в стиле гиннāvāt также можно считать истоком зухдиййāt, ведь стихотворения, состоящие из двух нерифмованных полустий, часто касаются превратностей судьбы. В этом жанре слагаются и произведения назидательного характера, касающиеся интимной сферы. Вот, например, современные гиннāvāt о любви к замужней женщине и о том, как плох брак с женатым мужчиной: «Они изнурили тебя, о глаз, // Замужние возлюбленные, не имеющие досуга [для тебя]»; «[Лучше] смерть, и слепота, и бедность, // И лишения, но не брак с женатым» (Abu-Lughod 1988:189).

Примером современного стихотворения в жанре зухдиййāt может служить произведение, созданное синайским бедуином, попавшим в тюрьму за контрабанду. Поэт жалуется на то, что его жен, которым он дал развод перед тем, как сесть за решетку, забрали



зухдиййāt могло вдохновить не покинутое становище, а разрушенный город — также символ бренности всего земного. качестве примера — отрывок из касыды XVIII века о Райбуне, записанной М. Родионовым в 1983 году:

Сколько богатства ушло, и люди его в могилах покоятся.  
 Все ни к чему, и никто не будет торговать с прибылью.  
 Скажи тому, кто поносил мою речь, отворачивая шею:  
 где тот, кто поднял ал-Гайвар, который обширен?  
 Построил его из штукатурки и обожженного кирпича, и высек  
насечки,
 и сделал мощные здания, в мощи своей превосходные? (Родионов  
1994:162)

Упадническая философия свойственна бедуинским поэтам уже 1,5 тысячи лет. Вот, например, отрывок из касыды ал-А'ши (VI век):

О ты, видевший дворец Райман в Йемене! Он опустел, а его залы  
превратились в руины. . .
 Его лишили девственности сперва абиссинцы, а позднее персы — так  
что ворота его снесены.
 Ты видишь его. Высокие башни разрушены, а земля вокруг стала  
ровной.
 Он опустел. . . Ведь для всякого, кто молод, молодость не будет  
длиться вечно (Фильштинский 1985:107)

Важно обратить внимание на мотив безжалостной судьбы и неминуемой смерти. Через него жанр зухдиййāt, имеющий бытовое происхождение, смыкается с элегиями, восходящими к обрядовой практике.

Кроме хидā и гиннāвāt — истоков литературных жанров арабской поэзии, стоит отметить виды устного творчества, сохранившиеся в качестве бытового фольклора. В первую очередь, это близкие к колодезным хидā «похвалы колодцу» или иначе — песни, исполняемые при зачерпывании воды. Стихи этого рода связаны с особым отношением жителей пустыни к источникам влаги. Произведения создаются на основе хозяйственной практики, но у них есть и сакральное значение — нужно петь колодцу, чтобы он был щедр и долговечен. Дополнительный практический смысл — скрасить времяпрепровождение, когда нужно долго вытаскивать воду ведро за ведром, чтобы напоить все стадо. Пастухи поют и затем, чтобы призвать животных к водопою, а потому похвала колодцу может дополняться похвалой стаду. Наиболее раннее стихотворение такого рода, дошедшее до нас, относится к началу первого тысячелетия до нашей эры, что говорит о древности жанра.

Текст произведения, исполнявшегося нараспев, приведен в четвертом разделе Пятикнижия. Его можно условно назвать «бедуинским», поскольку оно было сложено и исполнялось в Синайской пустыне в кочевой период истории евреев: «Наполняйся, колодец, пойте ему, // Колодец — копали его, // Властители выкапывали его, // Благороднейшие [представители] народа (имеются в виду племенные вожди) // Жезлом, посохами своими» (Тора: Числа, XXI, 17–18).

Задолго до ислама жанр существовал и в бедуинской среде Аравии. Оттуда вместе с арабскими кочевниками он вернулся в Синайскую пустыню и Негев. Выше уже упоминалась одна из похвал колодцу, записанная в Негеве в XX веке. Ее полный текст таков: «О колодец, обильно твое благо, // Завтра будем искать другой. // Не лгали, колодец, твои воды, // Молодые верблюдицы спустились к тебе» (Hartziyōn 1983:24). Произнося это нараспев, у колодца просят воды, коль скоро он полноводен, а завтра племя откочует и не будет злоупотреблять его щедростью.

В Южной Аравии также были распространены песни, певшиеся при зачерпывании воды из колодца, но, по-видимому, к середине XX века в культуре земледельческих племен Йемена она уже играли меньшую роль, чем в культуре бедуинов севера полуострова. Роберт Сарджент, проводивший изыскания в Хадрамауте в конце 40-х, считал, что жанр уже забыт (Родионов 1994:14).

Похвалы колодцу, если абстрагироваться от их сакрального значения, относятся к трудовой поэзии — огромному пласту устного творчества. В рамках этого исследования не представляется возможным привести примеры древнейших образцов трудовой поэзии бедуинов, но современные бедуины исполняют подобные произведения в самых разных ситуациях. Стихи, напеваемые бедуинами во время подъема воды, сбора урожая, стрижки овец и другой хозяйственной работы имеют общее название **хадй** (*ḥadī*; см.: Bag-Tzevi 1995:47). Например: стихотворение, относящееся к последней четверти прошлого века. Так приговаривал бедуин, разделявая овцу (на содержании сказываются исламские реалии): «Я тебя режу, // Аллах делает тебя чистой, // Ты позволена для заклания, // Пророк дозволил тебя» (Bailey 1975:115). Это произведение не только помогает бедуину за работой. Исполняя его, резник отчитывается перед неземными силами в том, что соблюдает ритуальную чистоту и делает то, что дозволено. От прочих трудовых стихов хадй в Негеве отличают **шалй**. Произведения состоят из двух полустихий и по форме бытования аналогичны египетским произведениям гиннāvāt. Их исполняют женщины, сидя в палатке за пряжей, шитьем или другой работой (Bag-Tzevi 1995:45).

В культурном пространстве бедуинской молодежи Негева очень функционален жанр **разāзй**ʿ (*razāzīʿ*, ед.ч. *rizʿa*), близкий по функциям, темам и мотивам к гиннāвāt: любовь, запрещенная любовь (к девушке из другого племени), мечты. Отличие в поэтической форме: два полустушия, как правило, рифмуются между собой. Один из вариантов употребления таков: несколько юношей сочиняют стихи с остротами, доказывая друг другу, что они владеют любовной тематикой. Другой вариант — молодые люди слагают или исполняют уже известные произведения, подойдя к девушкам в попытке завести с ними разговор. Так рассказал Сасону Бар-Цви молодой бедуин из племени ʿазāзме (*ʿazāzme* — одно из крупнейших племен Негева): «Как-то я проходил мимо двух девушек и захотел развлечься беседой с ними. Я сказал им: «Перед тем, как сяду, спрошу [вашего] разрешения // У вас обеих, украшенных браслетами».

По-видимому, молодой человек, подходя с стихотворением к девушкам, должен заводить разговор, не глядя на них. Один из возможных вариантов отрицательного ответа таков: «Не поворачивайся, иди своей дорогой, // Живешь без скота, [а] твоя [пастушеская] шапочка без платка» (Bar-Tzevi 1995:47). Здесь содержится указание на деталь бедуинского костюма. Пастухи носят на голове шапочку из верблюжьей шерсти. На нее сверху надевают платок таким образом, что всю конструкцию можно снимать и надевать, как шляпу. Бедуинки попрекают юношу тем, что у него не только нет скота, но он даже не может обеспечить самому себе тень. В буквальном смысле это может не соответствовать действительности, но такова форма отказа.

Очень важны трудовые стихи в культуре Южной Аравии. Сардженту в конце 40-х показалось, что некоторые их разновидности (например, песни, исполняемые во время жатвы) забыты, но зато довольно много стихов, связанных с сельскохозяйственной практикой собрали йеменские краеведы, в частности — Абдаллāх ал-Барадунй (*ʿAbdallah al-Baradūnī*).

В Йемене особые стихи сопровождают каждый вид работ. Более того, цикл стихов для одного рода деятельности содержит произведения для разных этапов работы. К примеру, строители особыми стихами подбадривают друг друга, когда надо идти на гору, чтобы переместить валуны к месту строительства. Другие стихи поются в процессе перевалки камней. Третьи — во время их установки, и так далее. Вот стихотворение, которым сопровождался призыв идти за камнями: «Пожелай доброго утра и отправляйся спозаранку в путь. // Раннее утро — в нем помощь [Всевышнего]. // Летит соловей далеко». Когда же рабочие перекатывают

камень к месту строительства, они поют: «Навались на него всей командой, вращай-вращай, // Давай же, и женатый, и холостой, вращай-вращай, // Направляй его, и стар и млад, вращай-вращай» (Al-Baradūnī 1990:167).

Популярные в традиционном арабском обществе короткие поэтические сентенции имеют скорее социально-бытовое, нежели обрядовое происхождение. В Южной Аравии сочинение таких миниатюрных стихотворений приписывается древним полусказочным поэтам-мудрецам. При этом текстуальные совпадения стихов, приписываемых разным поэтам, косвенно подтверждает их общее происхождение — по всей видимости, от еще более кратких пословиц и афоризмов (Суворов 2001:7).

### Обрядовое происхождение жанров

Наиболее древние жанры, возникшие на основе обрядовой практики — это **рисā** (*ritā* ‘элегия’) и **хиджā** (*hiġā* ‘хула, осмеяние’). Не случайно у арабов бытует предание, согласно которому первые стихи на их языке произнес Адам, оплакивая гибель Авеля.

Гольдциер объясняет, что рисā связан с бытовавшим в древнеарабском обществе обычаем, предписывающим наиболее близким родственникам умершего провожать его в последний путь плачем, славя все его достоинства. Жанр хиджā связан с поединками и межплеменными войнами, в ходе которых поэт должен был поносить врага, произнося рифмованные заклинания. В понимании древнего стихотворца и его товарищей, прочитанная перед битвой хула должна была плохо повлиять на противника. Практическое же значение сводилось к тому, что поэт поднимал перед сражением боевой дух соплеменников и подавлял морально врагов, если те его слышали. Осмеяния уже в древности исполнялись как одним человеком, так и группой воинов (Goldziher 1952:6). Изначально рисā и хиджā представляли собой короткие простые стихи, слагавшиеся рифмованной прозой. Этот факт также говорит в пользу обрядового происхождения жанров, поскольку **садж** (*saj* ‘рифмованная проза’) был связан именно с практикой магических действий и языческих культов.

Так звучала одна из древних элегий, созданных еще рифмованной прозой: «О, мой сын! // О, сын ночи, // [который] не был трусом // ни спящим ночью, // ни страдающим от жажды в полуденный зной! // Сколько опасных ваді // ты встретил ночью // на ногах, [стройных], как повод!» (Куделин 2003:23).

Также для рисā и хиджā использовался существовавший еще до ислама поэтический размер раджаз. Со временем произведения

этих жанров приобрели поэтическую форму **кыт'а** (*qit'a* 'отрывок, кусок') — небольшое стихотворение до десяти стихов.

Даже если похоронная элегия в арабской поэзии в самом деле произошла от женских заплачек, она не была чисто женским жанром уже в глубокой древности. Среди ранних бедуинских поэтов более всех прославилась плачами именно женщина — поэтесса ал-Хансā' (*al-Khansā'*), умершая около 664 года. Однако стихами в жанре рисā прославился и творивший задолго до нее — в начале VI века — поэт ал-Мухалхил (*al-Muhalhil*). И он, и ал-Хансā оплакивали погибших братьев.

К характерным признакам рисā относятся традиционные поминальные похвалы и устойчивые для данного жанра клише. И. М. Фильштинский отмечает, что язык доисламских рисā был прост и даже беден, а лексика довольно однообразна, как и набор повторяющихся идей (Фильштинский 1985:57). В то же время, по словам Б. Я. Шидфар, тема рисā требует обращения к высокой лексике и патетике. Для племенной поэзии в ее историческом развитии при определении рисā важен лишь первый признак жанра — бытовое применение, а именно плач по поводу гибели ближайшего родственника.

Среди поэтических образцов, собранных около 30 лет назад на Синае И. Бейли, есть стихотворение, в котором бедуин оплакивает маленькую дочь, погибшую от укуса змеи. Произведение относится к жанру рисā именно по признаку бытования. В нем нет патетических похвал в адрес маленькой девочки — есть лишь отцовское горе. Бедуин рассказывает, как отпустил дочь играть, как она пришла, охваченная жаром, как он безуспешно пытался высосать яд из ранки, и как плакали при виде умирающей девочки сильные мужчины. Его стихотворение роднит с древними рисā не только социальная обусловленность (необходимость дать выход чувствам на людях), но и «характер выражения народных представлений», на который рекомендовал обратить внимание Б. Н. Путилов (1960:3–4). В современном бедуинском рисā, как и в древних произведениях этого жанра, отражено традиционное представление аравийских кочевников о судьбе, как о некоем существе, которое приходит и навсегда забирает людей. М. Б. Пиотровский замечал, что судьба и причуды ее власти над людьми — одна из излюбленных тем доисламских арабов (Пиотровский 1977:60).

Упоминание злодейки-судьбы традиционно для элегий. Вот, к примеру, начало рисā Та'аббата Шаррана (*Ta'abbata Šarran*): «Несправедливая судьба лишила нас // храбреца, который никогда не унижал того, кто обращался к нему за покровительством, и защищал его./Он грел, как солнце во время стужи, // он был про-

хладой и тенью в жару, когда горит Сириус» (Шидфар 1974:25). Ал-Хансā в одном из плачей по братьям вопрошала: «Почему судьба именно в них вцепилась своими острыми клыками и когтями?» (Аууām 1953:338). Бедуин второй половины XX века, потеряв дочь, сказал: «Пришла к нам судьба и забрала наше самое дорогое, // и дала нам отведасть горечи после сладкого» (Bailey 1993:89).

Что касается Йемена, то и здесь произведения могут быть отнесены к жанру рисā исключительно по признаку бытования, без оглядки на форму и манеру исполнения. Вот, к примеру, рисā в форме традиционного йеменского двустишия — зāмила. Автор стихотворения сложил его на смерть своего друга — шейха, убитого в ходе племенного противостояния в отместку за убийство, совершенное им некогда:

О горы Исбйля, [возвышающиеся] над ал-Манāсих! // Нет больше  
вашего повелителя, и нет его звезд!  
Где [теперь] тот рог, который [всех] бодал? // Того, кто убил [врага в  
отместку] за [совершенное тяжкое] преступление, никто не упрекнет!  
(Al-Hāriṭī 1990:588)

В раздел рисā этот зāмил поместил автор книги, собиравший двустишия. Сочинитель миниатюрной элегии горюет. Он признает, что его друга убили, верша справедливую месть, но это не делает погибшего менее достойным в его глазах. Он соболезнует племени шейха (обращение к горам подразумевает обращение к их обитателям) и отмечает достоинства убитого: его воинственность и мощь (сравнение с бодающим рогом в этом случае традиционно для Йемена).

Жанр осмеяний, порожденный колдунами, насылавшими проклятие на противников своего племени, еще в доисламскую эпоху превратился в своего рода сатиру. Присущие хиджā форма короткого стихотворения (**кыт'а**) и «низкая» лексика объясняются бытовым применением. Они должны быть остры и лаконичны, иначе не будут функциональны. Зачастую хиджā сочиняют два соревнующихся поэта, высмеивающих друг друга. В VIII веке прославились взаимными осмеяниями Джарир с ал-Фараздаком с одной стороны, и Джарир с ал-Ахталом с другой. Сохранились и цепочки осмеяний, которые филологи обозначили термином **накā'ид** (*naqīda* 'отведение, отмена', мн. ч. *naqā'id*). По мнению Фильштинского, состязания подобного рода возникли в результате веры в магическую силу поношения, действие которого надо было нейтрализовать. Отразив своим осмеянием осмеяние врага, поэт «отменял» или «отводил» от себя его слова (Фильштинский 1985:175). Роль аудитории в осмеяниях велика, ибо она своим смехом опреде-

ляет силу хиджā. Чем сильнее засмеялись слушатели, тем сильнее будет задет адресат. Без публики хиджā теряет свою функциональность.

Сатирические хиджā, создававшиеся в раннеисламскую эпоху строились на том, что высмеиваемый не обладает качествами, необходимыми достойному человеку. В понимании бедуинов, речь, в первую очередь, о гостеприимстве. Поэт VIII века Башшар ибн Бурд (*Baššār bin Burd*) так высмеивал хозяина, чей прием ему не понравился:

На глазах Абу Айюба все какая-то пелена, сквозь которую он будто  
не видит меня, // но скоро, когда я покину его, эта пелена рассеется.  
Он был со мной невнимателен, когда я пришел к нему как гость, // а  
ведь долг гостеприимства требует почтить гостя и  
покровительствовать ему.

Но завтра болтливый хвостун, поклоняющийся тем, чем он не  
обладает, //  
узнает, что я скорей сам обижу, чем меня обидят.

Уходи же вместе с людьми от скупца-соседа, // если не видишь добра  
от него... (Шидфар 1974:93).

То же самое можно сказать о бедуинских хиджā (в частности, в контексте накāрид) в XX веке. Жанр очень популярен, но в нем зачастую творят ради шутки, развлекаясь. И. Бейли в гостях у одного из племен на юге Синая стал свидетелем того, как бедуины в ходе шуточного спора начали подтрунивать над товарищем по имени Сувайлам (*Suwaylam*) по поводу того, что он не поладил с соседями. Сувайлам сумел за несколько минут сочинить осмеяние из двадцати трех рифмующихся между собой строк. Только он закончил его читать, у его товарища уже был готов ответ:

Я предупреждал Сувайлама об ошибочности его пути,  
Когда он печет хлеб, и у него есть суп в миске.  
Не приглашая своего гостя к столу, он окунает ломоть в тарелку.  
Гость злится и думает, как ответить, а у Сувайлама для самозащиты  
нет даже иголки.

Сувайлам торопится и делает все бездумно,  
А посоветуйся он со мной, я бы наставил его на верный путь.  
Человек без соображения, зачем ты злишь своих соседей?  
В конце концов, у тебя облегчится желудок,  
Прежде, чем успеешь снять штаны (Bailey 1975:117)

Намек на проблему (отношения с соседями) содержится лишь в предпоследней строке. В остальном же обвинения, которые сыплются на голову Сувайлама, традиционны для бедуинских поношений. Как и в средневековых хиджā, в осмеяниях XX века пороки —

это «достоинства наоборот». Сувайламу вне зависимости от его истинных недостатков были гарантированы обвинения в негостеприимности, жадности, невыдержанности и неспособности себя защитить. Объясняется это тем, что восхваления непременно должны содержать упоминания обратного, то есть гостеприимности, щедрости, выдержки и способности защитить себя, родичей и гостей. Не случайно стихи жанра самовосхвалений — **фахр** (*fakhr*) — часто включают в себя мотивы осмеяния, основываясь на противопоставлении достоинств своего племени недостаткам других.

Творя в жанре фахр, поэты, как и с помощью стихов жанра хиджā, состязались между собой. В данном случае они соревновались не в том, кто сильнее унижит достоинство соперника, а в том, кто выше утвердит свое. И древнейшие стихи в жанре фахр, и произведения XX века основаны не только на самовосхвалениях, но также на отрицании «недолжного» и на оппозициях. Противопоставление делается либо на уровне «мы»-«они», либо на уровне «должное — недолжное». Пример из фахра Имруулькайса: «Мы утоляем жажду прозрачной водой, // В то время как другие пьют грязную и мутную» (Фильштинский 1985:85). Ниже — отрывки из фахра доисламского иудейского поэта ас-Самау'ала (as-Samaw'al; см.: Arberry 1957:31). Строки с оппозицией «мы — они»:

<sup>5</sup> Нам не вредит то, что нас мало, ведь сосед наш // могуществен, а сосед большинства жалок.

<sup>8</sup> Воистину мы народ, для которого не быть убитым (умереть своей смертью) — позор, // хотя 'амир и салул (вражеские племена) могли так не считать (что умереть своей смертью — позор).

<sup>9</sup> Любовь к смерти (бесстрашие) приближает к нам наши сроки, // но их срок ненавидит смерть (они боятся рисковать жизнью), а потому продлен.

<sup>15</sup> Если мы желаем, мы опровергаем то, что говорят другие, // но никто не опровергает нас, когда мы говорим.

Отрицание «недолжного» или противопоставление «должное — недолжное»:

<sup>10</sup> Ни один из наших сейидов не умер своей смертью, // ни один из наших убитых никогда не был оставлен неотомщенным.

<sup>11</sup> Наши души текут по остриям мечей, // и не текут не по остриям (мы — исключительно там, где опасно и нигде больше).

<sup>14</sup> Мы как вода из туч (мы мощны), в нашем металле нет тупизны (наши мечи остры), // и среди нас нет ни одного скупого.

<sup>16</sup> Ни разу наш огонь не был потушен перед путником, // ни разу случайный гость, подходя к нам, не ошибался.

И, конечно же, фахр — это приписывание себе «должного», например:

<sup>12</sup> Мы остались чистыми и с незапятнанной репутацией, // а женщины и жеребцы, принесшие нам славу, сохраняли наш род нетронутым.

<sup>13</sup> Мы залезали на лучшие спины, а опускались // на время в лучшие животы (у нас самые благородные предки).

Примеры бедуинского фахра XX века можно найти в стихах Диндана из племени дувасир (Нежд). Противопоставление «мы — они»:

Много было вожаков набегов, чьих людей мы лишили  
гордости за их удачу: // они плетут заговоры, мы их  
распутываем.

Мы сметаем целые города полностью вместе с людьми, // а  
другие видятся себе великими вояками, утащив верблюжонка  
(Kurpershoek 1994:158)

У многих людей нет малейшего представления о том, что  
такое достоинство, // они искренне желают его, но достичь  
его не в их силах.

Мы же не относимся к тем, кто выделяется страхом, // и кто  
остается в стороне, когда другие племена нападают  
(Kurpershoek 1994:169)

Фахр ас-Самау'ала — самостоятельное произведение. При этом уже в доисламской поэзии самовосхваления зачастую не существовали в форме кыт'а (в противоположность хидж'а или рис'а), а вводились составной частью в сложные поэмы-касыды. Это же характерно для бедуинской поэзии XX века, и Диндан здесь — типичный пример. Его фахры, процитированные выше, взяты из различных поэм. Вероятно, самостоятельность или включенность фахра зависела от бытового применения стихотворения. Самовосхваление в чистом виде было функционально в ходе соревнований в чести.

В древности перед сражением воины поднимали свой дух, не только высмеивая противника, но и противопоставляя себя ему — похваляясь перед ним. В этой связи стоит обратить особенное внимание на уже упоминавшийся йеменский **з'амил** (*zāmil*) — двустишие, исполняемое группой племенников во время социальной презентации. Зачастую оно содержит и самовосхваление, и поношение. Это неудивительно, учитывая, что еще в доисламскую эпоху

проклятия в адрес противника выкрикивались в форме раджазной импровизации.

М. А. Родионов возвел популярный и сегодня в Южной Аравии зāмил к племенному кличу **‘изва** (*‘izwa*; см.: Rodionov 1997a:115–121). Справедливо, что зāмил — это ‘изва, к которой добавлен еще один стих, поскольку, как правило, первая строка двустушия — это приветствие или презентация, а вторая — некая мысль, которую одно племя хочет донести до другого. В 1992 году М. Родионов записал в Хадрамауте зāмил «Кахтан, о победитель! // Скольким племенникам мы сломали клыки!», первая строка которого — ‘изва племени нахд (*nahd*), обращенная к их легендарному предку Кахтану (Родионов 1995:127–128).

Итак, зāмил восходит к племенному кличу и содержит элементы хиджā и фахра. Это говорит в пользу того, что появление осмеяния и самовосхваления в арабской поэтической системе тесно связано с межплеменными стычками. Кроме того, зāмил роднит с хиджā и фахром способ бытования стихов этого жанра. Его можно обозначить древним термином **накā’ид** (*naqā’id*). Поэты обмениваются осмеяниями или самовосхвалениями, и в результате получается целый диалог в стихах. В самом простом виде накā’ид принимает форму зачина и ответа (выпада и отражения). В качестве примера — зачин и ответ, сочетающие элементы фахра, и хиджā. Зачин:

Мы — муршиди, мы — смерть ‘Азраила, // мы — гнет в День  
Восстания (мертвых).  
 Мы — племенная гордость, ее порох и мерка, // и свинец, от коего  
нет спасения.

Ответ:

Мы — лахлаки, безрассудные и не знающие меры, // а на лицо тебе я  
надел ослиный намордник.  
 Мы — пестик мужской пальмы, а вы — тычинки, // а знак [этого] —  
масло на грозди твоих фиников (Родионов 1994:178)

Другой пример того, как зāмил может исполняться в качестве хиджā. Жители Шibaма (йеменская провинция Хадрамаут) адресовали насмешливое поношение представителю высшей религиозной страты сāда, который был назначен сборщиком налогов в их городе:

Тебе твое занятие не в почет, // твоя задача — вере нас учить,  
 А ты залез туда, где есть доход, // где вымя жирное легко доить!  
(литературный перевод М. Н. Суворова)

Доить овец — совершенно неприемлемое занятие для представителей высшей религиозной страты. Используя метафору, жители

Шибамы дали понять сейиду свое отношение к его назначению (Суворов 1999:50).

Главное отличие йеменских зāмилей, содержащих поношения (осмеяния) и самовосхваления, от классических хиджā и фахров не в поэтической форме (двустиишие вместо кыт'а), а в форме исполнения. О ней известно довольно много, поскольку замил — современный жанр и хорошо изучен. Термин **зāмил** (*zāmil*) этимологически связан со словами *zamāla* 'товарищество' и *zumla* 'компания, группа'. Стихотворения этого рода обычно декламируются хором группой воинов-племенников и позволяет им представить свою группу перед другими племенами, выразив коллективную точку зрения.

Обычно стихи в жанрах хиджā и фахр исполняются одним поэтом. Зачастую он говорит от себя лично, а не от всего племени (хотя фахр — это, как правило, восхваление соплеменников). Осмеяния предназначены для слушателей, а тот, кому они посвящены, не столько «адресат», сколько «объект». Фахр, начиная с доисламских соревнований в чести, также рассчитан на широкую аудиторию.

Зāмилы исторически восходят к эпохе, когда и поношения и осмеяния сочинялись не для зрителей, а для того, чтобы воздействовать на сознание врага и поднимать дух воинов. Эти рифмованные двустиишия и в новейшее время оказываются функциональными, когда без свидетелей встречаются два племени, зачастую враждующих. Даже когда замил исполняется на празднике, а не в ходе конфликта, все напоминает о природе жанра: мужчины в полной боевой амуниции — с ружьями и кинжалами — **джамбиями** (*jambiyya*) идут в ногу. В составе процессии могут находиться барабанщики. К тому же исполнение зāмилей может сопровождаться и воинственным танцем **бара** — тогда мужчины движутся, координируя особым образом свои шаги.

Современные североаравийские бедуинские фахры и хиджā в форме кыт'а чаще всего рождаются спонтанно, и по способу сочинения могут быть определены как «бидас». Зāмил по способу сочинения — также своего рода бидас. Произведения этого рода создаются в ходе представления (презентации). Манера исполнения в сравниваемых жанрах разная (фахр/хиджā — индивидуальная, зāмил — коллективная), но авторство принадлежит одному человеку. В Йемене в городах главного вади (Сейун, ал-Хаута) процветает жанр авторской импровизации дāн, суть которого в том, что певцы поют на слова тут же импровизирующих поэтов (Родионов 1994:158).

В новейшее время в Йемене *зāмил* — чрезвычайно популярная форма для выражения мыслей и эмоций. С помощью одного двустишия можно выдвинуть серьезное социальное или политическое требование. Обычно это делается на поэтических фестивалях, куда прибывают представители власти. Вот пример социального требования:

Сказал сочинитель: О, министр электроснабжения, // хочу спросить  
у тебя о старых генераторах!  
Киловатт в Адене стоит пять риалов, киловатт в Китабе — столько  
же, // а житель Йафи<sup>с</sup> платит тринадцать риалов (Суворов 2003:108)

Если самовосхваления (фахры) встречаются в виде самостоятельных произведений, то близкий к фахру **мадх** (*madḥ* ‘похвала, панегирик’) издревле существовал в рамках касыды. В отличие от фахра, мадх — похвала, обращенная на некое высокопоставленное лицо. И в средние века, и в наши дни панегирические строки могут занимать бóльшую часть поэмы, и, как правило, им предшествует хотя бы символическое вступление. Мадх имеет чисто практическое значение. В большинстве случаев адресата хвалят, поскольку чего-то просят. Для примера — отрывок из поэмы, которую племя бли отправило королю Саудовской Аравии Абдель Азизу ибн Сауду (‘*Abd al-‘Azīz ibn Sa‘ūd*). Бедуины поддерживали неудачные восстания против короля, но потом решили стать лояльными, умоляя защитить от местных чиновников. В своем восхвалении они помимо прочего перечисляют победы ибн Сауда над восставшими бедуинскими племенами и родами. Упоминание вполне конкретных побед традиционно как для мадхов, так и для фахров:

До его правления мы не знали дисциплины, // но он нас воспитал,  
как молодых верблюдов.  
У того, кого он кусает, разлетаются в разные стороны перья, // он  
насмехается, возвышаясь над всеми насмешниками.  
Горе тому, на кого он спустит свои войска // его войска верны ему, и  
отзвуки его имени [разносятся там],  
Где Шариф и все те рода [поддержавшие восстание], // где Давиш с  
миллионами своих воинов,  
Где [племя] ар-рашид с их ужасающими конями, // ар-рашид, от  
которых не было спасения врагам.  
Он (ибн Сауд) питает многих мутной водой, // а других несчастных  
он отправляет на тот свет.  
Он вынуждает каждого заблудшего идти с верой, // у Абдель Азиза  
ибн Сауда есть ценности.  
Но горе нам от власти, унижающей бедуина, // ведь чиновники —  
низкие духом бездельники.  
Горе нам — людям Хаммада — нас осталось тридцать, //  
передвигающихся на руках обезьяньей походкой.

О, мой вестник, скажи ему, что времена тяжелы, // и да уважит нас  
 тот, кого уважил Аллах (Bailey 1973:7)

Что касается современной культурной ситуации в племенном арабском мире, то мадх порой заключают и в двустишие. В таком виде он может оказаться более функциональным, чем в виде многочастной поэмы, поскольку бывают ситуации, когда времени на исполнение грандиозного произведения нет, а произнести восхваление нужно. Мадх исполняется в виде *зāмила*, когда группа воинов, придя на праздник, приветствует уважаемого человека. Пример:

Ты обладаешь мощью прибывающих войск, // и бегущего потока, и  
 морских волн,  
 Твердостью рубежей и дальних границ, // и ожила [благодаря тебе]  
 местность, бывшая пустыней (Al-Ḥārītī 1990:563)

Среди жанров племенной арабской поэзии, имеющих древнее культово-обрядовое происхождение, необходимо упомянуть охотничьи песни. В этой работе не представляется возможным привести примеры ранних бедуинских стихов этого жанра, тем более что неизвестно, были ли подобные произведения у древних аравийских кочевников. В доисламской поэзии можно встретить краткие описания охоты. Более-менее подробное описание встречено лишь в му'аллаку *Лабида* (*Labīd*). О связи этих строк с охотничьей устной традицией говорить сложно. Поэт лишь рисует сцену охоты на дикую газель, сравнивая с этим животным свою верблюдицу. Вполне вероятно, речь идет просто об оригинальной разработке тем в канонической части поэмы. Жанр описаний охоты — *тардийāt* (*tardīyyāt*) появился в классической арабской поэзии лишь в конце VIII века (его зачинателем считается Абу Нуvas), и в арабистике не склонны видеть его истоки в древнебедуинском устном творчестве, считая его разновидностью **васфа** (*waṣf* 'стихи-описания'; см.: Фильштинский 1985:295; Шидфар 1974:126).

Иная культурная ситуация наблюдается в Южной Аравии, где до сих пор жива традиция охоты на каменного козла (лат. *ibex*; араб. *waʿl*, мн. ч. *wuʿal*). В 70-е годы прошлого века Роберт Сарджент писал, что организованная охота на каменного козла — пережиток древнего религиозного культа — практикуется лишь в провинции Хадрамаут (Serjeant 1976:4). В 80-е и 90-е годы традиция в Хадрамауте не исчезла, и ее изучал М. Родионов, показавший, что процессии, связанные с удачной охотой на каменного козла (*zaff*, мн. ч. *zufuf*), во многом аналогичны древнегреческим процессиям сатиров в честь Диониса — трагедиям. Не случайно это понятие дословно означает 'песня козла' (τράγος 'козел', ᾠδή

‘песня’). Дифирамбы, которые пел хор, аналогичны зāмилам, которые распевают йеменцы, возвращаясь, если охота была удачной (см.: Rodionov 1994). Вот пример одного из них: «Добро пожаловать, те, кто охотился на горных вершинах, // Их маузеры громко стреляли, когда они входили на поле битвы!» (Rodionov 1994:125).

Пример охотничьего зāмила приводит Х. Бā Садйк:

Сказал сочинитель рифм: // «Сообщите тем, кто не знал,  
Тот, кто создал нас, не слышал нас — // процессию у племени гураф  
(*ḡuraf*)» (Bā Ṣadīq 1993:164)

Один из древнейших жанров поэзии в Южной Аравии — охотничьи песни **банй мигрā** (*banī migrāh*), предназначенные, по словам Р. Сарджента, «для того, чтобы воодушевить охотников и загонщиков». Мигрā — это собаки, выдрессированные для охоты. Выражением «банй мигрā» обозначают участников охоты. Как правило, содержание стихов — похвала каменному козлу (**ибексу**) и хвастовство. Название жанра, скорее всего, происходит оттого, что певец начинает читать стихи с обращения к охотникам: «Банй мигрā, . . .».

В пользу древности жанра свидетельствует форма произведений. Стихи состоят из рифмующихся между собой строк-полустуший (как хидā или «колодезные» стихи). Это означает, что древняя форма развивалась не в сторону удлинения строк (до стандартного арабского бейта, деленного цезурой на два полустушия), а в сторону увеличения числа строк-полустуший (поэмы насчитывают до тридцати строк). Бывает, что исполнение банй мигрā сопровождается одноименным танцем: два или четыре человека двигаются внутри круга параллельно друг другу по двум условным прямым, а на окружности стоит певец с барабаном.

В произведениях банй мигрā можно найти социальные темы, а можно — и любовные мотивы. Стихи, следующие за обращением, поэта к охотникам, если вырвать их из контекста, могут быть отнесены к разным жанрам, например, — к газлу или фахру. Встречаются и банй мигрā с мотивами **зухдийāt**. Ниже — фрагмент подобного стихотворения. Поэт обращается к охотникам и, по всей видимости, жалуется на приближение старости:

Банй мигрā, Бū Шайх (*Bū Ṣaykh*) проводит ночь в тоске.  
Сон бежал его очей, пока не поднялся петух с синими перьями.  
На джōле<sup>5</sup> впереди юношей я не буду шагать.  
Возраст сковывает мои конечности — товарищей колодезного ворота,  
Над моей головой до сих пор висит французская винтовка (*le Gras*),  
Когда мой взор обращается в ее сторону, глаза слепнут от слез.

<sup>5</sup> *Jōl* ‘плоскогорье’.

По джб́лу разносится крик — тяжело валится ибекс.

Проходит час, и его благородный рог — вместе со скрученной ими  
кожей.

Сеть они уготовили ему. Его тело свернуто петлей (Serjeant  
1951:25–26)

М. Родионов заметил, что процессия, устраиваемая в случае удачной охоты, представляется как брачное торжество. Не случайно и охотничье, и брачное шествие называется *zaff*, а среди з́амилей, исполняемых на свадебных торжествах, можно услышать и такой:

О каменный козел, несущий сотню [колец на рогах]!

На холмах они будут охотиться на тебя,

а сокол возьмет твоего отца (Родионов 1994:179)

### Исчезновение жанров

Сама по себе потребность людей дать выход эмоциям — не достаточное условие для бытования какого-либо жанра. Необходим культурный контекст. Самый яркий пример того, как поэтическая система реагирует на бытовые перемены — жанровая форма **хамрийй́ат** (*khamriyyāt* — от *khamr* ‘вино’). Стихи, посвященные вину и застолью, встречаются в творчестве многих бедуинских поэтов доисламского и раннеисламского периодов. Однако с укреплением позиций ислама стихи о вине исчезли. Потребность описывать напиток и застолье осталась, но приспособилась к мусульманским реалиям. «Чайные» стихи, бытующие в Йемене, явно унаследовали черты хамрийй́ат (чай описывается, словно вино).

Примеры из XX века связаны с модернизацией и переходом части кочевников к оседлости. Уже в 80-е годы египетские бедуины признавали, что традиция исполнения гинн́ав́ат исчезает, поскольку в их жизни «нет случаев для пения» (Abu-Lughod 1988:184). В тот же период в Негеве касыды сохраняли значимость лишь в жизни стариков. Молодые люди с трудом понимали их содержание. Культурно-языковой потенциал, необходимый для их адекватного восприятия и тем более — для сочинения собственных, у них отсутствовал. Только те молодые бедуины, которым не был чужд традиционный уклад, продолжали на праздниках сочинять короткие стихи в жанре бида́. Молодежь, живущая оседло, не видела в этом смысла и предпочитала современную городскую поэзию (Bailey 1993:26).

### Поэты-прорицатели, жрецы и колдуны

Первоначально в арабской культуре понятия поэт и прорицатель не разделялись. Под словом *šā'ir* 'поэт' понимался ведун, а под словом *šī'r* 'поэзия' — ведовство, метрическая речь, особое знание/ведение (Goldziher 1896:17). Дословно *šā'ir* можно перевести, как 'чувствующий, ощущающий, воспринимающий, постигающий, узнающий, замечающий'. Таким образом, «поэт» в древней Аравии выделялся, в первую очередь, тем, что ощущал, воспринимал и замечал то, что не могли воспринять и заметить другие. Знание поэта имело в понимании членов племени магическую природу. Ф. Роузентал предположил, что поэт в древнем обществе выделялся среди прочих людей способностью предвидеть и выражать предвидение. Он отмечает, что арабы в течение веков, предшествовавших исламу, не считали поэтов обыкновенными «ведунами», даже если таково было первоначальное значение слова **шā'ир** (Роузентал 1978:31–32).

Искусством поэтической импровизации, в доисламском арабском обществе владели не только шā'иры, но также **кāхины** (*kāhin* 'прорицатель') и **хатйбы** (*khaṭīb* 'оратор, проповедник'). Инструментом импровизации кāхинов, шā'иров и хатйбов был в основном **садж** (*saj* 'рифмованная проза'), связанный с практикой магических действий. Считалось, что кāхин получает свои знания от джиннов, а шā'ир — от шайтанов (*šayṭān* 'демон'; см.: Fahd 1966:73). В этой связи можно предположить, что к шā'ирам в раннем исламском обществе должны были относиться хуже, так как шайтан — сила гораздо более темная, нежели джинн. По одной из версий, шайтаны — «самая строптивая и неверующая часть джиннов». По другой версии, шайтаны обречены на неверие изначально, а часть джиннов еще может уверовать в Аллаха и спастись (см. статьи: Джинн, Шайтан в словаре: Пиотровский 1991). В старейших сурах Корана, состоящих из коротких рифмующихся фраз, пророк Мухаммад подражает стилю вещаний кāхинов (Гранде 1998:39). Однако в противоположность кāхинам и шā'ирам посланник Аллаха получил откровение от ангела Джибрйла. Кāхины с помощью рифмованной прозы предсказывали явление пророка, крупные исторические события, погоду. Кроме того, они толковали сны и гадали. Часто кāхины изрекали прорицания стихами, сложенными в размере **раджаз** (*rajaz*). (Фролов 1991:70–71, 104).

Рифмованная проза и раджаз использовалась, скорее всего, не только потому, что такое звучание придавало словам прорицатель и жрецов особенную значимость и околдовывало слушателей. Уважение древних к ритмизованной и рифмованной речи было, вероятно, вызвано верой в то, что ее диктуют духи, или даже в то,

что дух говорит устами поэта, оглашающего пророчество. Именно такое отношение к поэзии сохраняется по сей день в племенной среде Йемена.

Кāхин легендарного племени ʿād (ʿad), уничтоженного Аллахом за неверие в пророчество Худа, предвидя страшную участь адитов, говорил: «Ты выбрал, о, Властелин, пепел-пепелище, // Не сохранил ты из племени сād никого, // И не оставил ни мальчика, ни девочки — // Лишь обратил их в пыль, // Убежища их сровнял с землей». Звучало это так:

*ʿikhtarta yā qaylu ramādan rimdida  
lam tubq min ʿali ʿādin ʿaḥadā  
wa lā wālidan tatrūkuhū wa lā waladā  
ʿillā jaʿaltahum rummadā  
ʿillā banī lawḍiyyata-l-muḥhadā* (Goldziher 1952:5)

Речь ведуна делится на более-менее соотносимые отрезки с похожим ритмическим рисунком, и сознание слушателя предчувствует их границы. Уже одним этим достигается некоторый художественный эффект, и текст ощущается как речь повышенной важности. Пользуясь выражением М. Л. Гаспарова, можно сказать, что «содержание текста поступает в сознание слушателя смысловыми порциями», каждая из которых — стих (Гаспаров 1989:9). Сразу несколько средств используются для обозначения концовочек речевых отрезков таким образом, чтобы, услышав конец каждой строки, слушатели вспоминали концы предыдущих. Последние слоги, которые с точки зрения грамматики должны быть краткими, сделаны долгими — так это будет в дальнейшем в арабской поэзии. По словам Н. В. Юшманова, обязательная долгота последнего слога каждой строки соответствует фермате в музыкальной фразе (Юшманов 2006:120). В рассматриваемом случае последние гласные строк, став долгими, приобрели ударения. Поскольку они созвучны, а также созвучны предшествующие им согласные, получается рифма — здесь — комбинация аллитерации с ассонансом. Но художественные приемы, умело использованные древним поэтом-ведуном, этим не ограничиваются. Концовки второй и третьей строк, а также — четвертой и пятой строк созвучны благодаря одинаковым вокалическим решеткам и комбинациям согласных. В первом случае<sup>6</sup> — *С а С а С ā (waladā, ʿaḥadā)*, во втором — *С и С С а С ā (rummadā, muḥhadā)*. Кроме того, четвертая и пятая строки имеют общее начало. Это теснее связывает их логически, заставляет слушателей, услышавших начало пятой строки, вспомнить четвертую, и к тому же создает эффект нагнетания. Наконец, в третьей строке созвучны начало и конец: *wa lā walidan*

<sup>6</sup> С — согласный.

и *wa lā waladā*, а каждый из этих элементов содержит аллитерацию (чередование *w-l-w-l*). Множество приемов поэт использовал в комплексе и сконцентрировал в пяти строках. Достижимый общий художественный эффект колоссален, и слова прорицателя должны были очень сильно воздействовать на древнее сознание. Как видно, в доисламской Аравии главным орудием воздействия на сознание была поэзия. Древнеарабские ведуны уже в V–VI вв умели «околдовать» слушателя, используя приемы, введенные в европейский стих гораздо позже. В Европе первыми начали активно использовать комбинации созвучий (ассонансов, диссонансов и аллитераций) древние ирландцы. Эти приемы вводились в классический кельтский стих с VIII по X века (Гаспаров 1989:46). Главный вывод, который стоит сделать, обратившись к творчеству доисламских ведунов — арабская поэзия зародилась как социальное орудие. Древние прорицатели Аравии достигали эффекта, который в литературоведении принято называть «художественным», но для них это было не просто искусство. Будучи, в первую очередь, ведунами и колдунами, а не поэтами в современном смысле, они стремились достичь психологического эффекта и использовали поэтические приемы в практических целях.

Уже в доисламское время далеко не все поэты хотели быть ведунами. Например, знаменитый поэт Зухайр (вторая половина VI — начало VII века) использовал свой поэтический дар для того, чтобы мирить враждующие племена. В своей поэме-мучаллаке Зухайр не стесняется говорить, что грядущее ему совершенно неизвестно: «Я знаю сегодня, а до него — вчера, // но насчет того, что [грянет] завтра, я слеп» (Az-Zawzanī 1963:194). В том же духе выступает в своей мучаллаке и Амр ибн Кульсум: «Относительно [того, что будет] завтра и сегодня // И послезавтра ты не знаешь» (Az-Zawzanī 1963:241). Те, кто воспринимали поэтов как ведунов, должны были очень удивиться, услышав такое от стихотворцев.

Рифмованной прозой пользовался и пророк Мухаммад (см.: Винников 1934). Садж<sup>с</sup> и раджаз были слишком тесно связаны с практикой к̄ахинов, чтобы в них не видели форму выражения, свойственную язычеству. Вот почему с победой ислама было принято считать, что поэтическое вдохновение Мухаммада имеет совершенно иную природу, нежели вдохновение к̄ахинов (Куделин 2003:26). В VII веке многие продолжали считать поэтов прорицателями, но Мухаммад не терпел иных деятелей, претендующих на пророческий дар. Он призывал не принимать на веру слова поэтов и учил, что те из них, кто не принял ислам — выдумщики, на которых нисходят шайтаны. Исключение он делал для уверовав-

ших поэтов, часто вспоминающих Аллаха. Таким он гарантировал защиту, а их обидчикам — наказание (Коран XXVI, 221–229).

В Йемене до сих пор считается, что обладатель поэтического дара непременно должен в большей или меньшей степени обладать и даром ясновидения — **фāлем** (*fā'l, fāl*). Доказав способность к ясновидению, поэт тем самым подтверждает и способность к стихосложению. Без фāла вдохновение и фантазия (за них отвечают демоны) бессильны (Родионов 1995:127). У одних поэтов «хороший» фāл, и они предсказывают радость и удачу. У других — «дурной», и они предсказывают беды и несчастья (Родионов 1994:157). Так было и в доисламские времена. Образец древнего пророчества, приведенный выше — несомненно, произведение поэта с «дурным» фāлем. Пророку Мухаммаду приписывается фраза: «Мне нравится фāл, и я люблю добрый фāл» (Fahd 1966:437).

В конце XX века М. Родионов записал в Западном Хадрамауте стихи поэта из племени бин махфуз, прозванного ал-Мункис (*al-munqis* ‘сокращающий, приносящий ущерб’) за то, что он обладал «отрицательным» фāлем и предсказывал несчастья (Родионов 1994:169).

### Поэты — создатели и разрушители репутаций

Существует множество фактов, указывающих на то, что в племенном арабском обществе поэзия во все века ценилась как мощнейшее идеологическое оружие. Еще до ислама правители пограничных аравийских княжеств привлекали бедуинских поэтов, чтобы укреплять свой авторитет, влияя на сердца и умы кочевников (Фильштинский 1965:13). Потенциальную угрозу, исходившую от поэтов, считали настолько значимой, что от них зачастую стремились избавиться. По преданию, император Юстиниан приказал убить Имру'улькайса за то, что тот якобы (поэта оклеветали недоброжелатели) своими стихами мог ослабить среди арабских племен его дочь (Куделин 2003:16).

По некоторым сведениям, пророк Мухаммад, избегавший кровопролития среди населения, дважды одобрил казнь женщин, сочинявших сатиру (Гойтейн 2001:33–34). Это говорит о том, что при всем его могуществе насмешливые стихи поэтесс представляли для него серьезную опасность. Поэт Ка'б ибн Зухайр (*Ka'b bin Zuhayr*) за единственное стихотворение с выпадами против пророка был приговорен Мухаммадом к смерти. После — за касыду с похвалой — он был удостоен милости. Мухаммад, относившийся к языческим поэтам настороженно, приблизил к себе Ка'ба ибн Зухайра и Хассāна ибн Сабита (*Hassān bin Tābit*) не только потому,

что они сочиняли ему панегирики, но и потому, что он опасался их хиджā. В эпоху Омейядов «придворный панегирист» стал востребованной высокооплачиваемой профессией. И в столице империи, и в резиденциях эмиров появилась статья расходов на создание имиджа правителя. Начиная с халифа Йазида I (680–683) придворным поэтам платили из казны жалование — как чиновникам. Свои поэты были не только у правящих династий, но также у религиозных и политических группировок (Фильштинский 1985:54, 152, 164). Итак, поэты в средневековом арабском обществе выполняли ту же функцию, что в современном обществе специалисты по общественным отношениям (public relations), или на современном жаргоне — «пиарщики». Специалистов в этой области нанимают и власти, и организации всех видов. Хороших специалистов стараются перекупить, и нередко жизни пиарщиков, ведущих компанию против кого-то, угрожает опасность.

В средневековом племенном обществе поэт — это, в первую очередь, пропагандист своих родственников. Становясь придворными панегиристами, стихотворцы не забывали об авторитете своих племен. Их деятельность никогда не шла в разрез с интересами сородичей. К примеру, поэты VIII века Фараздак и Джарйр принадлежали к двум родам одного племени, но род Фараздака поддерживал Омейядов, а род Джарйра — нет. Это определило творческую политику стихотворцев, а вслед за этим — и отношение Омейядов к каждому из них (Фильштинский 2005:196).

Выступив на ярмарке в Укāзе, поэт мог создать репутацию не только своему племени, но и отдельной личности. Так, по преданию, поэт ал-А'ша в стихах восхвалил щедрость и гостеприимство своего приятеля бедуина-бедняка, у которого было восемь дочерей. После этого люди из самых знатных семей явились свататься к дочерям бедняка (Долинина 1983:6). Предание, даже если оно не имеет под собой реальных оснований, показывает, насколько значима в племенном аравийском обществе репутация (порой она оказывается важнее богатства), и какую роль в ее приобретении может сыграть поэзия.

По мнению современных йеменцев, поэзия обладает особенной силой внушения, которую можно использовать как орудие социальной и политической борьбы. При каждом племенном вожде существует стихотворец. Поэзия успешно используется общественными и политическими лидерами для самопрезентации. В прошлом к поэзии обращались и духовные лидеры — в Йемене некоторые имамы сочиняли замилы (Caton 1990:63–65). Таким образом, они могли воздействовать на слушателей именно в племенной среде. Основные инструменты «пиарщика» в традиционном арабском

обществе — жанры похвалы и поношения, о которых уже было сказано выше.

### Поэты-учителя и хранители знаний

Идеологическая работа, проводимая стихотворцем, направлена не только на внешнюю среду, но и на соплеменников. Поэт воспитывает в них чувство племенной гордости и уважение к традиционным моральным ценностям. Орудием для этого служат стихи самых разных жанров, но в основном — похвалы, самовосхваления, поношения и плачи. Понимая из стихов, какими качествами нужно обладать, чтобы быть достойным похвалы при жизни и после смерти, чем стоит хвастаться, а за что людей высмеивают, дети подспудно усваивают ценности. В их сознании вырабатываются ориентиры, которыми они в дальнейшем руководствуются. По сей день источником поведенческих комплексов: муруввы и ‘асабиии служит доисламская поэзия.

В бедуинской поэзии есть «этикетные» стихи, благодаря которым обучение происходит не подспудно, а целенаправленно (Bailey 1993:114, 115).

В племенной южноаравийской поэзии существует жанр увещевания — **насā’их** (*nasā’ih*, см. пример: Родионов 1994:160).

Наконец, стоит сказать и о том, что поэт — это хранитель накопленных знаний. Ф. Миллер, изучавший йеменскую поэзию, приводит слова арабского грамматиста Ибн Фārиса, писавшего: «Поэзия — народная летопись арабов: с помощью нее хранятся в памяти генеалогии, а славные дела арабов получают известность» (Miller 1996:63). Но поэты хранят не только исторические знания. Поэмы каталоги содержат сведения из самых разных отраслей: сельское хозяйство, рыболовство, краеведение и т. д.

### Поэты-миротворцы

Поскольку поэзия обладает особой силой внушения, поэты в традиционном обществе не только воспламеняют бойцов для битвы, но и приводят враждующие стороны к согласию или, так или иначе, участвуют в мирном процессе. В качестве посредника может выступить влиятельное племя, а может — авторитетный светский или духовный лидер. Этим объясняется то, что в XX веке среди аравийских поэтов-миротворцев оказываются шейхи и вазирьы.

Арбитром (*muqawwil*, *muḥakkam*», *ḥakam*) в Йемене может быть шейх, находящийся по своей родословной вне конфликта,

знаток обычного права (*‘ārif*, мн. ч. *‘urrāf* или *‘āqil*, мн. ч. *‘uqqāl*), или кто-то из представителей страты сейидов, обладающих, как считается, мудростью уже благодаря своему благородному происхождению. Люди, обладающие такими качествами или статусом, выполняли функцию арбитров и до ислама. Тяжущиеся стороны, принадлежавшие к одному племени, представляли свой конфликт на рассмотрение третьей стороны, которого выбирали из жрецов или мудрецов. Третьей стороной назначался в случае, если разрешить конфликтную ситуацию мог только человек, обладающий особыми способностями и проницательным умом (Суворов 2007:23). В Йемене среди прочих талантов арбитра важна способность к поэтической импровизации.

В 20-е годы XX века умением разрешать конфликты прославился вазир Хусайн ал-Михдар (*Husayn al-Miḥḍar*). Прибыв мирить враждующие родственные племена, он сказал:

Сегодня — день счастья и сильной радости  
сегодня — день ал-Хидра (*al-Ḥidr*) и ал-Ильаса (*al-Ilyas*), отпущения  
за грех.

Если [будет] правильно решение этого хакама и хакама другого,  
все искривленное разрешится.

Поэт одного из племен ответил ему:

Приветствие высокому гостю,  
который восседал на дочери кобылы.

Решение [нашего] хакама; не будет ничего вопреки ему,  
даже если бы верблюд ходил на своем горбу (Родионов 1994:170)

Поэзией зачастую сопровождается весь миротворческий процесс от начала и до конца. С помощью стихов стороны и посредники не только приходят к согласию относительно того, что пришло время для мира, и обговаривают его условия. Сочиняя зāмилы, миротворцы решают и свои меркантильные вопросы. Приведем пример, относящийся к 60-м годам прошлого века. После сентябрьской революции 1962 года и провозглашения республики в северной части Йемена, ряд племен выступил против молодого режима, и в стране начался период анархии (*al-ḥawḍā*). Со временем порядок был восстановлен, а противоречия в целом сняты, что, само собой, не обошлось без посредников. Оставив все дела и хозяйство, они отправлялись в путь, чтобы выполнить благородную миссию, и, соответственно, в период посредничества несли убытки и расходы. Представитель одной из групп посредников, которая, по видимому, «совсем поиздержалась», обратился к шейху примиренного племени, намекая на то, что ему и его товарищам хотелось бы перед отправлением домой получить компенсацию. Поэзия в

данном случае оказалась идеальным инструментом, поскольку стихи — наилучший способ делать прозрачные намеки.

Мы уповаем на Аллаха, // о, гостеприимные люди, [устраивающие]  
бāла,  
А что касается денег, у нас их совсем нет, // но вексель [передан]  
Аллаху.

Посредники дают понять, что, выполняя миссию, они понесли очень большие издержки, и сами ничего не требуют, но вексель передан Аллаху (то есть Аллаху угодно, чтобы шейх заплатил, так как они понесли убытки, совершая богоугодное дело). Шейх понял намек, но вовсе не был склонен платить. Со своей стороны он намекнул на то, что посредники не должны просить денег именно потому, что совершали богоугодное дело и выполняли долг племенников — свободных людей. Он ответил:

О, отправляющиеся [домой], с вами Аллах, // который отвечает тому,  
кто его призывает.  
Вы пришли как посредники между собратьями, // а свободному  
[человеку] хватает и доброго поступка (Al-Ḥārītī 1990:332–333)

## Выводы

Стихи — орудие убеждения и психологического воздействия. Это проявлялось еще в доисламские времена, когда поэзия была основным инструментом колдунов и прорицателей. Впоследствии с помощью стихов поэт вел идеологическую борьбу с вражескими племенами, а также проводил воспитательную и идеологическую работу внутри своего племени. Ориентация младшего поколения на племенные ценности происходила и подспудно — с помощью стихов, основная цель которых не была связана с воспитанием.

Племенной арабской поэзии присуще свойство, которое Б. Н. Путилов (1994а:59), применительно к фольклору определял как «инклюзивность» («включенность»). Вся поэтическая система и отдельные жанры включены в систему жизнедеятельности этноса. Различные элементы системы (жанры, тексты, их фрагменты) «живут естественной жизнью и проявляют себя в потоке бытовой, производственной, общественной деятельности людей, оказываются непосредственно вовлеченными в этот поток и составляют его непрременную органичную часть».

Важно помнить, что функции традиционных стихов и племенных поэтов не всегда совпадают. Функции поэзии значительно шире, поскольку стихи — инструмент, доступный всем племенникам, а поэтами считают лишь стихотворцев высшего уровня, наделенных особыми обязанностями. Этнографические корни жанров

уходят в социально-бытовую и культово-обрядовую сферы. Жанры, развившиеся на основе социально-бытовой практики, связаны с рядовыми членами племени. Те, что развились на основе культово-обрядовой практики, первоначально были связаны с особыми социальными ролями, функции которых впоследствии выполняли племенные поэты.

Функция каждого поэтического жанра чрезвычайно широка, и в то же время цельна. К примеру, мы не можем утверждать, зачем исполняется хидā (особенно, если оно содержит любовные или философские мотивы), — с тем, чтобы приободрить верблюда, или же для того, чтобы дать выход эмоциям. Точно так же произведение, с которым поэт обращается к товарищам во время охотничьего шествия, часто значимо не только в контексте охоты. Стихи, цель которых восславить некое лицо или поддержать чувство племенной гордости в родственниках, одновременно ориентируют младшее поколение на определенные ценности.

З. Д. Джапуа

## СХОДНЫЕ ОПИСАНИЯ ВСТРЕЧИ НЕРАВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В НАРТСКОМ ЭПОСЕ

Как известно, героико-архаический нартский эпос — «памятник мирового значения» (Пропп 1958:395), в сюжетно-тематической и образной структуре которого немало еще не раскрытых, не разгаданных мифологических тайн, весьма интересных поэтико-стилевых составляющих. Как кажется, к таким явлениям и относятся описания, выделяемые и интерпретируемые мною в данной статье, фронтальное сопоставление которых проводится на материале абхазских, абазинских, адыгских, осетинских и карачаево-балкарских текстов нартского эпоса в максимально адекватном переводе на русский язык.

Этот своеобразный тип образного описания этнопоэтической константы строится на противопоставлении разных категорий эпических персонажей: облик или действия одного персонажа преуменьшаются в сравнении с обликом и действиями другого персонажа. Сила и художественный эффект образов выражаются контрастно, посредством антитезы между различными персонажами — героем и его противником. В этой связи следует сказать, что если роль художественного увеличения (гиперболы) ясна в поэтике эпической традиции, то художественное преуменьшение (литота), с точки зрения истории эпоса, вопрос не вполне проясненный. В интересующих нас описаниях эти две стилистические фигуры — гипербола и литота — появляются одновременно, как две части одной поэтической конструкции.

Семантику такого типа описания составляет картина **встречи великана с человеком** — один из весьма распространенных мотивов в мировом фольклоре (подробнее об этом см.: Веселовский 2006:611; Гацак 1967:58–61). Еще А. Н. Веселовский аннотировал, исходя из разных традиций (русской, финской, немецкой, польской, эстонской и т. д.), содержание данного мотива: «Дочь великанши приносит матери в фартуке мужика с плугом и волами, приняв их за зверьков или карликов» (Веселовский 2006:611). То же сообщает В. М. Гацак, анализируя восточнороманский фольклор: «Дочери уриеша (великана — З.Д.) не понравилось, что они смеют «царапать землю». Она собрала в подол людей вместе с плугами и волами, принесла домой и пожаловалась родителю, что люди «этим железом (то есть плугом. — В.Г.) роют землю». Но старый уриеш велел ей отнести людей обратно» (Гацак 1967:60). И у А. Н. Веселовского, и у В. М. Гацака данное описание встречается

в мифологических преданиях и эпических сказаниях, и знаменует исчезновение великанов.

В нартском эпосе описание мотива встречи великана с человеком, в котором не одобряется поступок персонажа, приносящего домой людей, выглядит несколько «перевернуто»: в роли великанши выступает эпический герой, а в роли пахаря — «обычный» человек (см. ниже). В более архаической эпической иерархии мы находим мотив «встречи героя с великаном», где нартский герой обладает магическими свойствами — хитростью и смекалкой. По определению У. Б. Далгат, в эпическом творчестве народов Кавказа предстают «мифические великаны-чудовища, одноглазые великаны-людоеды (циклопического типа); великаны-богатыри, к которым относятся: а) исполины, выступающие в роли древних насельников Кавказа и предшественников нарттов; б) великаны-силачи, по-своему олицетворяющие трудовую мощь человека: могучие рыболовы, пахари, косари, способные совершать колоссальную работу; в) богатыри-родоначальники, легендарные основоположники отдельных фамилий и родов» (Далгат 1972:70). Иными словами, мотив «встречи великана с человеком» в нартском эпосе получает несколько иное осмысление и проявляется в разных контекстуальных измерениях. В одном случае эпический герой встречается с великанами разных категорий (о различных категориях великанов см.: Далгат 1972:70–104; Гацак 1967:58–64), а в другом случае — с «обычными» людьми.

### Встреча героя с великаном

Сасрыкуа/Сосруко/Саусурук/Саусырыко/Созырыко/Сосырыко/Сосурук встречается с великаном (адауы/иныжем/эмегеном) в нартском сюжете о добывании огня; ср. примеры из абхазской версии нартского эпоса:

- (1) — Кто это подпалил меня?! — вскричал он [адауы], протянул руку и, хотя [Сасрыкуа] успел отъехать довольно далеко, схватил за хвост его коня, схватил, и вместе с конем поставил на свою ладонь (Джапуа 2003:227)
- (2) [Адауы] протянул свой палец, и, скосив [им] всю растительность, говорит, поймал [Сасрыкуа], всунув его за ногу. Когда он его осмотрел, понял, что это человек<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Аудио- и видеозапись З. Д. Джапуа и А. П. Какобы от сказителя Гриши Зухбы (с. Хуап Гудаутского р-на) 9.08.2000. Расшифровка записи З. Д. Джапуа.

- (3) [Адауы], протянув свою руку, говорит, поймал Сасыркуа, положил его вместе с аращем [богатырским конем] под голову, заснул, говорит<sup>2</sup>
- (4) Когда адауы выскочил, сказав «ух!», проглотил Сасыркуа вместе с его конем (Джапуа 2001:40)

Ср. пример из абазинской версии эпоса:

- (5) ... Догнал он Сосуруко за полчаса и схватил он коня его за узду (Меремкулов 1975:209)

Ср. примеры из адыгской версии эпоса:

- (6) Проснулся еныж, схватил Саусурука двумя пальцами и ну его вертеть, как палочку, то в одну, то в другую сторону. Неприятно стало Саусуруку между пальцами великана (Шортанов 1974:354)
- (7) Иныж руку протянул, стащил Саусырыко с коня и поставил его у своего изголовья (Шортанов 1974:207)
- (8) Нартский Сосуруко статный, муж смуглый, сухощавый, теперь я проглочу тебя, словно ягненка, — сказал [иныж], протянул руку и схватил его (Шортанов 1974:356)

Ср. пример из осетинской версии эпоса:

- (9) От его крика стадо [в кучу] сбилось. Созырыко готов спрятаться в яичную скорлупу; свернулся, сжался в комок (Абаев 1989:125)

Ср. пример из карачаево-балкарской версии эпоса:

- (10) Сонный эмеген руку протянул /Сосурука и его коня в руку взял. /Эмеген их в свой глаз закинул. /Как ни старался [Сосурук], оттуда выбраться не смог (Хаджиева 1994:369).

В карачаево-балкарском эпосе подобная константа присутствует и в составе другого сказания, в другом сюжетном развитии — в образе Алаугана. Ср.: «Великанша, потянувшись назад, схватила и положила Алаугана в рот. Она чихнула, и Алауган выпал ей в руку» (Хаджиева 1994:455).

Во всех названных версиях описание неизменно встречается в вариантах сказания о добывании огня, в одной его сюжетной ситуации — при встрече основного героя сказания с великаном, с мифическим великаном-чудовищем, обладающим колоссальной мощью, который предстает «сильнее, могущественнее, но примитивнее и глупее героя» (Далгат 1972:77). Необходимо отметить, что

<sup>2</sup> Аудио- и видеозапись З. Д. Джапуа и А. Е. Ашубы от сказителя Каласы Черкезия (с. Гуп Очамчырского р-на) 27.08.2005. Расшифровка записи З. Д. Джапуа.

нартский сюжет о добывании огня, в котором наличествует названное описание, является самым популярным и исходным сказанием, составляющем архаическое ядро эпоса (см.: Джапуа 2003:50–57). Оно неразрывно связано с образом основного, центрального героя абхазской, абазинской и адыгской версий нартского эпоса — Сасрыкуа/Сосруко, представляющего собой «весьма архаический тип эпического героя, генетически восходящий к культурному герою» (Мелетинский 2004:183).

В разных вариантах сказания о добывании огня данная константа формируется в нескольких вариациях. Основные из них: великан ставит героя вместе с конем на свою ладонь (абх. 1); великан возвращает героя вместе с конем, всунув его за ногу или схватывает двумя пальцами (абх. 2, адыгск. 6); великан ловит героя и вместе с конем кладет под голову или ставит его у своего изголовья (абх. 3, адыгск. 7); великан проглатывает героя вместе с конем или пытается проглотить его (абх. 4, адыгск. 8); великан догоняет скачущего с головешкой героя (абаз. 5); великан берет в руки героя и его коня и закидывает в глаз (карач.-балк. 10).

Несколько особняком стоит осетинский вариант описания: от крика великана герой сжимается в комок (9). Такое несходство связано с тем, что само сказание о добывании огня в осетинской версии эпоса представлено весьма своеобразно: мотив добывания огня заменяется здесь захватом пастбища великана Мукары (см.: Джапуа 2006:249–251).

Сосруко/Сослан в походе встречается со слепым великаном-трупом, которого по просьбе героя Бог оживляет; ср. пример из адыгской версии эпоса:

- (11) Ветер от иныжа подхватил Сосруко и на семь ночей-дней отбросил его (Гутов 1987:63)

Ср. пример из осетинской версии эпоса:

- (12) Сослан подошел к нему спереди, но дыхание уаига [великана] отбрасывало его назад (Абаев 1989:452)

Подобное описание находим в инициальной части одного варианта сказания о встрече с великаном-пахарем в абхазском нартском эпосе: «Адауы пошевельнулся, хотел выплюнуть пулю, попавшую в его рот, как дыхание адауы далеко отбросило Сасрыкуа и его коня»<sup>3</sup>.

Сюжет о встрече героя со слепым великаном-трупом (см. характерные примеры 11, 12), встречается и в других сравниваемых

<sup>3</sup> Записал Л.Герзмаа от сказителя Темыра Аджбы (с. Дурипш Гудаутского р-на) 12.10.1969.

версиях эпоса (в абхазской, абазинской и карачаево-балкарской), но самого описания в виде антитезы персонажей не оказалось в них. Как видно, адыгский и осетинский примеры довольно близки не только семантически, но и лексически, по своей словесной фактуре.

В одном абхазском нартском сказании братьев-нартов, которые отправились в поход за славой, проглатывает старуха-ведьма, затем их освобождает Сасыркуа.

- (13) Когда она [старуха-ведьма] приблизилась [к костру] погреться, говорит, «шлып, шлып, шлып» сказала, говорит, и [нартов] вместе с их конями и собаками, словно не было их на земле, проглотила, говорит. . .<sup>4</sup>

Сюжет, в котором наличествует это описание, строится под воздействием на эпическую тематику мотивов и элементов волшебного-героических сказок о людоедах (ср. АТ 332 Н\*, 333А, 2028В) и встречается только в абхазском репертуаре нартского эпоса. Правда, в одном карачаево-балкарском сказании «Алауган и его сын» имеется описание, довольно близко напоминающее вышеприведенный пример из абхазского эпоса: «Когда дружки, желая посмотреть невесту, отправились [к ней] в комнату, [она на весь дверной проем раскрыла] свой рот, и все они очутились в ее пасти» (Хаджиева 1994:433).

Сасыркуа/Сасыркуа/Сосран/Сослан/встречается с великаном-пахарем/великаном-рыболовом/великаншей-матерью рыболова в нартском сюжете о поисках более сильного соперника (о встрече с великаном-пахарем/великаном-рыболовом); ср. примеры из абхазской версии эпоса:

- (14) — Хай, порази его Бог! Что это жужжит рядом и не дает покоя! — сказав это, [пахарь] огрел его [Сасыркуа] своей хворостиной, опрокинул и накрыл вместе с конем комом земли, [вывороченной плугом] (Джапуа 2003:240)
- (15) Иди сюда, ты, несчастный, заберу домой, дети потешатся тобой! — сказав так, говорит, вместе с конем в свой хурджин (переметная сумка), посадил, говорит, а он сыпет [сеет] кукурузу. (. . .) Одну горсть кукурузы сыпет, а следующую горсть сам съедает, говорит. (. . .) [Сасыркуа] попался, говорит, в горсть, которую он должен был съесть, говорит, когда туда попался, говорит, один его зуб был выбит, [Сасыркуа] упал в эту щель и остался там<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Аудиозапись Б. Ч. Логуа и А. О. Ачбы от сказителя Гриши Ахубы (с. Члоу Очамчирского р-на) 7.09.1986. Расшифровка записи З. Д. Джапуа и Н. С. Барцыц.

<sup>5</sup> Аудиозапись (и расшифровка) З. Д. Джапуа от сказителя Халита Калгы (с. Абгарыку Гудаутского р-на) 28.07.1987.

- (16) Пахарь положил Сасрыкуа с его конем в свою курительную трубку и заткнул ее за пояс<sup>6</sup>

В развитие приведенных повествовательных констант в этом же сюжете описывается встреча героя с великаншей — матерью/женой пахаря. В полдень к пахарю приходит его мать/жена с обедом. Наевшись, пахарь отдает ей Сасрыкуа с его конем как забавные игрушки для детей:

- (17) Мать [пахаря] { . . . } схватила его коня за хвост, положила вместе с седоком в миску, стоявшую у нее на голове, и пошла. Нарт Сасрыкуа пришпорил своего араща [богатырского коня], ткнулся в одну сторону, другую, но не смог выпрыгнуть из миски (Джапуа 2003:240–241)

По дороге Сасрыкуа все же попытался сбежать, но великанша поймала его таким образом:

- (18) Сразу же она вырвала волосы из своего лона и свила силки вокруг селения. Затем поднялась на возвышенное место, помочилась. Обошла силки, и в одном месте она нашла Сасрыкуа вместе с аращем. Она сняла их с силка и привела домой (Джапуа 2003:241)

Дома она отдает Сасрыкуа вместе с конем детям:

- (19) Они кидали его вместо мяча. Целый день до вечера эти дети кидали его через дом туда и обратно (Салакая 1976:184)

В продолжение сюжета Сасрыкуа встречается и с другим великаном. Он бежит от одного великана и прячет его под миской великан-аробщик. Но когда последний просит помощи, чтобы связать руки догнавшего их великана, Сасрыкуа не смог опрокинуть миску и выдернуть волос из бороды великана:

- (20) [Сасрыкуа] ткнулся туда, ткнулся сюда грудью коня, но миску и слегка сдвинуть не смог. Затем, когда адауы с трудом дотянулся до миски, она перевернулась. { . . . } Сасрыкуа спешился, подошел и начал тянуть волос из бороды пахаря, но не смог выдернуть его (Шинкуба 1990:197)

Последнее описание может варьировать:

- (21) Нарцв Сасрыкуа подошел, волос из седалища [пахаря] тянул, тянул, но не смог выдернуть волос<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Записал Ш. Д. Инал-ипа от сказителя Темыра Аджбы (с. Дурипш Гудаутского р-на) сентябрь 1945 г.

<sup>7</sup> Записал В. А. Когониа от сказителя Миши Шоууа (г. Ткуарчал) 12.06.1989.

Ср. примеры из абазинской версии эпоса:

- (22) Повстречал он человека, удившего бревном-удилищем рыбу, подошел к нему, стал по сравнению с ним птичкой. . . (Меремкулов 1975:234)

Сосран бежит от великана-рыболова и встречает другого великана:

- (23) Тот, который шел, положил его, Сосрана, в свой рот, говорят. Положил его в свой рот и сомкнул свои челюсти, говорят (Меремкулов 1975:235)

Ср. примеры из осетинской версии эпоса:

- (24) Женщина схватила и сунула его [Сослана] вместе с конем за пазуху (Абаев 1989:94)
- (25) В полночь женщина вытащила Сослана вместе с конем из-за пазухи, положила его на ладонь. . . (там же)
- (26) Женщина дунула, и Сослана унесло (Абаев 1989:95)

Сослан бежит от великанов-рыболовов и попадает к великану-аробщику:

- (27) Остановил буйволов, слез с арбы и спрятал Сослана вместе с конем между рогожами (там же)

Постоянной финальной сценой данного нартского сказания о встрече героя с разными великанами служит рассказ великана-пахаря/великана-аробщика о произошедшем с ним и с его спутниками несчастья при их встрече с великаном-пастухом; ср. пример из абхазской версии эпоса:

- (28) Семеро на охоту отправились. . . < . . . > Нужно было переночевать. Пещерой казалось нам, большой конский череп валялся. . . < . . . > В конский череп все семеро сели. . . < . . . > Одна собака пастухов подошла, всех нас семерых, как сидели в конском черепе, подняв нас, возле стоянки бросила. . . < . . . > Пастух встал, «что притащил, чтоб ты взбесилась!» — так сказав, < . . . > напялив на свой посох, кинул [конский череп]. . . < . . . > [Мы] оказались в пропасти, шестеро там погибли. . . <sup>8</sup>

Ср. пример из осетинской версии эпоса:

<sup>8</sup> Аудиозапись (и расшифровка) З. Д. Джапуа от сказителя Платона Дбара (с. Мгудзырхуа Гудаутского р-на) 29.07.1987.

- (29) Вошли в пещеру, расположились в ней. Чуть позже увидели, один пастух гонит стадо мимо пещеры. (. . .) Козел свернул в нашу сторону и стал тереться [боком] о пещеру. Пещера наша зашаталась, стала раскачиваться, будто люлька. Лошадиным черепом оказалась наша пещера. (. . .) Пастух разозлился и устремился в нашу сторону. Козел бросился бежать, пастух же сунул палку в глазницу лошадиного черепа, поднял и швырнул. Череп полетел и [ударившись] о рога того злосчастливого козла, раскололся. Кони, люди — все мы разлетелись [кто куда] (Абаев 1989:96)

Как видно из серии приведенных примеров, сказание о встрече героя с великанами и великаншами, можно сказать, изобилует описаниями, состоящими из сочетания гиперболы и литоты. Данный сюжет, представленный в абхазской, абазинской и осетинской версиях нартского эпоса, встречается и в тематике волшебной сказки (АТ 650В). Абхазские варианты сказания связаны с образом великана-пахаря, а абазинские и осетинские варианты — с образом великана-рыболова. Кроме того, в каждой версии некоторые мотивы и эпизоды могут варьировать, создавать различные повествовательные контаминации, но в целом все версии и варианты сюжета сохраняют близкое сходство и связаны одним лейтмотивом — зазнайство героя Сасрыкуа/Сосрана/Сослана. Лишь в одном абазинском сказании, несколько отличном от других вариантов на тему зазнайство героя, в роли Сосрана выступает Баданоко: «. . . Пригласила она его, посадила его на окно [подоконник] и накрыла она этого Баданоко, нартского Баданоко, наперстком» (Меремкулов 1975:274).

Замечательно, что в выделенных примерах улавливается градационный характер последовательности описаний. С каждым разом, в каждом следующем описании эффект художественного преуменьшения усиливается. Притом описания, следующие друг за другом, композиционно взаимосвязаны, и взаимообусловлены. Вся фабула сюжета строится на основе литоты, в виде пародии на эпического героя, сказание целиком посвящается минимализации образа одного персонажа. При встрече с великаном или великаншей герой становится настолько крохотным, что его опрокидывают, накрывают комом земли (абх. 14); сажают в сумку, и он падает в щель между зубами (абх. 15); его сажают в курительную трубку (абх. 16), в миску из которой он не может выпрыгнуть (абх. 17); он попадет в силоч (абх. 18); его перекидывают через дом (абх. 19); прячут под миской, он не может выдернуть волос из бороды/седалища великана (абх. 20, 21); по сравнению с великаном герой становится птичкой (абаз. 22); его кладут в рот

(абаз. 23), за пазуху (осет. 24), ставят на ладонь (осет. 25); прячут между рогожами (осет. 27) и т. п.

Кульминацией всей этой повествовательной градации событийной цепи сказания становится поучительный рассказ великана-пахаря или великана-аробщика о своих приключениях с великаном-пастухом, который оказался сильнее его (28, 29), этим как бы объясняя герою, что всегда есть более сильные и более слабые.

В другой версии сюжета о поисках более сильного соперника Сасрыкуа/Сосруко/Сосрыко встречается с великаном-всадником Талумбаком/Тутаращем/Тотрешем/Тотрадзем; ср. пример из абхазской версии эпоса:

- (30) Всадник махнул рукой, подняв Сасрыкуа с его конем, и, привязав их к выступу своего седла, отправился своей дорогой (Джапуа 1995:53)

Ср. пример из абазинской версии эпоса:

- (31) Настиг он его и схватил он Сосруко. Выхватил он [Тутаращ] его из седла и подбросил его он, Тутаращ-победитель. Выхватил его он из седла и подбросил. — Подбросил меня словно пух куриный, — говорит он [Сосруко]. — Подбросил он меня [вверх], будто пушинку куриную, — сказал он. — То, что дала мне мать моя из груди своей, чем она меня скормила, — говорит он, — выгнал все через нос мой. — Землю Харама-Горы он носом, заставил вспахать моим носом, — говорит он (Меремкулов 1975:241)

Ср. пример из адыгской версии эпоса:

- (32) Погнался [за Сосруко] — и догнал. /Нартским двуглавым копьем /Его седло поддел, /Выбил поводья из рук, /Двенадцать борозд /Заставил вспахать плечом. /Пот восьми пашущих волов /Вышиб из [Сосруко]. /Его усы желтого шелка /В пыли вывалял. /Материнское молоко, /Каким он был вскормлен, /Выдавил за три раза (Шортанов 1974:211)

Ср. пример из осетинской версии эпоса:

- (33) Тотрадз всадил копьё в панцирный ворот Сосрыко, поднял его и до вечера не опускал на землю (Абаев 1989:395)

Выделенное описание фигурирует во всех сравниваемых версиях нартского эпоса за исключением карачаево-балкарских сказаний. Оно свойственно сюжету о встрече героя с великаном-всадником и его основным персонажам.

Следует обратить внимание на то, что в данном сюжете образ противника героя несколько отличается от других великанов,

с которыми он встречается. Этот персонаж — «не фантастическое чудовище, а типичный герой-богатырь» (Алиева 1969:52). Однако истоки образа имеют архаическую основу, он сохраняет яркие приметы мифологического змея или великана-чудовища (см.: Ардзинба 1985:146–147). «Образ Тотреша, седьмого или девятого брата, погибающего от руки Сосруко, может рассматриваться как переосмысление образа семиголового великана, которого убивает Сосруко (Сасрыква) в сказании, повествующем о добывании огня» (Ардзинба 1985:146). В пользу такой интерпретации семантики сюжета говорят извлеченные из вариантов этого сказания вышеприведенные примеры, которые генетически связаны с подобными описаниями в других сюжетах о встрече героя с великанами разных категорий. Повествовательные константы, характерные для более древних сюжетов, воспроизводятся в рамках другого эпического сказания, но сюжетная ситуация, в которой они возникают, остается неизменной.

В сравниваемых примерах абазинское и адыгское описания поэтически весьма насыщены, развернуты и формульны. Они состоят из нескольких самостоятельных смысловых отрезков: великан-всадник подбрасывает героя, материнское молоко выгоняет через нос, заставляет вспахать землю носом (абаз. 31); копьем поддевает его седло, выбивает поводья из рук, заставляет вспахать плечом, вышибает пот из него, его усы в пыли валяет, выдавливает из него материнское молоко (адыгск. 32). А осетинское и абхазское описания более свернуты: противник поднимает героя своим копьем и не отпускает до вечера (осет. 33), героя с его конем привязывает к выступу своего седла (абх. 30).

Интересно отметить, что в одном абхазском нартском сказании содержится описание, несколько сходное с абазинским и адыгским примерами, в котором вместо великана-всадника выступает другой персонаж — Цвицв. Однако, по всей видимости, это — результат неудачной контаминации эпических мотивов, связанной с ослаблением эпического знания: «[Исходящий] от Цвицва вихрь стал вертеть Сасрыкуа, стал вертеть. (...) [Поднял Сасрыкуа] выше человеческого взора, [Сасрыкуа] стал величиной в крапивник, поймал его и в небо бросил. [Сасрыкуа] упал и столько, сколько ему было лет, из мужчины, которому было 30–40 лет, грудное молоко его матери выдавил из него...»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Аудиозапись З. Д. Джапуа от сказительницы Риммы Авидзбы-Даутиа (с. Звандрипш Гудаутского р-на) 10.07.1996.

### Встреча героя с «обычным» человеком

В абхазской и адыгской версиях нартского эпоса, в сюжете об исчезновении нартов Сасрыкуа (или старуха) приносит людей домой, посадив их в карман; ср. пример из абхазской версии эпоса:

- (34) Нарт Сасрыкуа во время своего похода, поймав равного нам человека, посадил его в свой карман и принес [домой] (Салакая 2003:99)

Ср. пример из адыгской версии эпоса:

- (35) Вдруг на дороге она увидела маленького человека и очень удивилась. Сунула она этого человека к себе в карман и понесла старику (Шортанов 1974:343).

Эти примеры иллюстрируют иную стадию развития этнопоэтической константы, переосмысления собственно-эпических, архаических описаний и переход атрибутов великанов на других эпических героев. Отчетливо видно, что данные описания семантически и функционально почти адекватны с обозначенными в начале статьи примерами А. Н. Веселовского и В. М. Гацака (см. выше). И в кавказской традиции мотив принесения домой людей дочерью, сыном или женой воспринимается матерью, отцом или мужем как дурное предзнаменование. Ср.:

- (36) Мать велит отпустить их: «Эти люди еще сожрут нас», — говорит она, и вместе с дочерью покидает страну (Веселовский 2006:611)
- (37) Когда она вынула человека из кармана, старик покачал головой. <...> «Нам здесь делать больше нечего» сказал он, уехал из нашего края и увез с собой на[р]тов (Шортанов 1974:343)

О переходе выделенных описаний с одних персонажей на другие, из одних сказаний в другие говорят и два следующих примера из абхазского и абазинского нартского эпоса. В абхазском сказании он связан с образом Нарджхъау — в сюжете об умыкании Гунды-красавицы, а в абазинском сказании он характеризует образ Баданоко — в сюжете о посещении родителей своей жены.

- (38) Вернулся Нарджхъау, поймал всех троих, в сапог посадил их, сел на коня и поскакал. Вечером, когда он вернулся домой, своей матери ногу подставив, — Сапогними, ди [мать]! — так сказал ей. — Хай, чтоб обилием крови [твой сапог] пополнился, меня заставляешь снять свои сапоги?! — сказав [так], когда потянула за сапог, сняла с него, сидевшие в его сапоге [люди] вывалились оттуда (Джапуа 2001:49)

- (39) Когда Баданоко отправился [в путь] нашел он какого-то маленького человека, подобно нам. Когда он нашел его, заткнул его за свой амс (вид мужской обуви) и принес его домой. Пришел он, смерклось уже [наступила ночь], вытянул он свою ногу и говорит жене своей, мол, потяни за мой амс. Потянула она за амс, и выпал оттуда меленький человек. Выпал оттуда меленький человек — ударило это ей в сердце... (Меремкулов 1975:273–274)

И в первом, и во втором вариантах описания принесение людей домой вызвано зазнайством героя, и не одобряется его матерью. Потому в знак наказания в одном случае она отправляет сына к нартам, а в другом — к своим родителям.

Из проведенного экскурса в поэтику нартского эпоса вырисовывается следующая картина. Популярный фольклорный мотив «встречи великана с человеком», когда одновременно образ одного персонажа преуменьшается, а образ другого персонажа гиперболизируется, в кавказской нартской традиции предстает в двух разновидностях. К одной разновидности относятся описания **встречи героя с великанами**, к другой — описания **встречи героя с «обычными» людьми**.

В анализируемых текстах первая разновидность показана более ярко, она характеризуется большей частотностью и устойчивостью, чем вторая. Сходные описания первой разновидности во всех сравниваемых версиях нартского эпоса встречаются в одних и тех же сказаниях (в сюжете о добывании огня, о встрече с великаном-трупом, о проглатывании братьев-нартов старухой-ведьмой, о встрече с великаном-пахарем/великаном-рыболовом, о встрече с великаном-всадником) и связаны с одними и теми же эпическими персонажами (с Сасыркуа/Сосруко/Сосланом/Сосуруком и с великанами разных категорий — великаном-хранителем огня, великаном-трупом, великаншей-ведьмой, великаном-пахарем, великаном-рыболовом, великаншей-матерью/женой пахаря/рыболова, детьми великана-пахаря, великаном-аробщиком, великаном-всадником).

Обращает на себя внимание тот факт, что во всех разновидностях описаний мотива встречи героя с великаном постоянным объектом художественного преуменьшения (литоты) предстает образ Сасыркуа/Сосруко/Сослана/Сосурука, а субъектом гиперболизации являются великаны, относящиеся к разным категориям. Архаический герой нартского эпоса как бы «вписывается» в разноэтапный ряд эпических персонажей. Вырисовывается разнопластная картина преуменьшения образа эпического героя. Иначе говоря, процесс «вписывания» героя в стадийно «разнопорядковых» сюжетных линиях эпоса неравномерен. При этом примечательно,

что «художественное чутье народа уловило противоречие между старыми идеалами богатырства и новыми условиями жизни» (Гадцак 1967:63). Здесь можно усматривать ситуацию, о которой писал В. Я. Пропп применительно к Илье и Святогору, находя в ней «столкновение двух различных сил» (Пропп 1958а: 80).

Следует отметить, что во второй разновидности описаний субъектом гиперболизации выступает уже эпический герой (Сасрыкуа, нартская старуха, Нарджхьау, Баданоко), а преуменьшению (литоте) подвергается «обычный» человек. В абхазских и адыгских сказаниях такая сцена наличествует в сюжетах об исчезновении нартов, об умыкании Гунды-красавицы, а в абазинской версии эпоса — в сюжете о посещении родителей своей жены, и везде она интерпретируется как знак зазнайства эпического героя.

Выделенные описания обеих разновидностей семантически и функционально связаны со сменой персонажей в мифоэпической традиции. В этом смысле эти константы, можно сказать, знаковы, и знаковость их заключается в том, что во всех случаях они предвещают исчезновение одних лиц и появление других. В связи с этим представляет интерес то обстоятельство, что в тех сюжетах, в которых они наличествуют, наблюдаются некие магические, колдовские тайны.

С одной стороны, не случайно все описания первой разновидности во всех сравниваемых версиях и вариантах эпоса связаны с архаическим героем, наделенным магическими способностями, который в борьбе с противниками часто пользуется ими. По весьма точному выражению В. И. Абаева «важнейшие подвиги Сослана совершаются по одной схеме: он начинает как герой-воин, но кончает как герой-колдун» (Абаев 1982:44). Ср., например, как Сасрыкуа/Сосруко/Сосурук убивает великана-хранителя огня и великана-всадника хитростью и смекалкой (см.: Алиева 1969:35–53; Джапуа 2003:50–57, 72–73). С другой стороны, сами великаны приходят эпического героя к ним, в их локус воспринимают настороженно, связывая его с какими-то колдовскими силами. Они интересуются образом жизни героя в эпическом мире (ср. вопросы великана по поводу «игр» Сасрыкуа в сюжете о добывании огня), не решаются умертвить нарта. Либо они его отпускают с миром (один из великанов спасает героя от другого великана, как в сюжете о встрече с великаном-пахарем/великаном-рыболовом), либо сам герой хитростью убивает их самих (как в сюжете о добывании огня или встрече с великаном-всадником). Также эпические герои не одобряют принесение в их дом «обычных» людей, вслед за которым они и исчезают.

Иными словами, реконструкция семантики анализированных описаний подводит нас к мысли о том, что приход нартов в мир великанов знаменует исчезновение последних и появление первых. Также приход «обычных» людей в эпический мир означает исчезновение нартов и появление людей. Такая интерпретация мотива встречи великана с эпическим героем, а эпического героя с «обычным» человеком согласуется с архаическими мифологическими представлениями людей о космосе и его обитателях. В частности, по воззрениям абхазов, первоначально в Абхазии обитали великаны (*адауы* или *адоумыжьха*), обладавшие необычной силой. Они наводили ужас на жителей, пока не пришли нарты и не победили их (Чурсин 1957:225). А нарты в свою очередь воспринимаются носителями эпоса как предки их народов.

Наконец, следует отметить, что основные разновидности описаний данного типа и их варьирование не столь многочисленны. И это не случайно. Во-первых, они содержатся только в тех сказаниях, где противопоставляются «разнотипные», «разномасштабные» эпические персонажи; во-вторых, они устойчивы, как правило, в пределах определенного круга сказаний. Следовательно, и их повторяемость ограничивается отдельными сюжетами: описания стабильно присущи лишь текстам одних и тех же эпических сказаний. Причем сопоставленные описания в разных версиях нартского эпоса обнаруживают не только сюжетно-тематическую близость, но и высокую степень лексико-семантических соответствий.

Е. Н. Кузьмина

## СИБИРСКОЕ ЭПОСОВЕДЕНИЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

Героический эпос народов Сибири относится к числу феноменальных явлений мировой цивилизации. Его значимость для культуры этносов трудно переоценить. Хорошо развитая художественная система, устойчивая эпическая традиция, сакральный характер способствовали тому, что героические сказания, в своей основе сохранившие архаические черты первобытного мышления, встречаются в наши дни в живом бытовании у ряда сибирских народов: алтайцев, якутов, реже у хакасов, тувинцев, шорцев, бурят. Благодаря подвижнической деятельности выдающихся исследователей культуры сибиряков, таких как В. В. Радлов, Г. Н. Потанин, В. И. Иохельсон, Э. К. Пекарский, И. А. Худяков, М. Н. Хангалов, Ц. Ж. Жамцарано, Н. Ф. Катанов и многих других, внесших неоценимый вклад в сохранение народного эпического наследия, сложился богатейший фонд фольклорных образцов, зафиксированных в пору их активного бытования.

Устное народное творчество народов Сибири стало объектом исследования уже в XVIII в., с первых академических экспедиций. В полевых записях и публикациях, прежде всего Г. Ф. Миллера, а также других ученых имеются сведения о бытовании фольклора, приводятся отдельные образцы преданий, сказок и песен аборигенов Сибири.

Накопление фольклорного материала продолжалось и в XIX в., обширная работа по фиксации произведений разных жанров стала проводиться Русским географическим обществом. Неоценим вклад в развитие тюркологии В. В. Радлова, В. И. Вербицкого, А. В. Анохина; необычайно широким был диапазон научных интересов Г. Н. Потанина, много сделавшего для того, чтобы лучшие образцы устного поэтического творчества тюркоязычных и монголоязычных народов были опубликованы в трудах Русского географического общества. Значительный вклад в изучение фольклора народов Сибири внесли политические ссыльные: И. А. Худяков, В. Л. Серошевский, Э. К. Пекарский, В. М. Ионов, В. Г. Тан-Богораз, В. И. Иохельсон, а также ученые из числа коренных народов Сибири. Труды и записи хакаса Н. Ф. Катанова, якутов Г. В. Ксенофонтова и А. Е. Кулаковского, бурят М. Н. Хангалова, Ц. Ж. Жамцарано по праву считаются классическими.

На протяжении всего XX века сибирские ученые, а зачастую просто энтузиасты и любители народной словесности, продолжали традиции предшественников по сбору фольклорных произведений,

тем самым существенно пополняя имеющиеся коллекции. Благодаря всему этому сложилась богатая источниковая база, создающая предпосылки для активной публикации и ввода в научный оборот неизвестных материалов, исследование которых могло бы решить ряд важнейших проблем современной фольклористики.

Фольклористические традиции, заложенные дореволюционными исследователями, были подхвачены в советское время. С начала 30-х годов XX в. в сибирском регионе начали создаваться научно-исследовательские институты, которые поставили перед местными учеными-собирающими и любителями народной культуры задачу планомерного и широкоохватного сбора фольклорного материала. В ходе этой работы сложилась целая плеяда талантливых собирателей, которые, сами хорошо зная фольклор родного народа, легко выявляли на местах выдающихся сказителей, сказочников и песенников и описывали их репертуар. Можно назвать имена ученых-собирающих С. П. Балдаева, И. Н. Мадасона (Бурятия), А. С. Порядина, С. И. Боло (Якутия), В. И. Доможакова, М. И. Боргоякова, Т. Г. Тачеевой (Хакасия), П. В. Кучияка, Т. С. Сыркашева (Горный Алтай), К. С. Тоюна, В. Кок-оола (Тува) и др., значительно пополнивших своими уникальными записями фольклорные архивы сибирских научных центров.

Между тем, в методике сбора материалов были существенные недостатки. Дореволюционные и советские издатели часто составляли сводные тексты, собиратели-любители «улучшали» тексты, дополняли или сокращали их. Практически не собирались целенаправленно материалы по мифологии и обрядовой поэзии. Песни, эпос, гимны, заклинания, запевы круговых танцев фиксировались чаще всего как поэтические произведения, без нотной записи. Если запись осуществлялась на магнитофоне (что было редким явлением из-за их отсутствия), то из-за недостатка магнитной пленки записи расшифровывались собирателями наспех, в ходе полевой работы, и магнитная пленка вновь запускалась в дело. Если все же были сохранены магнитофонные записи, то сейчас они находятся в плачевном состоянии: из-за времени и несоблюдения технических условий хранения пленки рассыпаются. Таким образом, уходят бесценные материалы, свидетельствующие о былом бытовании фольклора. Теперь перед всеми, кто располагает записями, зафиксированными на магнитной пленке, стоит ответственная задача сохранить уникальные образцы, перенести их на современные носители.

Не меньшие проблемы встают сегодня в связи с качеством публикации фольклорных текстов. На первый взгляд, в советское

время опубликовано значительное их количество, однако большая часть является художественной обработкой.

Вместе с тем уже тогда существовал опыт научных двуязычных изданий. Еще до Великой Отечественной войны вышли сборники Г. П. Василевич (1936), Н. П. Дыренковой (1940). Двуязычные публикации фольклорных произведений принадлежат якутским и бурятским фольклористам: Г. У. Эргису (1947), А. И. Уланову (1960), М. П. Хомонову (1961), Е. В. Баранниковой (1973/1976/1981) и др.

Ввод в научный обиход текстов на языке оригинала и в русском переводе раздвигал границу для более широких сравнительно-типологических исследований с привлечением разноязычного материала, делая возможным изучение генезиса, поэтики жанров и разработку принципов научно-фольклористического перевода. Двуязычные издания стали актуальны для отечественной фольклористики, которая могла опереться как на опыт местных изданий, так и на принципы такой крупной серии, как «Эпос народов СССР», выпускаемой Институтом мировой литературы РАН (с 1992 г. — «Эпос народов Евразии», с 2004 г. — «Эпос народов Европы и Азии»). Перед серией поставлена задача публикации одного фольклорного жанра, а именно, она ориентирована на издание вершинного художественного достижения народов — героического эпоса.

Из огромного фонда героических сказаний коренных народов Сибири было опубликовано в ней четыре тома: алтайское сказание «Маадай-Кара» (Суразаков 1973), якутское олонхо «Строптивый Кулун Куллустуур» (Пухов 1985), хакасский героический эпос «Алтын Арыг» (Майногашева 1988) и бурятский улигер «Абай Гэсэр Могучий» (Соктоев 1995). Достижением серии стало представление сибирских сказаний о богатырях как музыкально-поэтического явления. Наряду с научной фольклористической статьей каждая книга была снабжена музыковедческим анализом, дающим представление о музыкальной стороне сказаний, особенностях интонирования и исполнительской манере сказывания.

Сибирские фольклористы понимали, что не только эпос, но и другие жанры фольклора необходимо издавать на языке оригинала с адекватным русским переводом, что нужно иметь специализированное печатное издание, в котором регулярно можно было бы публиковать как тексты, так и фольклористические исследования. Понимание этого и привело к тому, что с начала 80-х годов XX в. сибирские ученые (с привлечением ведущих ученых России) заняты подготовкой и изданием 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» — самого крупного из осуществляемых в России гуманитарных проектов в области фольклористики. На первом этапе работы основное внимание было

направлено на разработку принципов издания, подбор составителей и создание единого научно-методического и консультационного центра, который бы руководил подготовкой Серии.

При наличии огромной коллекции материалов в Сибири в то время не существовало реальной фольклористической школы, научного центра, который мог бы осуществить столь крупномасштабный проект. Традиционно сильные группы фольклористов в Бурятии и Якутии замыкались в рамках своих региональных научных задач. Назревшим стало объединение усилий ученых-специалистов, и не только сибирских, для решения методологических проблем общероссийского и мирового уровня. Консолидация фольклористических сил и реализация проекта стали приоритетным направлением в области гуманитарной науки Сибирского отделения Российской академии наук. В 1981 г. Президиум СО РАН принял решение о создании сектора фольклора народов Сибири, в составе тогда Объединенного института истории, филологии и философии СО АН СССР, который стал научно-координационным центром подготовки томов серии «Памятники фольклора...».

Подготовительная работа была длительной в силу того, что многие задачи решались впервые. Прежде всего нужно было объединить и представить в одной книге слово, музыку и иллюстративный ряд. Поскольку каждый том серии должен был содержать помимо научного анализа и нотных записей звучащий материал на грампластинках (позднее, с 1996 г., серия перешла на компакт-диски), то нужно было решить вопросы полиграфического оформления, чтобы объединить книгу с пластинкой. Особую трудность представляло решение проблем шрифтов. До серии национальные знаки вписывались от руки. В серии же представляется фольклор на языках более чем тридцати народов Сибири, следовательно, надо было шрифтовую проблему решать кардинально: путем создания шрифтовых носителей, что и было сделано. Позже с компьютеризацией эта задача намного упростилась, хотя и сегодня эта проблема до конца еще не разрешена. Потребовалось время и на формирование структуры серии и авторских коллективов-исполнителей, выработку методических и методологических документов серии, подготовку первых рукописей, а также на создание фонда звуковых записей для грампластинок, сделанных на высокочувствительной звукозаписывающей аппаратуре. В ходе многочисленных комплексных экспедиций сотрудников сектора фольклора и Новосибирской консерватории по районам Сибири был накоплен достаточный материал для звукового приложения к первым томам Серии.

Только с 1990 г. началась непосредственная публикация томов серии. Первым стал том «Эвенкийские героические сказания». К этому времени были готовы к печати бурятский героический эпос «Аламжи Мэргэн», якутский героический эпос «Кыыс Дэбиллэйэ», «Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока». Но выбор пал именно на эвенкийский фольклор как дань уважения памяти сказителя Н. Г. Трофимова (1915–1971). Сказание «Храбрый Содани-богатырь», вошедшее в том, как пишет составитель этого тома А. Н. Мыреева, сказитель «записывал, работая пастухом в оленеводческой бригаде на р. Учур. Записывать приходилось при свече, в палатке, после тяжелого трудового дня пастуха-оленевода, исходив за день не один десяток километров по глубокому снегу. Сказитель был тяжело болен. Он понимал, что является одним из последних эвенков, хранящих в памяти традиционный эпос, и что с его смертью это богатство родного народа будет утеряно навсегда. Сознание своей ответственности помогло ему выполнить неимоверно трудную задачу. Когда наступил очередной приступ болезни, Николай Гермогенович поймал оленей, запряг в нарты и в полубессознательном состоянии приехал в медпункт в пос. Кутана. По радиации срочно вызвали вертолет, доставивший больного в районную больницу г. Алдан. Здесь на операционном столе сказитель скончался. В его вещмешке была найдена тетрадь с текстом сказания, которое публикуется в данном томе. Из больницы эти записи переслали в Якутск на наш адрес, который был предварительно написан на обложке тетради» (Мыреева 1990:371). Надо здесь заметить, что ранее А. Н. Мыреева в 1960 г. записала под диктовку этого сказителя эпос «Всесильный Дэвэлчэн в расшитой-разукрашенной одежде», также включенный в этот том, и «Иркисмондя-богатырь», фрагментами звучащий на грампластинке, приложенной к книге.

Необходимо отметить, что в этом, первом томе Серии, помещена программная статья главного редактора Серии, акад. А. П. Дервянко, зам. главного редактора, чл.-корр. РАН В. М. Гацака, зам. главного редактора, чл.-корр. РАН А. Б. Соктоева «Фольклор народов Сибири и Дальнего Востока: истоки и традиции». В ней выявлена взаимосвязь духовного наследия аборигенов Сибири от палеолита до наших дней, прослежена изученность фольклора сибирского населения к началу издания Серии и его многожанровость. Статья раскрывает ход подготовки и принципы академического издания фольклора, разработанные совместными усилиями членов Главной редколлегии и ведущих фольклористов, этнографов и этномузыковедов страны (тогда СССР).

Со времени выхода первой книги Серии по настоящее время опубликовано 27 томов, из них в девяти томах представлено пятнадцать героических сказаний, которые можно отнести к классическому наследию коренных народов Сибири. Наиболее ценным в отобранных для публикации в Серии эпических памятниках является то, что шесть сказаний из пятнадцати являются расшифровкой магнитофонных записей живого исполнения эпоса. Это якутское олонхо «Могучий Эр Соготох», тувинское сказание «Хунан-Кара», алтайский героический эпос «Очи-Бала» и «Кан-Алтын», шорские сказания «Кан Перген» и «Алтын Сырык».

Запись на магнитофонную ленту является наиболее достоверной фиксацией эпоса. Сказитель естественно, не прерываясь, исполняет произведение, при этом не нарушается поток его речи. Наличие магнитофонных записей позволило дать то или иное сказание в фоноприложении к тому, что существенно обогатило знания о природе героического эпоса сибиряков. Например, на грампластинке тома «Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох» помещены все фрагменты, полно характеризующие вилюйскую традицию исполнения олонхо.

Якутские фольклористы располагали тремя одновременными записями олонхо «Могучий Эр Соготох» в исполнении современного сказителя В. О. Каратаева (1926–1990). При подготовке музыкально-ведческого раздела тома этномузыковед Э. Е. Алексеев прослушал все три записи и констатировал, что «технически более совершенной стала запись, которая произведена в 1986 году Комплексной фольклорной экспедицией Института филологии СО РАН. Именно она и стала основой для подготовки грампластинки, позволяющей внимательному читателю и слушателю лучше представить границы творческого диапазона олонхосута» (см. аннотацию Э. Е. Алексеева к грампластинке к изданию: Илларионов 1996).

В томе «Тувинские героические сказания» (том 12) составитель С. М. Орус-оол поместила на грампластинке фрагмент публикуемого сказания «Хунан-Кара, имеющий коня Арзылан-Кара», характеризующий манеру исполнения сказителя Ч. Ч. Ооржака, а также фрагменты сказаний «Пятнадцатилетний Алдай-Сумбур» в исполнении С.-Ш. К. Быштак-оола и «Боктуг-Кириш и Бора-Шээлей» в исполнении С. А. Каваакая. «Все три образца героического эпоса, представленные на пластинке, — пишет С. М. Орус-оол, — демонстрируют разные сказительские школы, бытовавшие в Монгун-Тайгинском, Дзун-Хемчикском и Улуг-Хемском районах Республики Тыва» (см. аннотацию С. М. Орус-оол к грампластинке к изданию: Орус-оол 1997).

Текстологическая работа над томом явилась для исследователя фундаментальной базой, на которой впоследствии С. М. Орус-оол построила свое монографическое исследование (Орус-оол 2001), в котором автор рассмотрела на конкретном материале сюжетно-композиционное строение тувинского эпоса, его поэтико-стилевую фактуру, выяснила степень сохраняемости, изменчивости художественно-определяющей системы и частотности изобразительных средств героических сказаний, проанализировала сходство и различие в поэтике тюрко-монгольских народов Южной Сибири с привлечением эвенкийских параллелей. Очень интересны рассуждения автора о трех сюжетно-повествовательных типах сказаний в зависимости от числа поколений героев, о которых рассказывает эпос, о сцеплении мотивов, образующих определенный круг блоков: эпическую биографию богатыря; обретение героем богатырского коня и т. д. Путем поэтапного рассмотрения мотивов автору удалось выявить блоки мотивов, которые названы в работе как начальный, срединный и финальный. В результате детального рассмотрения автор проследила наличие в разных записях основных сюжетообразующих и второстепенных мотивов, состав которых «в каждой записи индивидуален, но сохраняет тенденцию к устойчивости в рамках одной эпической традиции» (Орус-оол 2001:37).

Уникальным следует признать опыт издания тома «Шорские героические сказания» (Чудояков 1998). Свой вариант тома составитель А. И. Чудояков представил в сектор одним из первых в начале 1984 г. Затем началась совместная работа над томом составителя, редактора русского перевода, этномузыковедов и членов Главной редколлегии. В 1985 г. во время работы научной конференции для иллюстрации исполнения героического эпоса шорскими сказителями А. И. Чудояков представил сказителя М. К. Каучакова. На его выступлении присутствовали все участники конференции. Во время сказывания эпоса было замечено, что каждый фабульный фрагмент эпоса исполняется дважды: сначала сказитель, аккомпанируя себе на топшуре, пропевает музыкальную версию, а затем речитативом излагает более подробно поэтическое содержание этого же фрагмента. По предложению В. М. Гацака публикация уже подготовленного к печати тома была отложена, чтобы дать возможность А. И. Чудоякову провести дополнительную текстологическую работу по восстановлению обоих слоев сказания «Кан Перген», чтобы показать специфику исполнения шорских героических сказаний. Таким образом была бы продемонстрирована естественная природа исполнения эпоса.

При работе с текстом оказалось, что пропеваемые части практически невозможно расшифровать. Прежде в изданиях эпических

произведений составители зачастую редактировали тексты записей, доводя их до определенной ясности. Дело в том, что для сохранения ритмики речитативного сказывания исполнители часто усекают слова, прибавляют дополнительные слоги и даже звуко-сочетания, не несущие смысловой нагрузки. В результате фольклорное произведение излагается не как строго лексически оформленный текст, а как единый звуковой поток. Слушатель, упустивший нить повествования, может и не понять, о чем поет сказитель. Далеко не все знающие современный язык данного этноса умеют слушать архаический эпос, это доступно тем, кто знаком с традициями сказывания своего народа. Звуковая специфика эпоса, особенности языка сказителей еще ждут своих исследователей.

Возвращаясь к анализу тома «Шорские героические сказания», отметим ту сложную работу, которую совместно с составителем провела этномузыковед Р. Б. Назаренко. Она впервые в эпосоведении полностью нотировала героическое сказание, что позволило сохранить и воспроизвести музыкальную фактуру эпоса. Подвижнический труд этномузыковеда Р. Б. Назаренко и носителя языка и глубокого знатока родного фольклора и этнографии А. И. Чудоякова дал фольклористике первый опыт комплексного подхода к изданию эпоса в его поэтико-музыкальной специфике.

Несомненно, издание шорских сказаний с сохранением особенностей народного исполнения, с нотировкой при этом всех музыкальных тирад, открывает новые горизонты в отечественном эпосоведении, побуждает издателей, имеющих дело с музыкально-поэтическим произведением представлять не только вербальный текст, но и давать нотную запись всего произведения, сопровождая звуковым приложением. Издание на таком же уровне эпических сказаний других народов Сибири было бы весьма ценным для исследования генезиса эпоса, его эволюции, тембровой специфики, поэтических и музыкальных особенностей.

Важным в публикации произведений является отражение живой фольклорной традиции, поэтому первостепенная роль отводится фонограммам и видеоматериалам. Достоверность текстов должна быть обеспечена и сохранением подлинной народной речи во всем ее лексико-поэтическом своеобразии, без литературного вмешательства.

Надо отметить, что наиболее полно принципы Серии воплотились в следующих ярких статьях: М. И. Тулохонова «Бурятский героический эпос „Аламжи Мэргэн“» (том вышел под этим же названием), Э. Е. Алексеева «О музыкальном воплощении олонхо» (том 10 «Якутский героический эпос „Могучий Эр Соготох“»), А. П. Решетниковой «Музыка якутских олонхо» (том «Якутский

героический эпос „Кыыс Дэбилийэ“»), С. М. Каташева «Алтайский героический эпос» (том 15 «Алтайские героические сказания»), Р. Б. Назаренко «О средствах музыкальной выразительности в шорском героическом эпосе „Кан Перген“» (том 17 «Шорские героические сказания»).

В целях более полного освещения живого бытования олонхо «Могучий Эр Соготох» якутские фольклористы поместили в приложении к тому сюжеты тринадцати вариантов и версий олонхо об Эр Соготохе, как из опубликованных, так и архивных записей. Судя по этому перечню, первая публикация этого эпоса относится к 1851 г., издание было осуществлено О. Бётлингком. Последняя магнитофонная запись тринадцатого сюжета «Эр Соготох» сделана в 1984 г. от современного олонхосута А. С. Васильева из Виллюйского р-на Якутии. За более чем сто лет сказание было зафиксировано от олонхосутов всех локальных групп якутов, а также от долганского сказителя П. Аксёнова в 1931 г.

Это сказание в наши дни записывалось на магнитную ленту от олонхосута В. О. Каратаева трижды — в 1975, 1982 и 1986 гг., и при этом исследователи имели возможность постоянно консультироваться с ним. Благодаря этому, удалось значительно углубить содержание научного аппарата тома: уточнить смысл диалектных слов и архаизмов, восстановить некоторые пропуски в тексте и недопетые окончания слов. Особую ценность представляет включенная в приложение к тому сравнительная схема сюжетов указанных трех записей олонхо «Эр Соготох». Она убедительно показывает, что сказитель сохранял при каждом исполнении сюжет, но варьировал отдельные фрагменты или вводил в рассказ дополнительные словесные звенья. Такая схема демонстрирует процесс эволюции эпического сказания и, несомненно, обогащает аналитическую часть тома.

Ряд новшеств в издании эпоса был введен при подготовке к печати 15 тома Серии «Алтайские героические сказания». Составитель З. С. Казагачева отобрала для публикации сказание «Очи-Бала», записанное в 1987 г. от современного кайчи А. Г. Калкина (1925–1998), а также фрагменты записи 1984 г. этого сказания в его же исполнении. Все вариационные различия, выявленные в записях 1984 и 1987 гг., даются составителем по ходу основного текста. Такая подача вариаций предпринята в сибирском эпосоведении впервые.

В том также включено сказание «Кан Алтын» Табара Чачиякова и фрагменты этого сказания в исполнении Салдабая Савдина, что дает возможность сопоставить исполнение одного и того же памятника разными сказителями. Отметим, что составитель вос-

становливалась последовательность изложения в тех случаях, когда сказитель переставлял строки в тексте. З. С. Казагачева расположила их в логической взаимосвязи, при этом строго обозначая коррективы текста нумерацией строк в соответствии с реальным исполнением произведения.

Научные подходы, найденные в процессе длительных поисков и настойчивой работы над текстами сказаний «Очи-Бала» и «Кан-Алтын» и их вариантами для публикации в сибирской серии, позже были рассмотрены З. С. Казагачевой и опубликованы в 2002 г. в виде монографического исследования (Казагачева 2002). Ценность проведенного исследования состоит в том, что выводы базируются на анализе живой эпической традиции, которую З. С. Казагачева непосредственно наблюдала и фиксировала современными техническими средствами. Для проникновения в текстовую фактуру героических сказаний автор прибегает к сличению разновременных записей героического сказания «Очи-Бала» от одного и того же сказителя (А. Калкина) и стилистических вариантов эпоса «Кан-Алтын» от представителей общей сказительской школы, но разных манер исполнения (Т. Чачиякова, С. Савдина). Это дало возможность исследовать структуру эпического произведения (композицию, образный строй, поэтический стиль) в индивидуально-сказительской и временной интерпретации. Для успешного выполнения самой трудоемкой из текстологических процедур — расшифровки аудиозаписей героического сказания от алтайских сказителей разных исполнительских традиций (кая в сопровождении топшура или напевной речитации) — исследователю было необходимо обосновать такое понятие, как «эпическая речь». Ее З. С. Казагачева считает не застывшей, а индивидуализированной категорией, поскольку в эпическом языке исполнителя находят отражение все формы устной речи этнической языковой среды, древние и новые речевые влияния, собственные сказительские словоупотребления (Казагачева 2002:90, 95).

Необходимой составной частью в книге является раздел «Сказитель и традиция» (с. 148–174), где дается подробное освещение личности сказителей, их репертуара, индивидуального мастерства.

В тех томах, где опубликованы тексты, записанные под диктовку или зафиксированные сказителями в виде самозаписи, составление музыкального фоноприложения решалось разными путями. Так, в состав грампластинки тома «Эвенкийские героические сказания» включены семь фрагментов сказания «Иркисмондя-богатырь», записанного А. Н. Мыреевой от Н. Г. Трофимова, который исполнил сказания, опубликованные в томе. Это позволило показать манеру исполнения, музыкальную природу персонажей, т.е.

полнее представить эпическую традицию эвенков, чего не дает вербальный текст.

В том «Фольклор долган» вошли героические сказания, записанные А. А. Поповым и П. Е. Ефремовым под диктовку. Со слов П. Аксёнова, талантливого долганского сказителя А. А. Попов записал олонхо «Сын лошади Аталамии-богатырь» и «Брат и сестра». П. Аксёнов считал себя учеником Александра Васильевича Ерёмкина, от которого воспринял сказание «Сын лошади Аталамии-богатырь», от него же это сказание унаследовал и сын А. В. Еремина — Иван Александрович, позже — признанный мастер слова. В 1964 г. корреспондент Таймырского радио М. П. Харлампьев записал на магнитную ленту в его исполнении известное олонго «Сын лошади Аталамии-богатырь», фрагменты которого и помещены на грампластинке. Таким образом, была воспроизведена традиция эпосопения и у долган.

Традиционный бурятский героический эпос дошел до нас, к сожалению, в текстовых записях. Отсутствие технических средств на момент фиксации улигеров в пору их активного бытования лишило исследователей возможности анализа живой эпической традиции. Тем не менее улигершины более позднего времени, например, Бура Барнаков (1884–1966) и Суман Сонтохонов (1884–1979), сумели сохранить характер исполнения эпоса. Бурятские фольклористы М. П. Хомонов и С. С. Бардаханова записали их репертуар на магнитную ленту. Благодаря этому, на грампластинке тома «Бурятский героический эпос „Аламжи Мэргэн“» звучат фрагменты улигеров, передающие особенности эхирит-булагатской традиции, в рамках которой, несомненно, исполнялся героический эпос «Аламжи Мэргэн».

Много новшеств было внесено составителями в научно-справочный аппарат томов. В первом томе, «Эвенкийские героические сказания» (1990), сведения о текстах традиционно были даны кратко в конце вступительной филологической статьи. Во втором эпическом томе, «Бурятский героический эпос „Аламжи Мэргэн“» (1991), по настоянию Главной редколлегии, появилась уже специальная текстологическая статья М. Тулохонова «Сведения о тексте и принципах его публикации» (Тулохонов 1991:283–284), которая отвечала требованиям времени к текстологии. В томе «Якутский героический эпос „Кыыс Дэбилийэ“» текстологическая статья дополняется информацией о сказителе в виде воспоминаний П. Г. Борисова, внучатого племянника олонхосута, и его земляка И. К. Борисова (Емельянов 1993:290–293).

Фундаментальная текстологическая работа была проведена В. М. Гацаком и З. С. Казагачевой в томе «Алтайские героические

сказания» (т. 15). Она была отражена в их статье «Текстологические принципы и процедуры издания» (Казагачева 1997: 71–79).

Учитывая опыт как отечественных (Н. П. Рыбников, А. Ф. Гильфердинг), так и зарубежных фольклористов и издателей (И. Диакону и др., издатели «Песни о Роланде»), авторский коллектив тома впервые в сибирском эпосоведении прибегнул к подаче вариаций. Эта работа была описана в текстологической статье тома. Здесь же нашли подробное изложение процедуры по расшифровке фонограмм и лингвистической подготовке текстов, примененные конъектуры и emendatio в отношении немотивированных, случайных повторов и оговорок.

Особое внимание Главной редколлегией было уделено снабжению томов разнообразными глоссариями, помимо обязательных указателей персонажей, словаря неперевоенных слов, примечаний к национальным текстам, комментариев к русскому переводу. Составители, исходя из своего материала, обогащают научно-справочный аппарат творческими портретами сказителей, как, например, в томах «Якутский героический эпос „Кыыс Дэбилийэ“», «Могучий Эр Соготох» (т. 10), «Шорские героические сказания» (т. 17), «Алтайские героические сказания» (т. 15), описаниями вариантов публикуемых сказаний (т. 10 «Могучий Эр Соготох»; т. 16 «Хакасский героический эпос „Ай-Хуучин“»); указателями эпических топонимов и мифологических персонажей («Якутский героический эпос „Кыыс Дэбилийэ“»; т. 12. «Тувинские героические сказания»; т. 15 «Алтайские героические сказания»; т. 16 «Хакасский героический эпос „Ай-Хуучин“»).

Изданные в серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» эпические произведения стали бесценным источником для изучения генезиса поэтического слова, исследования первоначальных этапов развития языковой, музыкальной, хореографической, театральной культуры мира. Помимо названных аспектов опубликованные тексты зафиксировали состояние национальных языков на момент записи, что представляет несомненную ценность для лингвистических исследований.

Публикация томов Серии и изучение героического эпоса народов Сибири находятся сегодня в активном состоянии, продолжается интенсивное осмысление специфичности эпоса сибирских народов в эдиционном, аналитическом и теоретическом планах. Интерес исследователей к героическому наследию народов Сибири не угасает, наоборот, исследования все более углубляются, расширяется их тематика. Об этом свидетельствуют публикации последних лет и защиты диссертационных работ по эпосу сибирских

народов, которые, несомненно, явятся основой для будущих монографических исследований.

Опубликованные якутским фольклористом Н. В. Емельяновым систематизированные изложения сюжетов олонхо в трех книгах: «Сюжеты якутских олонхо» (1980), «Сюжеты ранних типов якутских олонхо» (1983) и «Сюжеты олонхо о родоначальниках племени» (1990) открыли целое направление в систематизации огромного эпического материала. Исследователь взял на учет весь известный и доступный ему материал олонхо, который составлял шестнадцать текстов олонхо, опубликованных полностью, двадцать восемь кратких изложений содержания и девятнадцать отрывков. В Архиве Якутского филиала СО АН СССР хранилось 126 записей полных текстов олонхо, тридцать шесть кратких изложений содержания, пятьдесят одна запись сюжетов и шестнадцать отрывков. Весь этот массив Н. В. Емельяновым был сгруппирован в три крупных тематических раздела, которые в свою очередь имеют подгруппы. Такая сюжетно-тематическая классификация позволяет проследить стадийное развитие эпоса.

В таком же плане выполнена работа Д. А. Бурчиной «Гэсэриада западных бурят» (1990). В силу специфики бытования бурятского эпоса, в более сохранным виде зафиксированном в Прибайкалье, подробному описанию подвергнута в книге локальная традиция унгинских бурят. С максимальным охватом исследовательница привела все зафиксированные тексты западно-бурятской Гэсэриады, тем самым давая возможность эпосоведам на примере этого сказания проследить процесс эпического сюжетосложения.

В следующей книге «Героический эпос унгинских бурят» (Бурчина 2007) представлено систематизированное изложение двадцати четырех текстов, относящихся к стадийно поздней группе улигеров, называемых в бурятском эпосоведении «унгинской». Все они являются достоверными источниками, записанными учеными и собирателями: Ц. Жамцарано, С. П. Балдаевым, Г. Д. Санжеевым, Д. Хилтухиным, А. И. Улановым от талантливых сказителей-улигершинов: П. Д. Дмитриева, П. М. Тушемилова, Н. Тужинова, Х. Терентьева, Н. Иринчевой и др., пользовавшихся в Приангарье широкой известностью.

Хронологически самый ранний по времени фиксации улигер «Алтан Шагай Мэргэн» (запись Ц. Жамцарано от Х. Терентьева) относится к 1906 г., а самый поздний — «Мор Мэргэн Хубун» (запись Д. Бурчиной) — к 1973 г.

Работы такого плана решают задачи учета и оценки текстов, выявления состава сюжетов, мотивов, набора персонажей, реалий, сюжетных типов, версий, вариантов и многих других аспектов,

глубоко интересных исследователю. Помимо этого, они способствуют эффективности сравнительных исследований и объективности получаемых результатов в процессе исследования эпоса не только бурят, но и других народов.

Из других заметных теоретических исследований последнего времени можно назвать ряд работ. Выше были представлены монографии С. М. Орус-оол, З. С. Казагачевой. Свою лепту в развитие олонховедения внес В. М. Никифоров. Интересна и во многом спорна позиция автора, изложенная в его книге «Стадии эпических коллизий в олонхо. Формы фольклорной и книжной трансформации» (Никифоров 2002). Исследователь попытался проследить истоки олонхо на эпическом антропонимиконе. Рассматриваемые слова В. М. Никифоров разделил на историзмы и мифологизмы, оговаривая при этом прямые совпадения с историческими и мифологическими героями. Прослеживая процесс формирования эпической традиции на основе трансформации образов олонхо, автор условно выделяет туранский, хунно-китайский, телеуьгурский, древнетюркский, киргизский, монгольский, урянхайский этапы. Автор справедливо говорит о сложности однозначного решения проблемы генезиса олонхо, предлагая читателям еще один, свой авторский взгляд.

Интересен еще один труд, раскрывающий сюжетно-композиционную структуру олонхо — это книга Л. Н. Семеновой «Эпический мир олонхо: пространственная организация и сюжетика» (2006). Автор на основе анализа эпических локусов и картины мира в олонхо убедительно проводит мысль о том, что «пространственный аспект повествования является существенным структурообразующим принципом» (Семенова 2006:217). Информативная, насыщенная глубокими рассуждениями культурологического, структуралистского плана, работа будет полезна не только олонховедом.

Молодым поколением исследователей активно разрабатываются эпосоведческие проблемы текстологии, семантики, поэтики сибирского эпоса. Об этом свидетельствуют темы диссертаций, представленные и защищенные на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Это работы Т. В. Илларионовой «Текстология олонхо „Могучий Эр Соготох“. Сравнительный анализ разновременных записей» (2008), Н. С. Чистобаевой «Героический эпос хакасов: поэтика и текстология» (2007), выполненные на базе источников серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» и рукописных материалов сибирских фольклорных архивов. Кандидатская диссертация легла в основу монографии Н. Н. Николаевой «Отрицательные женские персонажи в героическом эпосе бурят: функции, семантика и поэтика» (2007),

посвященная системе эпических образов, в частности, объектом исследования избраны мангадхайки, шаманки, другие отрицательные женские персонажи, наделенные определенной функциональной ролью в сюжете произведений героического эпоса бурят.

В заключение можно сказать о том, что серия «Памятники фольклора. . . » подняла на новый, более высокий уровень издание сибирского эпоса, разработала принципы полного раскрытия сути такого многоаспектного поэтико-музыкального явления, как героические сказания. В научном аппарате эпических томов Серии определены место и значимость эпических произведений в этнической культуре коренных народов Сибири.

Работа над Серией стала подлинной научно-квалификационной школой современного уровня для фольклористов-сибиреведов. Благодаря работе над подготовкой томов Серии, у автора этой статьи родилась идея создания «Указателя типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Из двадцати трех сказаний, учтенных в «Указателе. . . », одиннадцать были опубликованы в серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» (Кузьмина 2005). Объем текстов разный: от 600 до 10 000 стиховых строк. В нашей систематизации перечень типических мест отражает событийный ряд, связанный с главным персонажем, как и сам героический эпос, содержание которого концентрируется вокруг главного героя (богатыря, богатырки).

При отборе материала мы исходили из того, что типическое место представляет собой устойчивое поэтическое описание, общее для разных сюжетов, а эпическая формула может входить в него составной частью. Функционально-семантическая направленность типических мест остается неизменной в разных текстах. Их интертекстуальность находится в определенном соотношении с вариативностью типических мест, которые, в свою очередь, обусловлены вариативностью эпических формул, входящих в них. Варьирование же эпических формул происходит на уровне лексики, использования синонимического ряда, инверсии слов и строк, сокращения или, наоборот, расширения поэтических словосочетаний. Все это сказывается на структуре типических мест, которые даже в одном повествовании встречаются много раз то в сокращенном, то расширенном виде (от одной до нескольких десятков стиховых строк).

Структура «Указателя. . . » открыта, она рассчитана на то, что будет пополняться за счет ввода нового систематизированного эпического материала. Мы сознательно ограничили структуру указателя (на самом деле перечень и набор типических мест гораздо шире, чем это выглядит в самой книге). Поскольку издание экс-

периментальное, было важно опробовать саму систему подачи, систематизации и классификации исследуемого массива. Остается надеяться, что указатель будет служить надежным путеводителем в раскрытии принципов эпического сюжетостроения, характера исполнения эпоса, эстетики древнего эпосопения, а также эволюции эпоса как фольклорного жанра.

Касаясь сегодняшних проблем сибирской фольклористики, необходимо обратить внимание на серьезную ситуацию, которая сложилась в деле сохранения архивных фольклорных материалов. Есть много записей, сделанных в свое время на магнитной пленке. Многие из них находятся в таком состоянии, что практически исключают работу с ними. Поэтому необходимо всеми доступными техническими средствами провести фиксацию пленок с последующей их оцифровкой, чтобы материалы хранились на современных носителях. Поскольку героический эпос является жанром уже ушедшим в прошлое, настал момент подвести итог накопленному, провести учет всего оставшегося наследия. Составить перечень записей героических сказаний, при возможности с учетом личных коллекций, хранящихся в личном архиве собирателей.

Кроме этого, мы подошли с развитием мультимедийной технологии к такому этапу, как создание единой базы данных, созданию централизованного компьютерного архива фольклорного материала, и в частности, произведений героического эпоса. Осталось определить, кто может взять на себя проведение такой необходимой, назревшей работы.

## К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ УДМУРТСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Данная статья продолжает недавно опубликованную работу (Напольских 2008), где были предварительно обоснованы многие положения, которые здесь уточняются (частично исправляются) и развиваются.

Предания о богатырях в удмуртской фольклорной традиции известны собирателям по крайней мере с конца XIX в. Герои их в основном называются терминами производными, в конечном счете, от монгольского *baɣatur*: *батыр* — заимствовано через татарский язык, или *бакатыр/багатыр* — заимствовано, вероятнее всего, через русский язык. Эти термины применяются в произведениях разных по сути жанров (легендах о происхождении древних городищ, преданиях об основателях деревень и знаменитых разбойниках) к персонажам разного происхождения: от вполне исторических личностей вроде Емельяна Пугачёва до богатырей незапамятных времен. По этой причине возникают определенные проблемы в связи с тем, можно ли вообще говорить о (былом) существовании удмуртской эпической традиции, какие из названных произведений народного творчества можно к ней относить, каков возраст этой традиции и исторические условия ее возникновения и бытования. Эта проблема, в свою очередь, не может быть решена, без четкого понимания того, что можно считать эпосом и эпической традицией, и, соответственно, какие признаки могут свидетельствовать о ее существовании. В местной фольклористике так вопрос, впрочем, не ставится: былое существование удмуртского эпоса, восходящего к прапермской эпохе — то есть к общим прототипам с неплохо изученными эпическими произведениями коми — рассматривается как аксиома, задача состоит только в его «воссоздании», для которого ничтоже сумняшеся предлагают использовать, например, свадебные песни (Перевозчикова 1986 — обращает на себя внимание название статьи). Более того, считается вполне возможным рассуждать и о более глубокой, общефинно-угорской эпической традиции. Уровень этих рассуждений, естественно, невысок: достаточно сказать, что в качестве источника для «воссоздания» прафинно-угорских эпических мотивов используются русские переводы «Калевалы» — авторского произведения Элиаса Лённрота; весьма показательна для данного дискурса фраза «мы идем по лыжне „Калевалы“» (Владыкин 1986:5), которую мы ниже (с. 224) не раз еще вспомним.

В данной статье будут рассмотрены, таким образом, две проблемы: 1) была ли, а если была, то что представляла собой традиция эпического сказительства у удмуртов; 2) каковы перспективы возрождения и развития национального удмуртского эпоса в современных условиях.

\*\*\*

Для нашего анализа были отобраны те удмуртские предания о батырах, в которых, во-первых, исторические реалии периода русского владычества в крае (со второй половины XVI в.) либо не отражены, либо отражены слабо (русские либо не упоминаются вообще, либо реалии русской власти не играют роли в повествовании). Во-вторых, герои этих преданий предстают не как обычные люди, но обладают хотя бы в какой-то мере сверхъестественными способностями, благодаря которым совершают свои подвиги. Этот — возможно, кажущийся поверхностным и формальным, но необходимый для начала работы — подход позволил отделить от данной (старейшей, как я полагаю) группы преданий более поздние, в которых рассказывается о разбойниках, основателях деревень, беглых крестьянах и солдатах, участниках восстаний и т. п. В результате образуется набор преданий, в которых присутствует набор стандартных мотивов (см. табл. 3, с. 222), и этот набор становится третьим критерием, по которому в число анализируемых могут быть включены предания и явно более позднего времени (таких, впрочем, немного).

Все отобранные предания на первый взгляд можно территориально объединить в две традиции (локализацию преданий см. на карте в конце статьи): 1) калмезскую (по названию территориального объединения удмуртов, проживавших по реке Кильмезь и ее притокам, Калмез) в центрально- и юго-западной половине Удмуртии и 2) чепецкую (по реке Чепце) на севере Удмуртии. Еще два предания не входят в эти традиции. Степень фиксации преданий крайне неравномерна — от точной записи на диалекте до краткого русского пересказа, что отражено в табл. 1 (предания названы по именам главных героев).

Остановимся сначала на преданиях третьей группы, не входящих ни в калмезскую, ни в чепецкую традицию. «Легенда об Эштэреке», записанная в 1911 г. в деревне Малый Казес современного Шарканского р-на одним из основоположников удмуртской литературы и литературного языка Кедром Митреем (Д. И. Корепановым), по поэтической форме весьма напоминает предания калмезской традиции, что особенно заметно при сравнении ее версии, записанной Д. А. Яшиным (1988:54–56) с разбивкой на стихотворные строки, с аналогично изданным А. Н. Уваровым (1983) «Пре-

Таблица 1. Основные удмуртские предания о богатырях и их фиксация.

Калмезская традиция		
Бурсин Можга и Сьёлта	Munkácsi 1887:61–63	Оригинальный удмуртский текст
Мардан-атай и сыновья (в т. ч. Можга)	Wichmann 1901:98–100; Потанин 1884:194; Кралина, Поздеев 1971:127–128	Оригинальный удмуртский текст, русский пересказ и удмуртский текст в литературной обработке
Микола-батыр и Можга-батыр	Кралина, Поздеев 1971:96–97, 126	Удмуртский текст в литературной обработке
Алгазы	Богаевский 1892:172–174	Русский пересказ
Тутой и Янтамыр	Гаврилов 1880:144–147; Верещагин 1889:23–24; Кралина, Поздеев 1971:129–131	Русский пересказ и его (?) удмуртский перевод
Шудья-батыр	Munkácsi 1952:228; Потанин 1884:193	Краткий фрагмент по-удмуртски (оригинальный текст) и по-русски
Пазял и Жужгес	Кралина, Поздеев 1971:102–104	Краткий фрагмент по-удмуртски (в литературной обработке)
Чепецкая традиция		
Идна	Гаврилов 1880:152–154; Верещагин 1886:103–107; Первухин 1889:8–12	Русский пересказ
Донды и его семейство (в т. ч. Идна)	Первухин 1889:8–12;	Русский пересказ — авторская обработка отдельных преданий
Узякарские богатыри	Первухин 1889:7–8	Краткий фрагмент по-русски
Предания вне калмезской и чепецкой традиций		
Завьял, Кайван и Оудра	Верещагин 1889:14–22; 1906:24, 31	Русский пересказ

данием о Бурсине Можге» из собрания Б. Мункачи. Любопытно, что некоторые аналогии обнаруживаются при таком подходе и с коми-зырянскими эпическими текстами (Микушев 1987:320–355): хотя слишком большое различие в акцентуационных моделях коми и удмуртского языков, к сожалению, не позволяет сравнивать ритмику стиха, нельзя не видеть, что в обоих случаях речь идет явно о весьма своеобразном аллитерационном речитативе. Таким образом, «Легенда об Эштэреке» — благодаря, вероятно, бережной и талантливой обработке Кедр Митрея по форме представляет собой безусловный интерес. Что же касается содержания, то в основе ее лежит сюжет о нарушенной сделке со сверхъестественным помощником (водяным в данном случае) и гибели героя, причем в тексте просматриваются литературные цитаты — в частности, из пушкинской «Сказки о попе и работнике его Балде», которые могли проникнуть в нее как при обработке Кедр Митреем, так и еще при бытовании ее в народе. Кроме того, в этой легенде нет ни одного из мотивов, характерных для других удмуртских преданий о батырах. Вследствие этого с сожалением приходится констатировать, что «Легенда об Эштэреке» стоит особняком среди остальных удмуртских преданий о батырах и не может использоваться как опорная при решении вопроса о существовании удмуртской эпической традиции.

Записанное Г. Е. Верещагиным «Предание о Завьяле, Кайване и Ондре» хронологически может быть отнесено к интересующему нас роду преданий лишь условно, поскольку ее главный герой Завьял — русский. Кроме того, в этом особняком стоящем предании также отсутствуют типичные мотивы преданий о батырах — кроме, возможно, одного-двух (см. табл. 3, с. 222).

Особый интерес представляет чепецкая традиция. В своей предварительной статье (Напольских 2008) я еще полагал, что входящие в нее предания представляют собой единство и могут считаться аутентичными. Однако, уже тогда пришлось с осторожностью констатировать, что, во-первых, у нас нет ни одного предания о чепецких богатырях, записанного на удмуртском языке, во-вторых, в этих преданиях мотивы типичные для удмуртского богатырского эпоса представлены хуже, чем в калмезских. В третьих, наконец, что главное — в целом сюжет о богатыре Донды и его семействе, известный только по русскому довольно свободно пересказу Н. Г. Первухина (1889:8–12), производит впечатление достаточно куртуазной истории либо имеющей литературное происхождение (правда, ни тогда, ни сейчас я не могу указать прямой литературный источник сюжета), либо, по крайней мере, несущей на себе следы сильной литературной авторской обработки. Недав-

но В. С. Чураковым (2007а) было показано, что, по всей вероятности, сюжет о Донды и его семействе является авторским сочинением Н. Г. Первухина, в котором последний использовал разнообразные топонимические предания чепецких удмуртов, связанные со средневековыми (доудмуртскими) городищами бассейна р. Чепцы, сведя их воедино в соответствии со своими представлениями о средневековой истории данного района и эволюции удмуртского общества (не совсем понятно при этом, почему предание об узякарских богатырях, точнее — о зарытом ими кладе — осталось вне этого обобщения). Симптоматично, что имена богатырей дондинского круга за исключением одного — Идны, который в легенде Н. Г. Первухина играет отнюдь не ведущую роль, — не зафиксированы более ни одним из собирателей удмуртских богатырских преданий. Вследствие этого можно высказать предположение, что эти имена (за исключением имени Идна, которое, В. С. Чураков вполне справедливо считает производным от русского *Игнат*) были получены либо самим Н. Г. Первухиным, либо его информаторами путем вычленения их из названий соответствующих городищ<sup>1</sup>. Вследствие этого представляется правомерным воздержаться — по крайней мере, до проведения тщательного историографического и источниковедческого исследования работы Н. Г. Первухина — от рассмотрения «Легенды о Донды и его семействе» как аутентичной и от использования ее в изучении удмуртской эпической традиции.

С другой стороны, от «Легенды о семействе Донды» следует отделить «Предания об Идне», которые, во-первых, помимо Н. Г. Первухина, записаны еще Б. Г. Гавриловым и Г. Е. Верещагиным (см. табл. 1) как минимум в двух разных населенных пунктах (см. карту на с. 230), и уже поэтому сомневаться в их реальном происхождении не приходится<sup>2</sup>. Вероятно, предания об Идне имеют позднее происхождение (не ранее середины — конца XVI в.; см.: Чураков 2007а:134), поскольку содержат указания на присутствие в крае русского населения (по версии, изложенной в работе: Верещагин 1886:103–107, например, младший брат Идны имел русскую жену), и привязка деятельности этого богатыря к городищу Иднакар, которое прекратило функционировать в XIII–XIV вв. сугубо вторична. Вместе с тем, именно в преданиях об Идне (в

<sup>1</sup> Аналогично возникли и имена некоторых (второстепенных) богатырей калмезской традиции: например, имена сыновей Мардана: «Кинегыл» и «Сиби» (так записано собирателем, см.: Потанин 1884:194; являются эпонимами населенных пунктов *Кынегйыл* — букв. 'верхушка/исток (реки) Кинег' — и *Сибы*).

<sup>2</sup> Вызывает, правда, недоумение запись этих преданий исключительно по-русски: если Г. Е. Верещагин в начале своей собирательской деятельности не знал удмуртского языка, то Б. Г. Гаврилов языком владел, и его удмуртские записи очень точны. Причин отсутствия удмуртского текста не объясняет ни тот, ни другой.

отличие от легенды о семействе Донды) присутствует часть мотивов, характерных и для удмуртских преданий калмезской традиции (см. табл. 3, с. 222), что, видимо, может рассматриваться как свидетельство в пользу того, что этот набор мотивов был известен не только в калмезском ареале, но и на севере и на востоке Удмуртии.

Таким образом, наиболее интересными как по времени описываемых событий (*ӟуч калыклэсь татчы лыктэмезлэсь азьло* ‘прежде прихода сюда русских людей’; см.: Munkácsi 1887:61), так и по стандартному набору своеобразных мотивов (см. ниже) являются калмезские предания, образующие достаточно четко очерченный ареал на востоке быв. Малмыжского и на северо-западе быв. Елабужского уезда Вятской губернии, на территории современных юго-западных районов Удмуртии (Можгинского, Вавожского, Увинского, Селтинского, Кизнерского), в основном — в бассейне реки Валы, левого притока реки Кильмезь (удм. *Калмез*), левого притока Вятки (см. карту на с. 230). Именно с бассейном Кильмези связывали свое происхождение удмурты данного региона — *калмез удмуртӥс* ‘кильмезские удмурты’, противопоставляемые в фольклорной традиции другой удмуртской территориальной группе *ватка удмуртӥс*, ‘вятским удмуртам’, жившим в Глазовском уезде на севере современной Удмуртии в бассейне реки Чепцы, куда они постепенно продвинулись едва ли раньше XVI–XVIII вв. с низовьев Чепцы, с Вятки, из Вятской земли и от города Вятки, по которому, видимо, и называли себя (Гаврилов 1880:148; Потанин 1884:193–194; Худяков 1920:341–345)<sup>3</sup>. В ряде преданий калмезской традиции специально оговаривается, что богатыри были родом *Калмез палась* ‘из/с кильмезской стороны’ (Бурсин Можга и Сьолта, см.: Munkácsi 1887:61; Мардан, см.: Wichmann 1901:98) — ср. ситуацию в чепецкой традиции, где ни для одного из богатырей не указывается его происхождение от *калмезов* или *ватка*<sup>4</sup>, что связано с более поздним и частично искусственным происхождением этих преданий.

По-видимому, именно калмезские предания о батырах и следует привлекать к рассмотрению на предмет реконструкции удмуртской

<sup>3</sup> В конце XX в. память о делении на *калмезов* и *ватка* сохранялась по-видимому только у удмуртов Унинского района Кировской области, где жившие в бассейне реки Косы (левый приток Чепцы) удмурты называли себя *ватка, косинской удмуртӥс* ‘косинские удмурты’, *тӧдьыен ветлӥсьӥс* ‘ходящие в белом’ (по преимущественному цвету в традиционном женском костюме), а своих соседей — удмуртов, живущих по реке Лумпун (правый приток Кильмези), — *калмез, гордэн ветлӥсьӥс* ‘ходящие в красном’ (полевые материалы автора).

<sup>4</sup> В одном случае имеется даже специальная оговорка о том, что неизвестно, из *ватка* или из *калмезов* был Идна — известно лишь, что он был удмуртом (Гаврилов 1880:153).

эпической традиции, а затем, после того, как основные черты этой традиции станут ясны, можно будет вернуться к вопросу о связи с ней других преданий. Калмезские предания наиболее информативны и с источниковедческой точки зрения: по крайней мере, циклы, героями которых являются Бурсин Можга и его брат Сьёлта и Мардан-атай и его сыновья опубликованы в реальной фонетической записи. Более того, есть основания полагать, что еще возможна запись хотя бы небольших реально бытующих преданий этой традиции, и, поскольку они не получили широкой известности в литературе, вторичное литературное влияние здесь будет невелико<sup>5</sup>.

Калмезские предания объединяются общей темой, отсутствующей в других ареалах: борьбой удмуртских богатырей с враждебными богатырями народа *пор*. В современном удмуртском языке словом *пор* называют марийцев, *калмезские* предания приурочены к юго-западу современной Удмуртии (см. карту на с. 230) — близко к районам непосредственных удмуртско-марийских контактов на нижней Вятке. У вятских марийцев записаны сходные (в том числе и по составляющим их оригинальным мотивам! — см. ниже) предания о борьбе с удмуртами, причем удмуртский предводитель в марийском предании именуется *Кўльмезь*, то есть в марийской легенде речь идет именно об удмуртах-калмезах (Акцорин 1991:141–144). В силу всех этих обстоятельств в принципе нет реальных оснований предполагать, что в богатырских преданиях речь идет о каком-то другом народе, имя которого позднее было перенесено на марийцев<sup>6</sup>. Таким образом, историческими истоками этих преданий (если таковые вообще следует искать) могут быть столкновения на нижней Вятке древних удмуртов и марийцев в ходе расселения последних на восток, имевшие место, вероятно,

<sup>5</sup> В отличие от преданий чепецкого круга, которые активно муссируются и популяризируются местной интеллигенцией, обрастая дополнительными выдуманными подробностями и псевдоисторическими построениями, что сегодня уже приносит плоды вторичной фольклоризации. Особенно это касается образа Идны в связи с раскопками городища Иднакар, объявленного на сегодня почти официально «древней столицей северных удмуртов» (на самом деле удмуртское население появилось на Средней Чепце по-видимому на двести-триста лет после того, как Иднакар был заброшен).

<sup>6</sup> В пользу изначальной связи народа *пор* с марийцами свидетельствует и единственная приемлемая этимология этого этнонима: древнемарийское \**pör*- ‘мужчина’ (отражено в мар. композите *pörjeŋ* ‘мужчина’, где *jeŋ* ‘человек’ имеет хорошую параллель в венгерском *férj* ‘мужчина’) → древнеудм. \**pör* > удм. *por* ‘мариец’.

в начале II тыс. н. э.<sup>7</sup>, что может до некоторой степени указывать и на район формирования калмезской эпической традиции.

Батыры в преданиях описываются как могучие люди, обладающие сверхъестественной силой: шаг их — в несколько сажень, из лука они стреляли на много верст, могли превращаться в животных. Они вели воинственный образ жизни и жили в укрепленных поселениях (удм. *кар* 'гнездо, город') — если не находилось подходящего места для возведения крепости, герои чепецких преданий брались рукой за землю и вытягивали ее вверх, создавая холм (Первухин 1889:9). В мирное время они судили народ, а на войне возглавляли войско. Обычные люди подчинялись батырам, платили им дань, преклонялись перед их силой и мудростью, а после смерти нередко устанавливали обычай приносить им систематические жертвы. С другой стороны, многие предания отражают и отрицательное отношение простых людей к батырам: некоторые из них были убиты восставшим народом (*Узя* — Первухин 1889:7–8) или *Завьял* — Верещагин 1889:14–22). Более того, богатырская судьба не воспринималась положительно: когда однажды у «обычных» родителей родился ребенок, который в возрасте трех дней от роду уже мог сгибать ножницы, они сказали: «он не будет нашим сыном, не будет нормальным человеком» и хотели убить его (Богаевский 1892:172); мать *Алгасы* после гибели сына прокляла свое потомство, сказав: «Пусть же с этого времени у меня не родятся более богатыри, так как нет на свете житья хуже богатырского. Пусть лучше их совсем не будет, чем им страдать в жизни» (Богаевский 1892:172–174). В нескольких преданиях говорится, что после гибели героев данного предания богатырей на земле/у этого народа (удмуртов или русских) больше нет.

Калмезские предания наиболее «фольклоризованы», повествование строится из трех частей: вводной характеристики могущества

<sup>7</sup> То обстоятельство, что непосредственно эти предания привязаны к бассейну реки Валу, где на сегодняшний день не выявлено следов былого обитания марийцев, не меняет дела: предания, принесенные удмуртами с Вятки, легко могли быть вторично вписаны в местный ландшафт, в особенности еще и для того, чтобы с одной стороны доказать победу удмуртских богатырей (раз удмурты живут на этой земле, значит удмуртские богатыри действительно победили поров), а с другой, — обосновать право на владение данными территориями (удмуртские богатыри победили поров, и удмурты законно живут на этой земле). Аналогичным образом, очевидно, были образованы и многочисленные, особенно в бассейне Чепцы названия типа *Поркар* 'марийское городище' или *Поршай* 'марийское кладбище': на самом деле речь идет о средневековых археологических памятниках, оставленных доудмуртским населением, которые чепецкими удмуртами-*ватка* считались чужими, вследствие чего назывались то марийскими (*Поркар*, *Поршай*), то татарскими (*Бигершай* 'татарское кладбище'). Таким образом, нет оснований видеть в **порах** удмуртских преданий и топонимии ни какой-то неизвестный народ, ни тем более обских угров, как это делают местные исследователи (Иванов 1991:49).

богатырей, описания богатырского спора (чаще всего из-за земли) и соревнования (кто дальше пнет кочку), и кульминационной части — о войне с врагами, подвигах и гибели богатыря по причине хитрости врагов и глупости его коня и жены. Естественно, все три части присутствуют не в каждом предании, но общая структура именно такова. Конкретный сюжет предания строится на комбинации следующих основных мотивов (нумерация соответствует примерному порядку появления мотивов в повествовании).

### Мотивы вводной части

(1) Способность богатыря быстро бегать/ездить на лошади, оцениваемая сравнением времени, за которое он преодолевал определенное расстояние со временем, необходимым для того, чтобы вскипела вода/сварилась рыба или тем, что за то время, пока он бежал/ехал у него за пазухой не успевал остыть горячий каравай. Аналогичным образом эпический герой вымских коми Йиркап клал себе за пазуху горячий ячменный хлеб или нагретый камень, который не успевал остыть, пока он бежал на лыжах на большое расстояние; этот же мотив имеется и в других богатырских сказаниях коми (Лимеров 2005:144, 150; Конаков 2003:139–140, 376); измерение промежутка времени периодом, необходимым для варки котла рыбы — довольно распространенная фигура речи в обско-угорских сказаниях (Лукина 1990:273).

(1а) Волшебные (золотые или серебряные) лыжи богатыря, позволяющие ему покрывать большие расстояния. Подобные мотивы, естественно, можно найти у многих народов, в особенности в Сибири, но обращают на себя внимание хорошие параллели в тех же вымских коми преданиях о *Йиркапе* а также — в коми-пермяцких сказаниях о *Пере* (Лимеров 2005:116, 140; Конаков 2003:139–140, 376).

(2) Богатырь демонстрирует свою силу, помещая на видном месте специально сделанную гигантскую палицу (*Мардан-атай*) или свивая несколько древесных стволов в «веревку», которую кладет на дороге (*Шудъя, Можга*). Второй вариант является, кажется, оригинальным удмуртским.

(3) Богатыри стреляют друг в друга из лука или перекидываются бревнами или гирями, кидают топор и т. п. с одного городища на другое за много верст. Мотив известен широко, обычен он и в коми фольклоре (Лимеров 2005:93).

### Спор и соревнование богатырей

(4) Спор о земле (чаще всего — о покосах) богатыри разрешают оригинальным состязанием: пинают кочки через реку (чаще всего — стоя на одном берегу реки, в случае с *Миколой-батыром* — стоя на противоположных берегах). Один из богатырей подрезает свою кочку и в ряде версий благодаря этому побеждает. Однако, играющий честно иногда оказывается настолько силен, что уловка не помогает более слабому хитрецу; роли хитреца, подрезавшего кочку, и победителя могут варьировать по-разному (см. табл. 2).

В таблицу включена единственная доступная мне внешняя параллель — марийская легенда о борьбе безымянного марийского богатыря с удмуртским. Любопытно, что в марийской версии так же, как и в двух удмуртских, где в состязании участвует богатырь из народа пор (о значении этнонима см. выше), идея подрезать кочку приписывается марийцу. Важно еще, что во всех удмуртских, версиях кроме краткого сообщения о Шудье, кочки пинают через реку Валу, вокруг которой и происходит в основном действие богатырских сказаний калмезского цикла. Ясно, что этот мотив перекликается с широко распространенной темой обмана более сильного врага в соревновании (ср., например: AaTh 1085, 1062, 1063 и др.), с одной стороны, и с мотивами богатырской битвы с разбиванием камней ногами в нартовском эпосе (см. у абхазов о Сасыкве — Джапуа 2003:251, 291, 314) — с другой, но конкретная форма этого соревнования в удмуртской традиции, кажется, все-таки уникальна.

### Война и гибель богатыря

(5) Во время войны богатырь последовательно превращается в медведя чтобы выманить врагов из их деревни (Сьёлта, Алгазы, Мардан в версии: Wichmann 1901:98–100) или просто биться с ними (Мардан в версии: Кралина, Поздеев 1971:127–128), а затем — в птицу (в ворона — Алгазы, Мардан; в коршуна — Сьёлта), чтобы вернуться в опустевшую деревню и сжечь ее (Алгазы, Сьёлта) или убежать от превосходящих сил врага (Мардан). Естественно, способность превращаться в животных — свойство героев многих эпических традиций (ср., например, коми тун (языческий жрец, колдун) Ошлапей превращается в щуку и в медведя, борясь со Стефаном Пермским; см.: Лимеров 2005:165), однако, тактика удмуртских богатырей как будто не имеет прямых аналогов. Некоторую параллель может видеть в нартовском эпосе осетин, где бог Уастырджи оборачивается лисой, чтобы выманить из села мо-

Таблица 2. Вариации мотива «пинания кочки».

Герои	Река	Симпатия рассказчика	Подрезал кочку	Победил в состязании	Источник
Мардан-атай	Вала	+	+	+	Wichmann 1901:98–100
Бия-дурак		–	–	–	
Кинегил	Вала	оба — дети Мардана	+	+	Потанин 1884:194
Сиби		–	–		
Тутой	Вала	+	–	–	Гаврилов 1880:144–146
Пор		–	+	–	
Микола-батыр пор	Вала	+	–	ничья	Кралина, Поздеев 1971:96–97
		–	+		
Пазял	Вала	+	–	–	Кралина, Поздеев 1971:102–104
Жужгес		–	+	+	
Шудъя	(Кама) <sup>(1)</sup>	+	+	–	Munkácsi 1952:228
Пельга		–	–	+	
мари	Вятка	+	+	+	Акцорин 1991:142
удмурт		–	–	–	

**Примечание**

<sup>(1)</sup> Удм. *Кам*, переводимое в данном случае вслед за Б. Мункачи как 'Кама', может в принципе означать любую большую реку; в частности, именно так называют удмурты Вятско-Полянского района Кировской области и Кизнерского района Удмуртии Вятку (вероятно, она же имелась в виду и рассказчиком данного предания).

лодежь, сватающуюся к красавице, с тем, чтобы его посланница могла выступить в роли свата (Дзицкойты 2003:83).

(6) Враги подпиливают опоры моста, по которому богатырь должен проехать и поджидают его в засаде; герой едет к мосту либо на телеге, в которую запряжены несколько лошадей, либо верхом с заводными лошадьми. Первая лошадь (или первые две лошади) или одна из лошадей в упряжке (вороная или гнедая) чувствует, что мост подпилен, и не идет на него, но другая, пегая (удм. *кучо* букв. 'пестрая') лошадь ступает на мост, тот рушится, герой падает в воду и становится добычей врагов. Перед смертью герой проклинает пегих лошадей: *валтэмлэсь вал кучо вал* '(только) если нет лошади, пегая лошадь — лошадь' (Гаврилов 1880:147). Пегая масть у многих народов считается не самой лучшей, например, в классической персидской традиции пегие лошади считались исключительно упрямыми (Чалисова 1986:241), можно также найти отдаленные параллели в нартовском эпосе (Сасрыкквa переходит с табуном своих коней-*аращей* мост, кони не хотят идти, а затем пугаются света, испускаемого пальцем жены Сасрыкквы, и срываются вместе с героем в реку; братья предлагают Сасрыккве прыгнуть на балку над пропастью, предварительно подпилив ее; см.: Джапуа 2003:278, 315), однако, целиком данный мотив является, видимо, специфически удмуртским.

(7) Отправляясь в последнюю роковую поездку, богатырь забывает дома свою богатырскую саблю/шашку/палаш (вариант: Микола-батыр просит жену положить ему в повозку «каравай», имея в виду шашку, а она кладет каравай) и обнаруживает это, только вступая в последний бой с врагами у подпиленного моста. Он отправляет домой к своей жене посыльного, прося ее передать ему его «каравай» (*нянь сукури*)/«пирог» (*кырыж нянь*)/«саблю из пресного теста» (*ыллянь сабля*). Жена не понимает иносказания и посылает буквально то, что просит богатырь (вариант: посылает запеченные в хлебе нож, саблю, но не ту, что надо — *Алгазы*); объясняется такая непонятливость тем, что жена — не совсем правильная: она либо уже ранее была замужем и была богатырем взята в жены вдовой (*кышно кенак — Алгазы, Бурсин*), либо была младшей сестрой его первой жены и взята в жены после смерти первой (*бултыр кышно — Мардан, Можга, Микола*). Вынужденный сражаться голыми руками богатырь гибнет или попадает в плен к врагам, которые затем его убивают. Перед смертью богатырь проклинает такого рода вторых жен вместе с пегими лошадьми: (диал.) *кучо вац вац овоц, буутир кижно кижно овоц* 'пегая лошадь — не лошадь, свояченица, взятая в жены — не жена' (Wichmann 1901:99). Именование богатырского оружия «хлебом»

(удм. *нянь* — слово так или иначе присутствует во всех композициях, употреблявшихся для обозначения сабли в данном мотиве — см. выше) является очевидно старой формулой и было непонятно уже самим сказителям конца XIX в., на что указывает записанная Ю. Вихманном пояснительная ремарка информатора: (диал.) *Mardan-ataj jady-pȧašše perogin nuude v̇u̇em* ‘Мардан-атай свой богатырский палаш в пироге, оказывается, носил’ (Wichmann 1901:100) — естественно, подобное рассуждение не может иметь под собой никакой реальной базы, а свидетельствует просто о непонимании иносказания самим рассказчиком. Не менее искусственное объяснение было предложено Б. Мункачи: Бурсин Можга называл свою английскую саблю с латунной ручкой (*туй-ндыдо агыльской сабля*) «саблей из пресного теста» (*ыллянь сабля*) якобы потому, что цвет латунной ручки напоминал желтый цвет печеного теста (Munkácsi 1887:66). На самом деле это иносказание по всей очевидности описывает клинок, подвергшийся цементации (насыщение поверхностного слоя стали углеродом путем длительного прокаливания изделия в угле): этот процесс в принципе мог проводиться и в печи для выпечки хлеба и выглядел бы в таком случае буквально как «запекание» клинка. Более того, для закрепления угля вокруг клинка могло использоваться тесто (ср. аналогичное технологическое использование теста в качестве герметика при соединении частей традиционного самогонного аппарата при приготовлении удмуртского самогона-*кумышки*), в таком случае цементация выглядела бы буквально как выпекание пирога. Таким образом, выражение *\*пыжем сабля* ‘запеченная сабля’ для обозначения цементированных клинков и отсюда — сравнение их с хлебным караваем или пирогом выглядело вполне естественно в эпоху до деградации кузнечного ремесла у удмуртов вследствие запрещения населению бывшего Казанского ханства изготовления оружия в 1620-х гг. Следовательно, этот мотив мог сложиться скорее всего в конце XVI — начале XVII в., то есть тогда, когда о таком приеме обработки стали еще помнили, но иносказание уже становилось не всем понятным, — или же этот мотив более древний, отражающий запретную для женщин или плохо известную им сферу культуры. Мне не удалось обнаружить внешних параллелей ни к данному иносказанию, ни к мотиву в целом, что, возможно, свидетельствует в пользу относительно более позднего их происхождения.

(8) Перед смертью богатырь предлагает врагам (в случае Бурсина — народ пор, в случае Алгазы, в пересказе на русском языке — черемисы) вынуть из его мертвого тела кишки и опоясаться ими и затем сварить их и съесть (Бурсин) или обернуть их вокруг де-

рева (Алгазы). В первом случае враги, опасаясь силы богатыря, обернули его кишки вокруг столба, и тот взвился до небес (видимо, та же участь ожидала бы врагов), во втором случае враги отошли от дуба, вокруг которого обернули кишки на расстояние, которое можно пройти, пока сварится котел щей (ср. мотив 1); вернувшись, они увидели, что от дуба осталась только тонкая веточка, и разрубили кишки на мелкие части, а если бы они этого не успели сделать до того, как и тонкая ветка исчезнет, то всё потомство Алгазы состояло бы из богатырей. Мотив посмертной передачи богатырской силы и опасности «передозировки» при этой передаче известен во многих эпических традициях: например, коми-пермяцкий герой Кудым Ош, умирая, говорит, что изо рта у него пойдёт пена и указывает, что снимать ее надо мизинцем, тогда в людей вселится его сила в нормальном количестве, а если другим пальцем снимать будут — силы будет слишком много, и она погубит людей (Лимеров 2005:137)<sup>8</sup>. Однако, ближайшие параллели удмуртскому мотиву имеются в нартовских сказаниях кавказских народов<sup>9</sup>, где великан, убиваемый героем (Сосланом у осетин или Сасрыквой у абхазов), просит победителя опоясаться его кишками, а герой делает это сначала с деревьями, которые гибнут, сдавленные кишками великана, и только потом опоясывается сам, получая великанскую силу в размере, который он может воспринять (Инал-Ипа и др. 1988:122–130; Либединский 1978:143–152). В удмуртской традиции этот мотив может, таким образом, быть результатом раннесредневековых пермско-аланских (древнеосетинских) контактов.

(8а) После гибели богатыря враги (русские в случае Идны, удмурты в случае Завьяла) жарят и съедают его печень, сердце и другие внутренности. Во время этого пира они проклинают потомство богатыря: приносят ветки жимолости/орешника/можжевельника (то есть заведомо таких растений, из которых нельзя получить колоду для улья) и говорят: «только когда из этого дерева будут делать пчелиные ульи, будут рождаться богатыри у этого народа», после чего богатырей у данного народа (соответственно — у удмуртов в случае Идны и у русских в случае Завьяла) нет. Поедание внутренностей убитого врага для приобретения его силы — мотив, вероятно, известный по всему миру, но в Восточной Европе встречающийся нечасто; ближайшие географически параллели следует, видимо, искать в Сибири. Способ проклятия богатырского рода, видимо, оригинален.

<sup>8</sup> Сам по себе этот пермяцкий сюжет, видимо, заимствован из русских былин про Святогора и Илью Муромца.

<sup>9</sup> Благодарю С. Ю. Неклюдова за указание на эти параллели.

Таблица 3. Распределение основных мотивов в удмуртских богатырских преданиях.

Группы сюжетов	Богатыри	Мотивы											
		1	1a	2	3	4	5	6	7	8	8a	9	
Ареалы	Калмезский	Бурсин и Сьёлта						+	+	+	+		
		Мардан-атай	+		+	+	+	+	+	+			+
		Алгазы						+	+	+	+		+
		Шудья			+		+						
		Тутой и Янтамыр					+		+	+			
		Можга			+				+	+			
		Микола-батыр	+				+		+	+			
		Пазял	+				+						
	Чепца	Донды и его семья	+										
		Идна	+	+		+		?	+			+	
		(Узя)											+
Отдельные предания	Завьял и Кайван				?							+	
	Эштэрек												

(9) Перед смертью герой закапывает клад и защищает его магическим заговором: разбивает жернов на много кусков и разбирает их (Мардан) или расщепляет часть ствола, из которого изготовил колоду для хранения денег, на щепки и выкидывает их в реку (Алгазы) — и говорит, что клад найдет лишь тот, кто соберет разбросанные обломки. Сюжеты о заговоренных кладах имеют паневропейское, если не мировое распространение, но способ защиты клада в удмуртской традиции, кажется, оригинален; для сравнения: коми-пермяцкий герой Пера тоже заколдовал свой клад, спрятанный на дне озера, его сможет найти лишь тот, кто пропоет сорок песен без единого женского имени (Лимеров 2005:117).

Репрезентация рассмотренных мотивов в отдельных преданиях представлена в табл. 3.

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие предварительные выводы.

1. Наличие четкой схематизированной структуры и стандартного набора мотивов в удмуртских богатырских преданиях свидетельствует о существовании удмуртской традиции эпического сказительства, сохранявшейся в известной степени по крайней мере до конца XIX — начала XX в.

2. Эта традиция имела оригинальный характер, поскольку типичные для нее мотивы в большинстве случаев не обнаруживают явных параллелей в фольклоре других народов Евразии. Наиболее интересные параллели обнаруживаются в коми эпосе (эти параллели в основном имеют более широкое, иногда паневразийское распространение, но в удмуртской и коми традициях могут восходить и к прапермскому периоду), в марийских преданиях о борьбе марийцев с удмуртами (очевидно, сходство возникло здесь вследствие удмуртско-марийских контактов на Вятке в начале II тыс. н. э., которые отражены в преданиях обоих народов) и в кавказском нарттовском эпосе (здесь общие сюжеты могут быть наследием иранского или даже аланского влияния на предков удмуртов, которое продолжалось по крайней мере еще во второй половине I тыс. н. э.).

3. Среди удмуртских эпических преданий по набору мотивов и персонажей (степени «фольклоризованности», формульности сюжета), степени документированности и по территориальному признаку наилучшим образом выделяются предания калмезского ареала, бытовавшие на западе и юго-западе Удмуртии. Предания остальных ареалов более аморфны в отношении содержания и скорее всего имеют более позднее происхождение, хотя эпические мотивы, типичные для калмезской традиции могут встречаться и в них. Существование особого чепецкого ареала находится под сильным сомнением, поскольку есть основания полагать, что реально здесь были представлены только предания об Идне, сложившиеся на базе калмезского сюжетно-мотивного комплекса и позднее частично приуроченные к историческим памятникам бассейна Чепцы.

4. Время и место сложения преданий калмезского ареала определяется их историческим и культурным контекстом: борьба с марийцами-*порами*, локализуемая изначально, видимо, на Вятке с последующим переносом действия в бассейн Валы, практически полное отсутствие русских в преданиях, связь одного из мотивов с развитой культурой металлообработки. Вероятно, время их сложения может быть в самом общем виде определено как первая половина — середина II тыс. н. э. (до сер. XVII в.), а место — нижнее течение Вятки и ее левобережье (западная часть быв. Малмыжского уезда Вятской губернии). Во всяком случае, расцвет

существования удмуртской эпической традиции пришелся, по-видимому, на период до утверждения в крае прочной русской администрации (то есть, во всяком случае, на допетровское время), о чем, в частности, свидетельствует слабая представленность типичных калмезских мотивов в более поздних преданиях, в которых отражены реалии русской власти (ср. резкое сокращение их уже в предании о Завьяле в табл. 3).

5. Очевидно, что привязка удмуртских богатырских преданий к конкретным территориям и, в частности, средневековым памятникам, обязана позднему переносу места действия этих преданий на земли, занятые удмуртами-носителями традиций в XVII–XIX вв.

\*\*\*

Второй комплекс вопросов связан с активностью национальной интеллигенции в области создания общеудмуртской героической эпопеи: здесь возникает проблема соотношения устного и письменного эпоса, роли автора и авторской позиции в создании последнего. Местными фольклористами было верно отмечено то обстоятельство, что известные эпические предания удмуртов носят локальный характер (определенные богатыри известны только определенным локальным группам, привязаны к определенной местности, нет не только общеудмуртских и даже, например, общеюжно-удмуртских героев и т. д.; см. Яшин 1990). Но это обстоятельство — по-видимому, естественное для всякой крестьянской по преимуществу культуры — рассматривалось скорее именно как «особенность»: необходимым идеалом почиталось наличие эпопеи, которая считалась либо утраченной<sup>10</sup>, либо еще не найденной.

Такое «хождение по лыжне „Калевалы“» (см. начало статьи) принесло свои, весьма своеобразные плоды: в середине 1960-х гг. удмуртский эпос был, наконец, обретен (см. статью с говорящим названием: Ермаков 1966). Речь идет о хранившейся в Государ-

<sup>10</sup> Например, с 1980-х гг. мне самому неоднократно приходилось слышать в частных беседах с деятелями местной науки о том, что якобы собранный (согласно записи М. Г. Худякова; см.: Яшин 1986:86) в 10–20-х гг. XX в. удмуртским поэтом и общественным деятелем Кузебаем Гердом (К. П. Чайниковым) в его родных местах эпос «Дёкъя-выл» был то ли изъят при аресте поэта ГПУ, то ли спрятан у его родственников в деревне, и, таким образом, потерян для народа и науки, но может еще быть найден. Изучение такого рода неомифологических традиций может стать предметом интересного отдельного научного исследования. Что же касается возможности записи Гердом каких-то эпических текстов в его родных местах, на территории распространения удмуртских богатырских преданий калмезского цикла, то она весьма вероятна, но, с другой стороны, фиксация целой эпопеи вызывает большие сомнения; примерно к такому же заключению пришел и Д. А. Яшин (1986:86).

ственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина рукописи известного в 1920–30-х гг. русского археолога и историка, уроженца Малмыжа (районный центр Кировской области, до революции — центр одного из уездов Вятской губернии, в которых жили удмурты) М. Г. Худякова, условно называемой по первой публикации «Песнь об удмуртских батырах» (Яшин 1986; Худяков 1986; 1997). Данное стихотворное сочинение было написано еще юным автором на русском языке (удмуртского он по всей вероятности не знал) до 1922 г. Источником для его написания послужили содержащиеся в опубликованных работах этнографов и фольклористов конца XIX — начала XX вв. произведения удмуртского и местного русского фольклора (в первую очередь — предания северных удмуртов, восходящие к народно-христианским апокрифическим легендам балкано-восточноевропейского ареала, опубликованные в изданиях: Первухин 1888; 1888а; 1888b; 1889; 1890), в том числе — и эпические предания о богатырях. Предполагать существование у М. Г. Худякова каких-либо оригинальных, не происходящих из известных публикаций, источников, конечно, можно, но доля такого оригинального материала в его сочинении в любом случае ничтожно мала (пожалуй, единственный фрагмент, который действительно может восходить к неопубликованным материалам Кузубая Герда, с которым М. Г. Худяков был знаком — предание о крылатых конях, живущих в реке Вале — см. примечания Д. А. Яшина в работе: Худяков 1986:120–122, 134). Рассматривать сочинение М. Г. Худякова как отражение реальной удмуртской традиции нельзя еще и в силу невозможности отделить авторское оформление от лежащего в основе фольклорного мотива — во всяком случае, до тех пор, пока нет полного критического издания текста с соответствующим анализом его структуры и происхождения.

Еще более проблематичны достоинства «Песни об удмуртских батырах» в отношении формы. Написана она бойким четырехстопным хореем, имитирующим калевальский ритм — стихом, абсолютно чуждым удмуртской народной поэтике (при господстве в языке многосложных слов с фиксированным сильным ударением на последнем слоге) и в целом представляет собой школярское подражание русскому переводу «Калевалы» Л. П. Бельского и, едва ли не в большей степени, «Песни о Гайавате» Генри Лонгфелло в переводе И. А. Бунина (оба эти перевода появились в самом конце XIX в. и приобрели известность в России в первые десятилетия XX в., в пору отрочества и юности М. Г. Худякова; подробнее см.: Napolskikh 2003). При этом стих очень невысокого качества, часто просто корявый; чтоб не быть голословным, процитирую один

небольшой и типичный фрагмент, цитируемый в местных изданиях сочинения Худякова как образец «эпического стиля»: «⟨...⟩ за шесть верст слышна походка, // шаг его колеблет землю. // Это князь Можга шагает, // собирается к походу // ⟨...⟩ // Князь вступает в бой без сабли // драться голыми руками. // Целый день сражался витязь, // сутки бился непрерывно. // Головы врагов летели // как осенний частый дождик» (Яшин 1986:91) (sic!) (что до стиля и грамотности — sapienti sat, но не могу удержаться от вопроса: почему летят головы врагов, если Можга бьется голыми руками?). Думаю, основной причиной кажущейся загадочной незавершенности «Песни...» (Яшин 1986:88) является понимание самим ее автором (человеком с еще дореволюционным гимназическим и университетским образованием) весьма низкого художественного уровня текста и его малой содержательной ценности: иначе трудно было бы объяснить, почему М. Г. Худяков при его немалых возможностях в конце 1920-х — в 1930-х гг. не предпринял попытки опубликовать свое произведение.

Это весьма, мягко выражаясь, слабое в поэтическом и практически неоригинальное в содержательном отношении, творение было местной общественностью объявлено наконец-то найденным «удмуртским эпосом» и, в конце концов, именно в таком качестве опубликовано. Сначала — в редуцированном виде (Худяков 1986), без последней песни, написанной по мотивам русских и коми-пермяцких легенд о будущем вырождении человечества и конце света (см. источник: Блинов 1865:237<sup>11</sup>), которая в силу своего пессимизма могла вызвать протест со стороны местного партийного руководства и была опубликована позже, в более либеральные времена (Худяков 1997). Почти через двадцать лет после публикации основной части «эпоса» Худякова он был переведен и опубликован на удмуртском языке поэтом В. М. Ванюшевым (2004), получив имя «Дорвыжы», что можно понимать как ‘корни родины’ или ‘родные корни’ или ‘родство родной земли’<sup>12</sup>. В поэтическом отношении удмуртский текст, безусловно, лучше оригинала, хотя говорить о какой-либо связи с поэтикой немногих известных нам удмуртских эпических преданий не приходится: например, стремление идти и далее по лыжне «Калевалы» привело к тому, что

<sup>11</sup> Благодарю В. С. Чуракова за указание на источник использованной М. Г. Худяковым легенды.

<sup>12</sup> Перевести композит *дорвыжы* достаточно трудно в силу многозначной семантики обеих его составляющих: *дор* ‘край, сторона; родина, родной край, родные места’, *выжы* ‘корень; основание; род; порода’. Автор-переводчик писал так: «Эпосу я дал имя «Дорвыжы». И в самом деле, думал я, разве не рассказывает он о древних, в глубь уходящих родовых корнях (*дор выжыосыз*) нашего удмуртского народа?» (Ванюшев 2004:13).

калевальский ритм пришлось имитировать ломаным частушечным семидольным стихом, состоящим в основном из первой анапестовой и двух последующих ямбических стоп.

Важно, как удмуртский текст подается автором-переводчиком и воспринимается его коллегами. Автор пишет: «Сочинение это, дорогие читатели, прежде, чем попасть в ваши руки прошло очень большой путь. Сначала его создала сама жизнь. Потом, обобщая свои размышления о прошлом и настоящем, удмуртский народ начал сказывать различные истории о жизни, о своих корнях, о мире (. . .). Из уст в уста, переходя от одного поколения к другому, веками звучали эти сюжеты (. . .). Так они достигли и ушей ученых. (. . .) Все эти записи собрал вместе, пропустил через сердце и, взяв пример с карело-финского эпоса „Калевала“, решил создать особое произведение Михаил Худяков» — и далее: «В первую очередь — о жанре этого сочинения. Как мы уже сказали, это — стихотворный эпос (*кылбурен эпос*). Правильнее будет, наверное, сказать героический эпос (*батырлыко эпос*)» (здесь и далее перевод с удмуртского мой — В.Н.), а затем идут рассуждения об «эпическом сказителе» (*эпосысь мадись мурт*) как настоящем авторе произведения (Ванюшев 2004:136). Таким образом, полученный описанным здесь способом текст практически представляют читателю как лишь слегка обработанную аутентичную удмуртскую эпопею. В принципе, такое сотворение эпоса является прямым продолжением мифотворчества, которое весьма характерно для местной науки (см.: Напольских 2005; Белых 2005).

Не меньший интерес представляет культурно-историческая оценка труда В. М. Ванюшева местной интеллигенцией, которая в общем наилучшим образом выражена в следующей цитате: «На повороте эпох (. . .) в жизни удмуртской культуры на первое место выходит тяга к эпосу: Анатолий Уваров перевел „Калевалу“, Татьяна Владыкина написала монографию „Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематизации“ и т. д. В этом ряду — перевод „Песни об удмуртских батырах“ Худякова Василием Ванюшевым на удмуртский язык. (. . .) Я обрадовался переводу на удмуртский язык сочинения Михаила Худякова. Ведь Петер Домокош, венгерский ученый, давно уже просил проделать эту работу (. . .). Но теперь, когда мордва собрала свой эпос „Масторава“<sup>13</sup>, когда финны и карелы отметили 150-летие своей великой

<sup>13</sup> Название букв. означает ‘мать-земля’, имя богини земли в эрзянской мифологии. Имеется в виду сочинение А. М. Шаронова (вполне фэнтэзийного сорта: чего стоит, например, сцена сражения на небесах мокшанского бога Шкабаваза с Аллахом в связи с борьбой мокшан и эрзян против монгольского нашествия! (sic!)), призванное сегодня заменить аналогичный неудавшийся проект эрзянского эпоса «Сияжар» (личное имя героя, придуманное автором), написанного В. К. Радаевым, изданного

книги „Калевала“, когда коми свой эпос „Биармия“<sup>14</sup> перевели с русского на родной язык, когда марийцы напечатали свой эпос „Югорно“<sup>15</sup> на русском и своем языке, мысль об удмуртском эпосе вновь вышла на первый план Василий Михайлович, выпуская наш эпос в народ, сделал большое дело» (Шибанов 2004:5). No comment.

На сегодня «Дорвыжы» В. М. Ванюшева — уже не единственный вариант удмуртского «эпоса». Осталось, например, практически не замеченной местной общественностью легенда в стихах, написанная по мотивам «Предания о Завьяле, Кайване и Ондре» (сильно, впрочем, видоизмененного; см.: Ивашкин 2001). Недавно (уже после публикации «Дорвыжы») появилось новое поэтическое произведение такого рода, основывающееся в основном на материалах, содержащихся в изданиях: Первухин 1888; 1888a; 1888b; 1889; 1890; Перевозчиков 2006. Попытки создания на базе народных богатырских преданий литературных произведений предпринимались и ранее — в 10–20-х гг. XX в. основоположниками удмуртской литературы (см.: Шкляев 1986). Замечу, что с точки зрения как формы, так и содержания произведения начала XX в. имели гораздо более аутентичный характер, но они не выросли в национальный эпос (впрочем и претензия на эту роль не столь сильно выражалась их авторами, по крайней мере, Кедр Митрей, кажется, не называл свои творения «эпосом»). Осмелюсь предположить, что в ближайшем будущем можно ожидать появления новых эпоев других авторов и возникновения определенной конкуренции в этой сфере.

Очевидно, критерий успешности литературного эпического проекта может быть только один — признание его публикой в качестве текста национального значения, как это случилось, например, с той же «Калевалой». Известно, однако, что сложение эпоса тесно связано со становлением этнического самосознания (см., например: Неклюдов 2003:20–21), вот и автор-переводчик «Дорвыжы» верно замечает: «Подлежащие объединению в этот жанр сказания в каждом народе начинают создаваться в эпоху оформления его национального самосознания. А эта эпоха приходит, когда из смешивающихся родов начинает образовываться один народ» (Ваню-

---

в 1960 г. и поначалу также окруженного легендами о его якобы аутентичном происхождении. О «Сияжаре» см.: Маскаев 1964, о «Мастораве» см.: Мокшин 1996.

<sup>14</sup> Поэма коми философа-«лимитиста» Каллистрата Жакова, написанная на русском языке в 1916 г., не имеющая ничего общего ни с коми эпической традицией, ни с Биармией скандинавских саг.

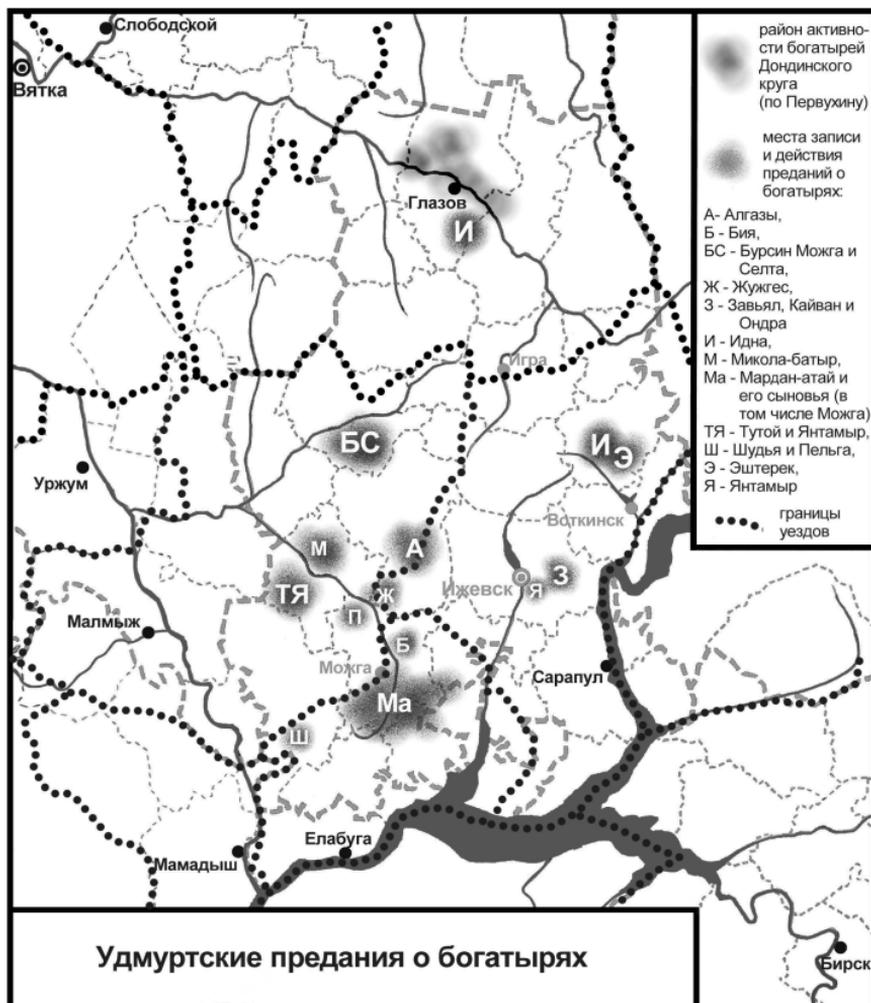
<sup>15</sup> Букв. означает 'путь силы', переводят как 'вещий путь' (мар. *ю* 'энергия, сила, разлитая в мире, используемая в духовных практиках, мана'). Сочинение писателя А. Я. Спиридонова.

шев 2004:136). Именно эта связь обеспечила успех лённротовской «Калевалы»: она была создана как раз в момент образования финской нации, точнее — тогда, когда шведско-немецкому лютеранскому населению Великого Герцогства Финляндского, оказавшемуся под властью православного русского императора жизненно необходимы были такого рода символы для сохранения своей идентичности в финской форме («*Svenskar äro vi icke mera, Ryssar kunna vi icke blifva: vi måste vara Finnar*»<sup>16</sup>) Возможность аналогичного развития событий в удмуртском (а равно в марийском, эрзянском и тем более коми) случае не представляется очевидной: все-таки, удмуртское национальное самосознание в тех формах, в каких оно существует сегодня, оформилось давно, и ожидать каких-либо революционных перемен в его развитии, по-видимому, не приходится. Естественно, немалую роль играет и поэтическое совершенство произведения, но, думается, без соответствующих социальных условий превращение даже самого выдающегося шедевра в национальную эпопею едва ли возможно. Во всяком случае, любопытно, что на наших глазах происходит интереснейший исторический эксперимент, результаты которого станут проясняться не ранее, чем через пару десятилетий.

---

<sup>16</sup> ‘Шведами мы уже не являемся, русскими стать не можем: мы должны быть финнами’ — фраза приписывается одному из идеологов фенномании начала XIX в. Арvidу Арвидссону; цит. по: Fewster 2006:116; там же — масса интереснейшего материала о становлении финской идентичности и роли в этом процессе фольклора, искусства, литературы и гуманитарной науки.

Рис. 1. Удмуртские предания о богатырях.



В. С. Чураков

ИЗ ИСТОРИИ РАБОТЫ Н. Г. ПЕРВУХИНА  
 НАД ЦИКЛОМ УДМУРТСКИХ ЛЕГЕНД  
 О БОГАТЫРЯХ «ДОНДИНСКОГО КРУГА»\*

В плеяде собирателей удмуртского фольклора последней четверти XIX в. выделяется фигура Николая Григорьевича Первухина (1850–22.12.1889)<sup>1</sup>, трудами которого за не полные четыре года, в течение которых он исполнял служебные обязанности инспектора народных училищ Глазовского уезда Вятской губернии (с 11 апреля 1885 г.), был собран богатейший материал по археологии, этнографии и фольклору народов глазовского края и, прежде всего, удмуртов.

Особое место в научном наследии Н. Г. Первухина занимает опубликованный им на русском языке в составе IV выпуска его знаменитых «Эскизов преданий и быта инородцев Глазовского уезда» цикл «Легенды о богатырях Дондинского круга» (Первухин 1889:8–12), привлекавший в последующем практически всеми исследователями в качестве иллюстрации к ранней, не попавшей на страницы письменных источников, истории удмуртов чепецкого бассейна. После обнаружения в 1966 г. удмуртским исследователем Ф. К. Ермаковым в рукописном фонде Ленинградской государственной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина чернового текста стихотворного сочинения М. Г. Худякова, получившего в удмуртском литературоведении условное название «Песнь об удмуртских батырах», стало известно, что уже в начале XX в. опубликованные Н. Г. Первухиным «Легенды...» были использованы начинающим русским историком при создании в подражание «Калевалы» и «Песни о Гайавате» (Napolskikh 2003) поэтического произведения по мотивам удмуртских (и не только!<sup>2</sup>) преданий, в котором одна из глав получила название «Песня о героях ро-

\* Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям», проект «Финно-угорский мир периферии Волжской Булгарии».

<sup>1</sup> С подробной биографией Н. Г. Первухина можно ознакомиться в статье Л. А. Волковой (2007) «Краевед и просветитель».

<sup>2</sup> Например, заключительная (десятая) глава («Песня о будущем»), рисующая в весьма мрачных тонах грядущую перспективу удмуртов и по этой причине не опубликованная при советской власти (Худяков 1986; впервые издана лишь в 1997 г.; см.: Васильев, Шибанов 1997:301–302), основывается на преданиях обрусевших коми-пермяков Пермской губернии, записанных в 60-х гг. XIX в. Н. Н. Блиновым (1865:237).

да Донды»<sup>3</sup>. Популяризация сюжета о богатырях «Дондинского круга» в историко-археологических и фольклорных исследованиях, публикация «эпоса» М. Г. Худякова в 1986 г., наконец, недавний выход в свет его вольного удмуртского перевода (Худяков 2004), не могли не сформировать как у профессиональных исследователей, так и у многих жителей Удмуртии представления, что «Легенды о богатырях Дондинского круга» являются оригинальным образцом устного народного творчества северных удмуртов, в котором в фольклоризированном виде отражены исторические реалии периода существования городищ **Чепецкой археологической культуры** (IX–XIII вв.).

Между тем, как мы полагаем, есть все основания рассматривать «Легенды. . .» в качестве авторского сочинения Н. Г. Первухина, в котором исследователь, обладавший поэтическими наклонностями<sup>4</sup>, искусственно объединил несколько близких по тематике, но первоначально никак не связанных друг с другом фольклорных сюжетов. Впрочем, и это необходимо непременно отметить, Н. Г. Первухин не старался скрыть компилятивный характер опубликованного произведения<sup>5</sup>, однако, по-видимому, был твердо убежден в том, что собранные им предания напрямую связаны с чепецкими городищами и являются частями единого цикла, «центром которого служит какой-то мифический богатырь Донды» (Первухин 1896:53).

В своей предыдущей работе (Чураков 2007а) мы уже обращали внимание на то, что в структуре «Легенд. . .» четко выделяются три части. Первая из них представляет собой подвергнувшийся определенной художественной обработке текст простого по слогу, явно переведенного с удмуртского оригинала (в публикации встречаются в качестве пояснений удмуртские слова), эпического предания «*Идна-батыр*», записанного Б. Г. Гавриловым в начале 1870-х гг. в с. Верхнепарзинском Глазовского уезда Вятской губернии (Гаврилов 1880:152–154). Вторая часть включает в себе

<sup>3</sup> Вслед за М. Г. Худяковым сюжет «Легенд. . .» был использован и другими «эпосотворцами». В 1997 г. был опубликован «эпос» А. А. Перевозчикова «*Донды-батыр*», а в период написания настоящей статьи в свет вышел очередной авторский «эпос» удмуртов «*Тангыра*» М. Г. Атаманова, в котором повествование «Легенд. . .» обогатилось весьма занимательными, лишенными какой-либо фольклорной основы, подробностями.

<sup>4</sup> С поэтическими опытами Н. Г. Первухина можно познакомиться в работе Л. А. Волковой (2007) «Краевед и просветитель».

<sup>5</sup> Слово «легенды», введенное Н. Г. Первухиным в заголовок так называемого Дондинского цикла, уже свидетельствует о компилятивном характере опубликованного текста. Собственно, поэтому Н. Г. Первухин и не сообщает о конкретном месте, где им были записаны «Легенды. . .» в том виде, в котором они представлены в «Эскизах», хотя при публикации других фольклорных произведений он всегда указывал районы их фиксации.

типологически схожие локальные топонимические предания о соперничестве неких деперсонифицированных иднакарских, дондыкарских, гурьякарских, весьякарских, эбгакарских, чибинькарских и т. д. богатырей (Первухин 1889:9–10). Наконец, в третьей части, призванной объединить предыдущие две в целостное повествование, рассказывается о трагической судьбе семейства богатыря Донды, в которое входили его сыновья Гурья, Идна, Весья и Зуй, а также жена одного из сыновей Донды — Эбга и ее сын Чибинь (Первухин 1889:8, 10, 11–12). Как нетрудно заметить, в преданиях, легших в основу этой части «Легенд. . .», в качестве имен действующих лиц выступают основы соответствующих топонимов (удм. *кар* 'город').

В предлагаемой работе мы намереваемся детально рассмотреть процесс работы Н. Г. Первухина над составлением **сводного** текста «Легенд о богатырях Дондинского круга», преследуя, прежде всего, две цели: во-первых, определить круг фольклорных источников, которыми пользовался публикатор, а во-вторых, выявить степень его авторского вмешательства в их структуру и содержание. В этом нам поможет рукопись Н. Г. Первухина «Краткий очерк кладовищ, встречающихся в Глазовском уезде Вятской губернии и находок, сделавшихся здесь известными», написанная в течение лета-осени 1886 г.<sup>6</sup> и хранящаяся в настоящее время в фондах Государственного архива Кировской области (Первухин 1886). Это сочинение, в котором уже можно проследить структуру будущих «Легенд. . .», по признанию его автора, было составлено «для напечатания в каком-либо местном органе» и заключало в себе «не столько сведения важные для археологии, сколько разные предания и рассказы, придававшие статье интерес беллетристический» (Первухин 1896:18). Ценность этого неопубликованного труда заключается в том, что здесь, в отличие от последующих работ, Н. Г. Первухин весьма тщательно указывает имена тех лиц, от которых он получал интересовавшую его информацию. Позднее, во второй половине 1888 г.<sup>7</sup>, с учетом замечаний и пожеланий членов Московского археологического общества (Первухин 1896:18), на основе этой рукописи с привлечением новых данных, полученных в ходе археологических исследований, проводившихся Н. Г. Первухиным в Глазовском уезде в 1887–1888 гг. по поручению упомянутого общества, им была подготовлена статья «Опыт археологического исследования Глазовского уезда Вятской губер-

<sup>6</sup> В тексте статьи на с. 73 читаем: «в июне настоящего 1886 г.», а на с. 28 имеется указание, что в момент написания статьи раскопки на балезинском Чертовом городище были отложены «до окончания полевых работ».

<sup>7</sup> На то, что статья была завершена в 1888 г. указывает информация, содержащаяся в ее «Дополнении» (Первухин 1896:120); см. также сн. 8.

нии». Опубликована она была уже после смерти автора во втором томе «Материалов по археологии восточных губерний России» (Первухин 1896). Несмотря на то, что, как пишет Н. Г. Первухин, ему пришлось «совершенно изменить первоначальный характер сообщения» и сосредоточиться главным образом на археологическом описании известных ему городищ (Первухин 1896:18), в этой статье все же нашлось место для отдельных преданий, некоторые из которых отсутствовали в предыдущей работе и, следовательно, были зафиксированы исследователем позже 1886 г. Наконец, примерно в то же время, но не ранее конца лета 1888 г.<sup>8</sup>, Н. Г. Первухин закончил работу над составлением IV выпуска своих «Эскизов...», в который и вошло интересующее нас произведение (Первухин 1889:8–12). Сравнение материалов всех указанных работ и даст нам возможность проследить процесс работы Н. Г. Первухина над каждой из указанных частей сводного текста «Легенд о богатырях Дондинского круга».

### Часть I

Данная часть «Легенд...», как уже отмечалось, основывается на записанном в 1873 или в 1874 г. Б. Г. Гавриловым в с. Верхнепарзинском (удм. *Чебершур*) Ключевской волости Глазовского уезда Вятской губернии сказании «Идна-батыр», которое было опубликовано им в составе сборника «Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний» в 1880 г. (Гаврилов 1880:152–154). Это небольшое фольклорное произведение, организованное в соответствии с возможной комбинацией мотивов<sup>9</sup>, характерных для удмуртских эпических преданий (подробнее см.: Напольских 2008), являет собой рассказ о некоем богатыре Идне, захотевшем стать «царем над вотяками в своей стороне». Схожее повествование и, пожалуй, даже более полное, если в качестве критерия «полноты» рассматривать количество используемых в нем мотивов, позднее (очевидно между

<sup>8</sup> В «Легендах...» упоминается местность *Иднакар дзези* (удм. *Иднакар жезы*), о которой, по словам самого Н. Г. Первухина, ему стало известно только в конце лета 1888 г. (Первухин 1896:53, 111).

<sup>9</sup> Одним из распространенных в удмуртских эпических преданиях является мотив охоты на клестов. Интересно в связи с этим привести цитату из наблюдений испано-арабского путешественника XII в. Абу Хамида ал-Гарнати, который зимой 1136(37) г. в Булгаре общался с выходцами из области Ару (территории проживания удмуртов). Ал-Гарнати пишет следующее об употреблении местным населением в пищу клестов, тушки которых поставлялись на рынки Булгара: «Мясо этой птицы помогает от камней в почках и мочевом пузыре. Его привозят вяленным, нарезанным маленькими кусочками» (Большаков, Монгайт 1971:35).

1884 и 1886 гг.<sup>10</sup>) было записано Г. Е. Верещагиным у удмуртских крестьян Павла Михайлова и Петра Иванова, жителей починка Арланова (удм. *Арлангурт*) Шарканской волости Сарапульского уезда Вятской губернии. Однако, по всей видимости, верещагиновский вариант предания об Идна-батыре Н. Г. Первухину остался неизвестен. Во всяком случае, следов его влияния на «Легенды. . .», опубликованные двумя годами позже выхода в свет книги Г. Е. Верещагина, не наблюдается<sup>11</sup>.

Уже в статье «Краткий очерк кладовищ. . .» Н. Г. Первухин передает содержание опубликованного Б. Г. Гавриловым фольклорного произведения своими словами, стараясь, впрочем, придерживаться оригинала. Единственное, что обращает на себя внимание, — это то, как Н. Г. Первухин воспринимает невнятно реализованный в легенде «Идна-батыр» мотив способности героя передвигаться с большой скоростью, оцениваемой сравнением времени, за которое богатырь преодолевает значительное расстояние, со временем, в течение которого не успевает остыть захваченный им из дома горячий хлеб:

**вариант мотива по Гаврилову (1880:153):** «на охоту ходил он (Идна — В.Ч.) верст за 25 и, уходя каждый день из дома, брал прямо из печки горячий каравай хлеба и, уложивши его в пазуху, шел на место охоты».

**пересказ Первухина (1886:50):** «Отлучаясь ежедневно из дома (на охоту — В.Ч.) он (Идна — В.Ч.) **съедал** (выделено нами — В.Ч.) по целому караваю хлеба, который горячим, прямо из печки, клал за пазуху и уносил с собою».

**вариант мотива по Верещагину (1886:106):** «Ездили они (Идна с братом — В.Ч) весьма быстро на хороших богатырских конях, так что взятый из печи при отъезде и положенный за пазуху горячий хлеб по приезде на Севож еще не простывал».

Хорошо видно, что в интерпретации Н. Г. Первухина рассматриваемый мотив окончательно деградировал, превратившись в малозначимую «бытовую подробность», которой уже не находится

<sup>10</sup> К этому выводу мы приходим на том основании, что в первом издании труда Г. Е. Верещагина «Вотяки Сосновского края» (1884 г.), которым пользовался Н. Г. Первухин (1886:2), предания об Идна-батыре отсутствуют, тогда как в дополненном и переработанном втором издании (1886 г.) они есть (Верещагин 1886:105–107).

<sup>11</sup> Для того, чтобы читатель смог самостоятельно оценить результаты работы Н. Г. Первухина со своим источником, в конце нашего анализа этой части мы приводим полные тексты эпических преданий, которые были записаны Б. Г. Гавриловым и В. Е. Верещагиным, а также два варианта пересказа Н. Г. Первухиным гавриловского предания.

места ни в «Опыте археологического исследования. . .», ни в «Легендах. . .».

Следующий этап работы Н. Г. Первухина со своим первоисточником нашел отражение только в «Легендах о богатырях Дондинского круга». Здесь он значительно смелее, нежели в неопубликованной статье, идет на изменение слога записанного Б. Г. Гавриловым рассказа, стараясь придать фактически подстрочному переводу более «литературный» и «развернутый» вид. О степени переработки Н. Г. Первухиным фольклорного текста можно судить хотя бы по следующим примерам:

**вариант Гаврилова (1880:152–153):** «Он (Идна — В.Ч.) был богатырь. . . Занятия Идны состояли в том, что он ежедневно ходил на охоту на золотых лыжах».

**вариант Первухина (1889:10):** «Идна, несмотря на свой княжеский сан, жил очень просто, с одною бабою, в простой квале, и ежедневно ходил на охоту, причем зимою отличался от прочих охотников тем, что надевал не деревянные, а золотые лыжи».

**вариант Гаврилова (1880:153):** «(Идна — В.Ч.) выстрелил из лука в четыре стороны с заклятьем, чтобы во всех сторонах, куда полетят его стрелы, его впоследствии поминали».

**вариант Первухина (1889:10):** «(Идна — В.Ч.) взял самый большой лук, четыре раза натягивал его как можно туже и выпустил 4 стрелы на четыре стороны света, сказав при этом: «Пусть имя мое будет вечно известно и пользуется уважением внутри того места, которое я обстрелял своими стрелами!»

Однако самое примечательное вмешательство Н. Г. Первухина в содержание эпического предания связано с изменением его хронологии. Так, если в записи Б. Г. Гаврилова сообщается, что Идна-батыр, гордившийся своей силой (sic!), жил в то время, когда чепецкие земли уже принадлежали «белому (русскому) царю» (Гаврилов 1880:153), то согласно Н. Г. Первухину, богатырь лишь в «преклонном возрасте» (sic!) узнает, что «скоро придут русские» (Первухин 1889:10). Вполне очевидно, что такая корректировка исследователю удмуртского фольклора была необходима для того, чтобы попытаться увязать как это, так и другие собранные им местные предания (см. ниже анализ частей II и III «Легенд. . .») со временем существования соответствующих археологических памятников, изучению которых он посвятил последние годы своей жизни. Безусловно, свою роль сыграла и хорошо известная Н. Г. Первухину «Повесть о стране Вятской», относившая время появления русского населения на Вятке к XII в. С момента обнаружения этого литературного произведения в первой трети

XVIII в. и вплоть до конца XIX столетия, когда появились первые критические работы, затрагивавшие вопрос происхождения «Повести. . .»<sup>12</sup>, у исследователей прошлого Вятки сохранившиеся в ней сведения о начальном этапе освоения русскими Прикамья не вызвали сомнений. В частности, доверием пользовалось сообщение «Повести. . .», согласно которому в 1181 г. новгородцы «дошедше реки Чепцы и вниз по ней пловуще, пленяючи отяцкие жилища, и окруженные земляными валами ратию вземлюще и обладающе ими» (Верещагин 1905:28–29).

Определив, чем был мотивирован «хронологический сдвиг», необходимо, тем не менее, задаться вопросом: а является ли предложенная Н. Г. Первухиным **датировка** фольклорного произведения уместной? И здесь, с позиций наших современных знаний, возможен только отрицательный ответ. Во-первых, бассейн Чепцы, запустевший в XIII столетии, стал осваиваться удмуртами не ранее конца XV в. (подробнее см.: Чураков 2007b) и, следовательно, предки информантов, у которых были записаны все интересующие нас образцы устного народного творчества, к создателям городищ Чепецкой археологической культуры никакого отношения не имели. Во-вторых, во всех не связанных непосредственно с соответствующим топонимом преданиях (это собственно записи Б. Г. Гаврилова, Г. Е. Верещагина и Д. И. Корепанова<sup>13</sup>), где фигурирует Идна, события, участником которых он был, однозначно относятся к периоду, когда удмуртский край уже входил в состав Русского государства. В-третьих, само имя богатыря Идна, являющееся более поздним производным от Игна<sup>14</sup>, восходит к

<sup>12</sup> Только в 90-е гг. XX столетия американскому исследователю Д. Уо удалось аргументировано установить автора «Повести. . .», коим оказался дьяк Богоявленского собора г. Хлынова С. Ф. Попов, и годы ее создания (между 1706–1710 гг.). Кроме того, Д. Уо обнаружил основной источник, которым пользовался С. Ф. Попов во время работы над «Повестью. . .» — «Сказание о вятчанех» — анонимное сочинение, написанное не ранее конца XVI в. (упоминается Сарапул; см.: Уо 1997).

<sup>13</sup> В 1911 г. Д. И. Корепановым у жителя д. Малый Казес (удм. *Вортча*) Шарканской волости Сарапульского уезда Вятской губернии Григория Яковлевича Баранова было записано предание «Эштэрек», в котором также упоминается Идна (Корепанов 1934:65). События предания разворачиваются не ранее XVI в. Более того, один из его персонажей — Ожмег — был, согласно рассказам местных жителей, зятем некоего Бехтемира (Верещагин 1886:108), который, в свою очередь, оказался учтенным в материалах дозора 1615 г. (Луппов 1958:189). Еще в конце XIX в. крестьяне ряда смежных деревень Шарканской волости хорошо помнили, кто из них произошел от Бехтемира — основателя д. Бехтемир-Пурга (удм. *Ляльшур*), а кто от Ожмега (Верещагин 1886:105).

<sup>14</sup> Наиболее ранние упоминания о богатыре Идне передают его имя в форме *Игна*. Около 1838 г. глазовским миссионером И. Стефановым возле урочища (деревни?) Паскотино (по всей видимости, оно располагалось где-то между дд. Азамай и Коротай современного Глазовского р-на Удмуртии. К такому выводу мы приходим на основании следующего: жителям указанных деревень известен лог с таким на-

церковному имени Игнатий (Игнат). Первое документальное свидетельство о принятии православия удмуртами датируется 1557 г. (Луппов 1958:353), однако нет никаких сомнений в том, что даже в начале XVIII в. большинство удмуртов, в том числе и чепецких, не было крещено (Луппов 1901:55–89). Наконец, благодаря исследованиям американского ученого Д. Уо стало очевидным, что сам фрагмент «Повести о стране Вятской», в котором идет речь о «пленении» новгородцами «отяцких жилищ», расположенных на р. Чепце, был добавлен в первоначальный текст «Сказания о вятчанех»<sup>15</sup> лишь в начале XVIII в. составителем «Повести. . .» С. Ф. Поповым (Уо 1997). Надо полагать, что С. Ф. Попов сделал это под непосредственным влиянием бытовавших у вятчан преданий о «черемисских» бунтах периода Смуты, но никак не на основе воспоминаний о событиях пятисотлетней давности. Вполне возможно, что на Чепце предводителем одной из «воровских шаек», с которыми в лихое время междуцарствия приходилось бороться вятской администрации, мог быть некий Игнат, воспетый впоследствии в качестве «заступника за народ» удмуртскими сказителями<sup>16</sup>.

Таким образом, эпическое предание «Идна-батыр», записанное Б. Г. Гавриловым и положенное Н. Г. Первухиным в основу первой части «Легенд о богатырях Дондинского круга», не только не имеет никакой связи с историей чепецких городищ (IX–XIII вв.), но, напротив, относится к довольно позднему времени, когда Вятско-Камский край уже находился в составе Русского государства. При

---

званием (удм. *Поскотня*; подробнее см. Карпова 2005:162, 192), как раз в этом районе, где, согласно рапорту епископа Нила от 14 апреля 1838 г., осуществлял свою миссионерскую работу И. Стефанов), было «истреблено капище Игна-батыря» (Луппов 1911:80). В 1865 г. в статье Н. Н. Блинова, описывающей Карсовайскую волость, сообщалось: «Есть у них (удмуртов — В.Ч.) смутное представление о Шайтане и его помощниках Керемете и Игна-батыре (Игнашке-богатыре, как объясняют они по-русски)» (Блинов 1865:219). Н. Г. Первухин первоначально называл соответствующее городище «Игна-кар = 'Игнатов город'» (Первухин 1886:29, 50), так же поступал и А. А. Спицын (1889:104): «Игна-кар». По-видимому, переход формы *Игна* в *Идна* происходил в конце XIX в.: Б. Г. Гаврилов был знаком только вариант *Идна*. В современных северных говорах удмуртского языка имя Игнат бытует в форме *Иднатъ*. Происхождение названия деревни *Иднакар* (оф. д. Солдырь) жители д. Педоново (удм. *Педонгурт*) Глазовского р-на (рядом с дд. Азамай и Коротай) связывают с первопоселенцем Игнатом («*Иднатъ вылэм*»; см.: Карпова 2005:206, 417).

<sup>15</sup> В «Сказании о вятчанех» говорится буквально следующее: «приидоша (новгородцы — В.Ч.) вверх Чепцы реки и ту жиша немного лет и по сем поплыша тою рекою вниз из Чепцы в Вятку»; См. также сн. 12.

<sup>16</sup> Схожий процесс фольклоризации позднее прошли и некоторые предания о «народном заступнике» или, с точки зрения властей, «воре», Камите Усманове, отряд которого действовал в XIX в. на территории современного Малопургинского р-на Удмуртии (Гаврилов, Клабуков 1940).

этом с большой долей вероятности можно предполагать, что некий человек по имени Игна(т), послуживший прототипом для героя предания, жил в конце XVI — начале XVII вв.

**Вариант Б. Г. Гаврилова (1880:152–154):** «Идна батыр жил в Глазовском уезде, в местности, где ныне находится деревня Иднакар (город, гнездо Идны). Он был богатырь. Из какого племени вотяков был Идна, из Калмезов или Ватка — неизвестно, только он был вотяк. Занятия Идны состояли в том, что он ежедневно ходил на охоту на золотых лыжах (*зарни куас*, удм. *зарни куас* — В.Ч.). Ружья у него не было, охотился стрелами (*пукыш*, удм. *пукыш* 'лук' — В.Ч.) и ловил силками (*пыжны*, удм. *пыжны* — В.Ч.) клестов. На охоту ходил он верст за 25 и, уходя каждый день из дома, брал прямо из печки горячий каравай хлеба и, уложивши его в пазуху, шел на место охоты. В одно время он взошел на возвышенное место, находящееся около Иднакара, и выстрелил из лука в четыре стороны с заклятием, что бы во всех сторонах, куда полетят его стрелы, его впоследствии поминали, что теперь и исполняют вотяки в виде *кискона* (возлияние, удм. *кискон* — В.Ч.) в разных местах. Будучи очень силен, Идна возгордился своей силой и захотел быть царем над вотяками в своей стороне. Так как эта земля принадлежала Белому (русскому) царю, то царь рассердился на Идна-батыра и велел его поймать. У Идны было три лошади — вороная, саврасая и пегая. Посредством этих необыкновенно сильных и выносливых лошадей Идна спасался от преследователей, делая станцию в 100–120 верст не кормя лошадей. Зная это, его преследователи, с целью покараулить его, старались узнать, куда он проедет, что им и удалось. Узнавши дорогу, по которой должен был ехать Идна, они подпилили мост через реку и сами засели в кустах. Когда Идна доехал до моста, то никак не мог принудить бывшую под собой вороную лошадь идти по мосту, поэтому принужден был пересесть на саврасую, саврасая тоже стала биться и не шла через мост. Идна пересел на пегую лошадь. Пегая тотчас же понесла его через мост, но на середине моста провалилась вместе с всадником. Что было тут с Идной — неизвестно, утонул ли он, или попался в руки врагов. Только проваливаясь на мосту, он воскликнул: пегой *валватемаж вал*<sup>17</sup>, т.е. пегая лошадь только тогда (заменяет) лошадь, когда нет лошади».

**Вариант Г. Е. Верещагина (1886:105–107):** «Про богатыря Идну в Сосновском крае рассказывают так. Их было два брата. За Идной была жена вотячка, а за братом его меньшим — русская. Они ездили на Севож<sup>18</sup> стрелять стрелами и ловить в ловушки-*пыжны* клестов. Около Севожа жили русские, враждовавшие с вотяками. Вотские богатыри, в том числе и Идна, ездили, между прочим, на Севож и для разведывания о закамских вотяках с целью защиты их в случае притеснения русскими. Ездили они весьма быстро на хороших богатырских конях, так что взятый из печи при отъезде и положенный за пазуху горячий хлеб по приезде на Севож еще не простывал. Итак, брат Идны приехал на Севож. Туда же в

<sup>17</sup> Искаженная удмуртская пословица «Пегой вал валтэмлэсь вал»

<sup>18</sup> Г. Е. Верещагин указывает, что так удмурты называют перевоз, бывший некогда около устья р. Вотки.

одно время приехали и русские с своим богатырем. „Дома ли брат твой Идна?“ — спрашивает русский богатырь брата Идны. „Дома“, — отвечает тот. „Давно ли ты из дому?“ — „Недавно“, — и в доказательство справедливости своих слов вынимает из-за пазухи теплый хлеб, испеченный дома его женой. „Скажи Идне, что мы приедем к нему в гости<sup>19</sup>, пусть нас ждет“, — и при этом назначили время, когда их должен встретить Идна. „Ладно, скажу“, — отвечает брат Идны. Наловивши клестов, брат Идны вернулся домой и передает брату слова русского богатыря. В назначенный день Идна приготовился ко встрече гостей и дожидается. Ждал, ждал Идна — богатыря нет. Рассердился он на своего брата и убил его. Между тем русский богатырь с своей дружиной уже вел военный совет за рекой Чепцой, через которую был так называемый поплавной мост, утвержденный на перекладинах. Жена брата Идны, вдова, узнала, что русский богатырь находится за Чепцой и ведет там совет с своей дружиной. Вот она из мести к Идне решила предать убийцу русскому богатырю, и, улучив время, ушла к богатырю и сказала, что воевать с Идной ему и думать нечего: он на коне летает как орел, силен как медведь, хитер как черт и что кони его один другого лучше. Если им хочется погубить его, — надо подпилить ночью перекладины поплавного моста — и делу конец: тут он и попался; иначе нечего и думать с ним сражаться. Они так и сделали: ночью подпилили перекладины моста и убрались от него. Идна, жаждущий битвы, не спал всю ночь. Утром, как только взошло солнце и разогнало с лугов туман, он сел на коня-гнедка и поехал навстречу русскому богатырю; доехал до моста — конь остановился; рассердился на гнедка и отрубил ему голову; вернулся домой — сел на сивка и поехал; по мосту не пошел и сивко. Он отрубил и этому голову и вернулся домой. Взял лук и стрелы, сел на пегого коня и поехал. Пегий конь, как только доскакал до середины моста, начал тонуть. Тут Идна сказал: „Пеганая лошадь только за неимением лошади — лошадь“. Услыхал это русский богатырь с своей дружиной и поймал Идну. Видя неминуемую смерть, Идна натянул лук, направил стрелу к одной из гор близ нынешнего села Бемезиля<sup>20</sup> и сказал русскому богатырю: „Где упадет стрела, тут поставьте мне белоды<sup>21</sup>“. Сказав это, он пустил стрелу; русские увидели, куда упала стрела, и заметили место. Убили его русские, вынули из него внутренности, испекли на горячих угольях сердце и печень; потом принесли несколько виц жимолости и начали его, Идну, проклинать, говоря: „Когда из жимолости будут делать чурки для пчел, тогда у вотяков пусть родятся богатыри“. В заключение своих слов съели сердце и печень богатыря, а его самого сожгли. После этого русские пошли искать его стрелу; нашли ее на горе и на месте этой стрелы поставили столб и отправились восвояси. Прошли века — и столб на месте стрелы все тут, но от времени ушел далеко в землю. С тех пор у вотяков не стало богатырей. После убийства Идны

<sup>19</sup> «„Приехать в гости“ значило тогда у богатырей — приехать воевать, у разбойников — приехать грабить» (комментарий Г. Е. Верещагина).

<sup>20</sup> Здесь опечатка. Имеется в виду с. Балезино (удм. *Узягурт*) — В.Ч.

<sup>21</sup> «Столб, служащий памятником» (комментарий Г. Е. Верещагина).

мать его удалилась на остров Зарииз-шор-муч<sup>22</sup>. Она носила одежду шелковую, имела много посуды золотой и все это взяла с собой. Удаляясь на остров, она причитывала слова, но какие были ее слова — припомнить рассказчики не могут».

**Вариант I Н. Г. Первухина (1886:50–51) из архивной статьи «Краткий очерк кладовищ. . .»:** «Об Игна или Идна Борис Гаврилов написал в Парзинском приходе такое предание: Идна был вотяк и занимался тем, что ходил каждый день на золотых лыжах на охоту со стрелами и силком, иногда уходя от дому верст за 25-ть. Отлучаясь ежедневно из дома, он съедал по целому караваю хлеба, который горячим, прямо из печки, клал за пазуху и уносил с собою. Однажды он взошел на возвышенность близ Игна-кара и, выстрелив на все четыре стороны света, — произнес заклинание, чтобы всюду, куда полетели его стрелы, его всегда поминали вотяки. Действительно! И поныне вотяки разных местностей делают в память об нем возлияния на землю. Будучи очень силен, Идна захотел быть царем над вотяками своей стороны, чем рассердил Белого — русского царя, которому принадлежала эта земля, и царь велел его поймать; но Идна долго спасался от преследователей, делая по 100 и даже по 120 верст без кормежки на 3-х своих чудесных лошадях: вороной, саврасой и пегой. Преследователи, чтобы поймать Идну, подпилили мост через реку, где, как они узнали, — Идна будет проезжать, а сами засели подле моста в кустах. Вороная лошадь Идны не хотела идти по мосту; тогда он пересел на саврасую, но и та не пошла на мост; только уже пегая помчалась и на середине вместе с всадником провалилась в реку. Утонул-ли тут Идна или попался в руки преследователей, предание об этом не говорит, но падая в воду Идна воскликнул: „Пегой вал вате меж вал!“»

**Вариант II Н. Г. Первухина (1889:10–11) из «Легенд о богатырях Дондинского круга»:** «Идна, не смотря на свой княжеский сан, жил очень просто, с одною бабою, в простой квале, и ежедневно ходил на охоту, причем зимою отличался от прочих охотников тем, что надевал не деревянные, а золотые лыжи. Когда он дожил до преклонного возраста, он вперед узнал, что скоро придут русские и, желая увековечить свое имя, произнес заклинание: взял самый большой свой лук, четыре раза натягивал его как можно туже и выпустил 4 стрелы на четыре стороны света, сказав при этом: „Пусть имя мое будет вечно известно и пользуется уважением внутри того места, которое я обстрелял своими стрелами!“ Идна дожил до появления русских в крае и, как князь своего народа, долго вел с ними борьбу, скрываясь после неудачных битв в своем городе (Идна-каре), построенном на высокой возвышенности при впадении в Чепцу реки Пызэпа. Кроме этого города у него были и другие города, и он часто и без всякого страха переезжал из одного города в другой, благодаря своим 3-м лошадям: саврасой, вороной и пегой. Эти лошади были так сильны, что могли пробегать в одну упряжку до 200 верст без корма, и русским

<sup>22</sup> Весьма возможно, что представление об «острове» (удм. *шормуч*) — результат переосмысления названия удмуртской деревни *Заризь* современного Глазовского р-на Удмуртии, которая расположена на берегу одноименной реки. Ср. удм. *зарезь* 'море'.

очень долго не удавалось его схватить. Но раз русские, узнав по какой дороге должен ехать Идна, подпилили бревна, на которых держался мост через одну реку, а сами сели засадой в кустах по берегу этой реки. Идна, действительно, вскоре прискакал к этому мосту на вороной лошади, но, подъезжая к мосту, лошадь почуяла вражеский запах, поняла грозившую Идне опасность и ни за что не захотела идти на мост. Идна долго бился с нею, потом пересел на саврасую лошадь, но и та также отказалась идти. Тогда Идна пересел на пегую лошадь, и эта лошадь, не имея чутья своих подруг, беспрекословно помчала его через мост, который разрушился прежде, чем Идна успел доскакать до середины. Схватили ли Идну русские или он утонул в реке, неизвестно, но этот случай дал вотнякам повод составить поговорку (поныне ими употребляемую), что „пегая лошадь может считаться лошадейю только при неимении других лошадей“ (*Пегой вал валтэмлэсь вал*)».

## Часть II

Эта часть «Легенд о богатырях Дондинского круга» повторяет, только в более развернутом виде за счет привлечения дополнительных фольклорных материалов, композицию из рукописи «Краткий очерк кладовищ, встречающихся в Глазовском уезде Вятской губернии» (Первухин 1886:51–52). Как уже отмечалось, здесь объединены различные предания о неких деперсонифицированных богатырях, именуемых по названию того или иного городища, в отношении которого ведется рассказ. Иными словами, в данном случае мы имеем дело с топонимическими преданиями, в которых отражено представление местного населения об «истории» соответствующих археологических объектов.

Для удобства анализа работы Н. Г. Первухина над содержанием этой части опубликованного им произведения, мы посчитали необходимым составить предлагаемую ниже сводку, в которой представлен полный текст второй части «Легенд. . .», разбитый на ряд смысловых блоков. После каждого такого блока указан источник соответствующего компонента блока и наш комментарий. При цитировании пересказанных Н. Г. Первухиным преданий в квадратные скобки мы сочли необходимым заключить те фрагменты текста, которые рассматриваются нами в качестве его авторских ремарок.

\*\*\*

1.1. «В тех местах, где они (князя — потомки Донды — В.Ч.) не находили гор, чтобы построить кар или крепость, там они хватали рукою за пригорок, вытягивали его кверху до величины горы и на

этой горе поселялись [со своими товарищами, такими же богатырями, как и сами князья]» (Первухин 1889:9).

1.1. Перед нами обобщение, основанное, по-видимому, на информации, предоставленной Н. Г. Первухину удмуртским крестьянином из д. Умск (удм. *Безум*) Иваном Перевошиковым. Будучи практикантом Люмского министерского училища последний помог Н. Г. Первухину в сборе исторического материала (Первухин 1886:5). В частности, в отношении основания *Гурьякарского* и *Весьякарского* городищ у местного населения им был записан следующий рассказ: «они (богатыри — В. Ч.) подняли и самые эти горы, тогда как прежде здесь было ровное место, [но как поднимали богатыри эти горы, предание ничего не говорит]» (Первухин 1886:52).

\*\*\*

2.1. [Они проводили свое время в занятиях охотой, земледелием и промыслами, и нередко ссорились с соседними богатырями, сражаясь с ними перебрасыванием на соседнее городище целых бревен или больших железных гирь].

2.2. Так, Гурьякарские богатыри перекидывались с Весьякарскими богатырями бревнами,

2.3. а с Балезинскими 40 пуд. гирями.

2.4. Иднакарские богатыри кидали гири в несколько десятков пудов в Сепычькарских богатырей,

2.5. а богатыри Селтакарские в свою очередь кидали бревна в Иднакарских богатырей (Первухин 1889:9).

2.1. Сюжет относительно занятий богатырей является полностью плодом творчества Н. Г. Первухина (подробнее об этом см. комментарий 1.2. к части III). Противоборство богатырей, выражавшееся в перебрасывании бревнами, камнями и железными гирями — распространенный мотив удмуртских преданий (см. ниже, а также: Напольских 2008), позволивший Н. Г. Первухину сделать процитированное обобщение.

2.2. Использовано, по-видимому, либо видоизмененное сообщение старика-татарина Гусмана из расположенной по соседству с д. Гордино (удм. *Гурьякар*) д. Кестым: «Богатыри, жившие на этих *кар'ах* были настолько велики ростом, что с Гурья-кара своими топорами срубали деревья на Весья-каре, [хотя расстояние здесь до 6-и верст]» (Первухин 1886:51–52), либо какое-то предание, записанное Н. Г. Первухиным в 1887 или 1888 г. во время его личного ознакомления с Гурьякарским городищем; в рукописи «Краткий очерк кладовищ. . .» автор сообщает следующее: «На обоих

этих городищах сам я лично не был, а описание их составлено по рассказам солдырского крестьянина-вотняка Будина» (Первухин 1886:55).

2.3. С некоторыми преданиями, связанными с Балезинским (Чертовым или Узякарским) городищем, в частности с легендой, повествующей об утоплении местного князя его восставшими подданными, Н. Г. Первухин познакомился еще в 1885 г. (Первухин 1886:39; 1889:7–8; 1896:50–51)<sup>23</sup>. Однако в рукописи 1886 г. мы не находим каких-либо упоминаний о былой вражде гурьякарских и балезинских богатырей. Лишь в статье «Опыт археологического исследования. . .» сообщается, что «предания указывают также на сношения богатырей Гурья-карских с Весья-карскими (мирные) и Узя-карскими (военные)» (Первухин 1896:53). Очевидно, эти сведения Н. Г. Первухин почерпнул уже после 1886 г., когда впервые в 1887 или 1888 г. посетил городище Гурьякар и произвел на нем «личные исследования» (Первухин 1886:55; 1896:53).

2.4. Сообщено Н. Г. Первухину практикантом Люмского министерского училища Иваном Перевошиковым, мать которого была из Сепычкарского починка (удм. *Гондыргурт*). «Игна-карские богатыри бросали большие железные гири и на левый берег Чепцы, на Сепыч-кар, [— хотя и не известно зачем и почему]» (Первухин 1886:52, 69).

2.5. Городище Селтакар было впервые обнаружено и обследовано Н. Г. Первухиным в 1888 г. (Трутовский 1890:114). По-видимому, во время этих раскопок исследователь и записал у жителей соседних деревень предание, согласно которому «богатыри Селтакарские кидали бревна в Иднакарских богатырей, [с которыми у них почему-то вражда была особенно часто]» (Первухин 1896:88).

\*\*\*

3.1. [Верст на 8 ниже Идна-кара по Чепце], в особом городе жили также богатыри [(по всей вероятности, принадлежавшие к дружине Донды)].

3.2. Эти богатыри раз поспорили с богатырями Идна-карскими, что у них и силы больше, и луки лучше, чем у Идна-карских, и что поэтому они стреляют дальше, чем последние. А в то время

<sup>23</sup> Сравнительный анализ текста этой легенды, опубликованной в выпуске IV «Эскизов. . .», и лежащих в ее основе «полевых» записей, представленных в «Кратком очерке кладовищ. . .» и «Опыте археологического исследования. . .», со всей очевидностью свидетельствует о характере «редакторской» работы Н. Г. Первухина над своими первоисточниками.

Идна-карским богатырям принадлежал земельный участок немного ниже по течению Чепцы, [рядом с земельными участками Дондинских богатырей.] И побились богатыри между собою о заклад на это место так: если Идна-карские богатыри выстрелят дальше, то Дондинские уступят им свой город и уйдут на другое место; а если они выстрелят дальше Идна-карских, то Идна-карские навеки уступают даром им свой земельный участок. В назначенный день богатыри стрельнули каждый с своей горы по направлению к горе соперников, но стрелы Идна-карских богатырей долетели только до половины расстояния между горами,

3.2.1. воткнувшись, впрочем, здесь в землю так сильно, что образовался пригорок [(ныне называемый «Вшивая горка»)].

3.2.2. Богатыри же дондинские выстрелили так удачно, что все стрелы их попали в сосны, [росшие у Идна-карских стен]. Таким образом заклад был выигран ими, и землю, полученную ими от Идна-карцев, они назвали *Утэм* [(что значит: выигранный)] и основали здесь новый «кар» (Первухин 1889:9–10).

3.1. Отнесение безымянных богатырей к «дружине Донды» сделано Н. Г. Первухиным исходя из общего контекста «Легенд о богатырях Дондинского круга». Согласно информации, предоставленной Н. Г. Первухину учителем Люмской школы Николаем Южаковым, эти богатыри именовались **богатырихинскими** — по названию д. Богатырской (удм. *Утэм*), возле которой и находилось городище, известное местному населению под названием *Утэм-кар*, являвшееся, согласно преданию, предметом спора богатырихинских и иднакарских богатырей.

3.2. Данный рассказ основан на сведениях, которые сообщил Н. Г. Первухину учитель Люмской школы Николай Южаков. Последний, в свою очередь, получил их от крестьян д. Богатырской: «[Самое происхождение вотского названия Богатырихи — Утем — предания объясняют так:] богатырихинские богатыри вызвали раз на состязание богатырей игна-карских „кто-де дальше выстрелит из лука, тому и будет принадлежать Богатырская гора“. Игна-карцы согласились. Но богатырихинские богатыри пустили стрелы до самого Игна-кара, а стрелы Игна-карских богатырей упали как раз на половине расстояния, после чего и гора, из-за которой богатыри состязались, назвалась *Утем* — ‘выигранная’ [(от слова *утыны* ‘выиграть’)]» (Первухин 1886:4, 52).

3.2.1. В предании, зафиксированном Николаем Южаковым (см. п. 3.2), не сообщается о том, куда именно упали стрелы иднакарских богатырей. Определение конкретного места их падения сделано самим Н. Г. Первухиным. Процитируем последовательность его

рассуждений: «Вшивая горка»<sup>24</sup> составляет как раз среднюю точку между Утемом и Игна-каром и таким образом является тем самым (местом — В.Ч.), где, — по приведенному выше преданию, — упали стрелы игна-карских богатырей во время состязания их с богатырями утемскими» (Первухин 1886:52–53). Однако, если в статье «Краткий очерк кладовищ. . .» Н. Г. Первухин сообщает: «Не слышно и никаких преданий об этом месте» (Первухин 1886:59), то уже в «Опыте археологического исследования. . .» он настаивает, что «Вшивая горка» была обозначена в качестве места падения стрел иднакарских богатырей его информантами: «Легенды, слышанные нами от старожилов Понинской вол(ости), и указывающие, что на этом месте пали стрелы Иднакарских богатырей, которые вздумали состязаться в стрельбе с богатырями Утемскими, а также легенды о том, что здесь проходил мост к Иднакару (на котором погиб Идна), только эти легенды дают основание причислять эту небольшую возвышенность к городищам» (Первухин 1896:72). Вполне возможно, что подобное «уточнение» было сделано на основании «легенд», возникших у местных жителей в результате «наводящих» расспросов Н. Г. Первухина.

3.2.2. Вероятно, подробности о стрелах, которые якобы попали в сосны у «иднакарских стен», появились после того, как Н. Г. Первухин, ознакомившись с преданием, записанным Николаем Южаковым у жителей д. Богатырской (см. п. 3.2), попытался дополнительную информацию получить уже у крестьян д. Солдырь: «[Об этих соснах (на городище Иднакар — В.Ч.) солдырские старики говорили, что] в них до сих пор сохраняются следы прострела на вылет и глубоко ушедшие в дерево наконечники стрел»<sup>25</sup> (Первухин 1886:57). От себя добавим: было бы наивно полагать, что сосны, росшие на площадке Иднакарского городища в конце XIX в., пустили свои корни в начале II тыс. н. э.

\*\*\*

4.1. [На другой стороне реки, за Чепцою, владения Идны граничили с Селта-каром]

<sup>24</sup> «. . . находящееся против города Глазова (на правом берегу Чепцы — В.Ч.) небольшое возвышение, поросшее лесом, окруженное со всех сторон болотом и известное у глазовцев под названием «Вшивой горки». **Вотяки в настоящее время для этого места отдельного названия не имеют. . .** (выделено нами — В.Ч.)» (Первухин 1886:58).

<sup>25</sup> Впрочем, читаем дальше, упомянутые старики «указать нам точно, где именно видели они эти стрелы уже не могли, а наши, довольно долгие личные изыскания не открыли ничего» (Первухин 1886:57).

4.2. [и в деревне Верхне-Парзинской, Ключевской волости,] одна возвышенность до сего времени носит название «Идна-кар дзэ-зи» — [т. е. 'Иднакарские ворота'] (Первухин 1889:10).

4.1. Заключение о том, что владения **богатыря Идны** (sic!)<sup>26</sup> доходили до Селтакара Н. Г. Первухин сделал на основе записанного им в 1888 г. предания, в котором говорилось, что «богатыри Селтакарские кидали бревна в Иднакарских богатырей» (Первухин 1896:88; см. также п. 2.5).

4.2. Сведения о городище, известном местному населению как «Иднакар дзэзи» (удм. *Иднакар жезы*), что значит 'Иднакарские ворота'<sup>27</sup>, были получены Н. Г. Первухиным поздним летом 1888 г. (Первухин 1896:69, 111). Примечательно, что в соседнем с д. Большой Парзинской (именно так указывается ее название в статье «Опыт археологического исследования. . .») с. Верхнепарзинском Б. Г. Гавриловым была записана легенда «Идна-батыр».

\*\*\*

5.1. Зимой Селта-карские богатыри надевали на ноги серебряные лыжи для посещения богатырей «Кар-ила» у деревни Карьильской, причем лыжи эти были так устроены, что они в один миг пробегали пространство [верст до 20, заключающееся между этими 2-мя городищами]» (Первухин 1889:10).

5.1. Во время раскопок на Селтакаре в 1888 г. Н. Г. Первухин записал такое предание: «Зимой Селта-карские богатыри надевали серебряные лыжи, имевшие волшебную силу в один миг переносить вступивших на них через пространство [верст 20]; на этих лыжах бегали эти богатыри по окрестностям, а чаще всего бегали к богатырям, жившим на Кар-иле, [близ дер. Карьильской]» (Первухин 1896:88).

\*\*\*

Очевидно, что вторая часть «Легенд о богатырях Дондинского круга» основывается не менее чем на 8–9 различных, не связанных между собою преданиях, записанных у разных лиц в период с 1885 по 1888 гг. При этом значительный объем этой части занимают те или иные обобщения, предположения, дополнения и

<sup>26</sup> В данном случае Н. Г. Первухин самостоятельно производит выделение имени богатыря из соответствующего топонима, упомянутого в предании.

<sup>27</sup> Можно предположить, что такое название данная местность получила по причине того, что кто-то из жителей д. Солдырь (удм. *Иднакар*) имел там земельный участок, обрабатываемый наездом. При этом перед въездом на само поле могли быть установлены **полевые ворота** (удм. *бусы жезы*).

комментарии самого Н. Г. Первухина. Поскольку все вышеприведенные предания являются оттопонимическими, то вполне естественно, что появиться они могли не ранее возникновения соответствующих географических названий. На основании сохранившихся данных писцовых описаний и подворных переписей, проводившихся на территории Каринского стана Хлыновского уезда, в состав которого входила интересующая нас территория, можно сделать нижеследующие наблюдения. В материалах дозора 1615 г. фигурируют — погост на городище на Солдарском (удм. *Иднакар?*<sup>28</sup>), д. Богатырская (удм. *Утэм?*), займище на Гординском городище (удм. *Гурьякар?*); в писцовом описании 1629 г. встречаем городище Весинское (удм. *Весьякар?*); в подворной переписи 1648 г. упоминается название реки Сепыч, на берегу которой, согласно Ландратской переписи 1717 г., располагалась довольно большая д. Сепычкарская (удм. *Сепычка* или *Ко́йши*), которая, впрочем, не была упомянута в переписной книге 1678 г. Таким образом, не смотря на то, что в указанных документах мы не встретили ойконима *Селтакар*, можно считать, что соответствующая топонимическая основа рассмотренных преданий сформировалась в XVI–XVII вв., собственно тогда, когда бассейн Чепцы начинает активно осваиваться удмуртским крестьянством (Чураков 2007b).

### Часть III

Эту часть «Легенд. . . » составляют фольклорные произведения, которые можно отнести к числу преданий об основателях селений. В качестве имен действующих лиц здесь выступают чистые основы соответствующих названий городищ<sup>29</sup>: Донды-кар, Идна-кар, Весья-кар, Гурья-кар, Зуй-кар, Эбга-кар, Чибинь-кар, где удм. *кар* 'город; городище'. Причем некоторые из них изначально, вероятно, не являлись антропонимами: *Дондыкар* 'городище над р. Дондой', *Зуйкар* 'городище над р. Зуй(-шур) (удм. *шур* 'река')', *Эбгакар* 'городище во владениях д. Эбга (оф. Нижняя (Красная) Слудка, удм. *Вуж Эбга*)'<sup>30</sup>. В то же время, такие названия как *Иднакар*,

<sup>28</sup> Здесь и далее после удмуртского топонима мы ставим знак «?», поскольку не можем быть до конца уверены, что в указанный период они были эквивалентны соответствующим русским названиям.

<sup>29</sup> Поскольку эти предания, как и предания лежащие в основе части II, являются **оттопонимическими**, то и возникнуть они могли также не ранее XVI–XVII вв. (см. итог к части II).

<sup>30</sup> Впрочем, в последнем случае ойконим Эбга восходит к удмуртскому родовому имени, образованному от прозвища его родоначальника *Эбек* < *эбек* 'лягушка' (Чураков 2005; 2007). Еще и сейчас местные жители сообщают, что «Люди этой округи: и из [села] Люм, и из всех маленьких деревень близ Люма — все они, оказывается, выходцы из рода Эбга (*Эбга выжыысь*)» (Карпова 2005:130).

Гурьякар, Весьякар (?), Чибиныкар, действительно, могли образоваться от мужских антропонимов<sup>31</sup>, в частности: *Идна(т) < Игна(т) < Игнат* (см. выше), Гордей (?) (оф. *Гордино*, удм. *Гурья-кар*), *Вася* (?)<sup>32</sup>, *Чибины*. Не вдаваясь в более глубокое исследование обстоятельств появления этих названий (вопрос о хронологии мы уже рассмотрели), приведем лишь выдержку из работы того же Н. Г. Первухина, указывающего один из возможных способов образования подобных топонимов. В отношении городищ Ошаккар и Садейкар он пишет соответственно: «Имя „Ошак“, придаваемое ныне слову „кар“, явилось сравнительно недавно, а именно когда один из местных крестьян, имевший прозвище „Ошак“, лет 50 тому назад начал распахивать это место», «(название — В.Ч.) Садей дано городищу, по словам местных жителей, лишь по тому крестьянину, который первый расчистил это место для пашни» (Первухин 1896:40, 60).

В отличие от предыдущих, данная часть «Легенд. . .» не составляет единого фрагмента, а как бы «обволакивает» своим текстом содержание двух других, намечая тем самым общий сюжет и создавая иллюзию целостной композиции всего произведения. Воспользовавшись подобной «подсказкой» Н. Г. Первухина, рассмотрим отдельно каждый сегмент третьей части по тому же принципу, который был реализован нами при анализе предыдущей.

\*\*\*

1.1. ⟨**начало «Легенд. . .»**⟩ [В давно прошедшие годы на «Сордырь»<sup>33</sup> откуда-то пришел жить богатырь-вотяк по имени Донды, прибывший сюда с двумя сыновьями: Идна и Гурья. На Сордыре семья Донды умножилась рождением ему еще нескольких сыновей, между которыми можно указать Весья и Зуй. Сыновья эти подрастали, женились и, наконец, им стало уже тесно жить в одном месте; тогда Донды пошел с младшими сыновьями вверх по

<sup>31</sup> Показательно с точки зрения общей хронологии легенд и преданий так называемого Дондинского цикла, что в названии ряда городищ можно выделить антропонимы, входящие в православный именник.

<sup>32</sup> Среди местных жителей бытует такое объяснение названия ныне заброшенной д. Весьякар: «*Вася, пе, вылэм ни но Васьякар карем*» [человек по имени] Вася, мол, был и [деревню] Весьякар ('городище Васи') назвал' (Карпова 2005:206).

<sup>33</sup> Н. Г. Первухин избирает данный вариант топонима Солдырь, поскольку считает его изначальным, образованным от «двух вотских слов: *сор* 'шум, ссора, брань' и *дыр* 'время, период времени'. Сордырь 'время ссор, период брани'» (Первухин 1886:56). Эта «этимология» «удачно» укладывается в развиваемую им концепцию «ссоры» в семействе Донды. С лингвистической точки зрения построения Н. Г. Первухина беспочвенны. Происхождение топонимов типа Солдырь, Юлдырь пока не имеет удовлетворительного объяснения. Вариант Сордырь, по-видимому, возник в результате уподобления звука *л* первого слога звуку *р* второго.

небольшой речке (с тех пор носящей его имя) и, верстах в пятнадцати к СЗ., основал новую свою резиденцию, которая получила имя Донды-кар. Идна остался на отцовском пепелище, а Гурья поднялся вверх по реке].

1.2. [Здесь всякий из них сделался владетельным князем, но жизнь свою повели они разно: Гурья занялся главным образом земледелием, Идна — охотой, а Донды — частью земледелием, а главное промышленностью и торговлею].

1.3. На новом месте Донды жил много лет. За одного из своих сыновей взял он умную и красивую девицу Эбгу и настолько полюбил свою молодую сноху, что сыновья заподозрили даже его в противузаконной связи с нею и, не исследовав хорошенько дела, поссорились со стариком отцом и ушли от него все в разные стороны, где основали новые города, [крепости, на высоких угорах, невдалеке от какой-нибудь реки или речки] **⟨начало II части⟩**.

1.1. В рукописи «Краткий очерк кладовищ. . .» Н. Г. Первухиным приводятся два разных предания, в которых фигурирует богатырь Донды и его семья. Из рассказов «жителей Понинской и Люмской волостей», переданных Н. Г. Первухину, вероятно, Николаем Южаковым<sup>34</sup>, следует, что Донды являлся **отцом** Игна (Идна) и Весья и жил на Дондыкаре («Донды, [— по рассказам жителей Понинской и Люмской волостей, —] был очень сильный человек и у него было два сына Игна и Весья»; см. Первухин 1886:48). При этом, по мнению Н. Г. Первухина, младшим сыном Донды был Игна (Идна)<sup>35</sup>. В другом предании, рассказанном Н. Г. Первухину жителями д. Солдырь, Донды оказывается **братом** *⟨sic!⟩* Игны (Идны) и Гурья, а в качестве их общего первоначального места проживания называется гора Солдырь («Игна [(или Идна)], Донды и Гурья были братья и жили сначала на Солдыре, но потом почему-то поссорились между собою и разошлись, — причем один брат остался на месте и основал «Игна-кар», другой ушел вверх по реке и основал «Гурья-кар», а третий отошел в сторону и основал «Донды-кар». Все эти братья были богатыри и князья окрестной стороны». От солдырцев же Н. Г. Первухину удалось получить необходимое ему заключение, что «Зуй, должно быть, был сын Донды»; см.: Первухин 1886:52). Сравнение текста рукописи 1886 г. с «Легендами о богатырях Дондинского круга» показывает, что, взяв за основу более интересное по содержанию первое предание (в котором

<sup>34</sup> Н. Г. Первухин в своей неопубликованной статье отмечает, что Николай Южаков «передал мне очень много легенд о понинских и люмских городищах» (Первухин 1886:4).

<sup>35</sup> В «Опыте археологического исследования. . .» читаем рассуждения Н. Г. Первухина о том, что «старик Донды» оставил Идну «хозяйничать на родном пепелище именно как младшего сына (по обычному праву вотяков)» (Первухин 1896:68).

появляется еще один действующий персонаж — Эбга, см. п. 1.3), Н. Г. Первухин в качестве основного места действия избрал фигурирующую во втором предании гору Солдырь, искусственно создав тем самым такой образец «устного народного творчества» чепецких удмуртов, которого не существовало в реальности.

1.2. Данный пункт не имеет фольклорных параллелей и полностью основывается на предположениях Н. Г. Первухина. Тема «зачинаний» богатырей отсутствует в «Кратком очерке кладовищ. . .» и впервые обнаруживает себя только в статье «Опыт археологического исследования. . .»: «Гурья стал вырубать леса и пахать землю, Идна проводил время в охоте и набегах на соседей, а старик Донды, не покидая на новом месте земледелия, занялся главным образом торговлею и промышленностью» (Первухин 1896:62). Проследим, как же появился процитированный фрагмент, легший в основу соответствующего места «Легенд. . .». Собственно в отношении Идны все предельно ясно: в предании, записанном Б. Г. Гавриловым, прямо говорится, что этот богатырь а) «**ежедневно** (выделено нами — В.Ч.) ходил на охоту», б) «захотел быть царем над вотяками в своей стороне» (Гаврилов 1880:153). Чтобы понять, почему Гурья занялся «главным образом земледелием» достаточно обратить внимание на рассказ о деперсонифицированных весьякарских и гурьякарских богатырях, находящийся в «Кратком очерке кладовищ. . .»: «Богатыри, жившие на этих карах были настолько велики ростом, что с Гурьякара своими **топорами срубали** (выделено нами — В.Ч.) деревья на Весья-каре» (Первухин 1886:51). Если теперь это сравнить с текстом в «Опыте археологического исследования. . .» (см. выше), то станет вполне очевидным, каким образом Гурья стал земледельцем: фольклорное преувеличение, призванное показать огромную силу, которой были наделены весьякарские и гурьякарские богатыри, Н. Г. Первухиным было интерпретировано в качестве указания на занятие Гурьей (sic!) подсечным земледелием. Наконец, Донды не мог не заниматься помимо земледелия (на это «ясно» указывают предания о жителях д. Кляпово (удм. *Кляпгурт*), работавших на полях дондыкарцев (sic!), см. п. 2.2 ниже; ср.: Первухин 1889:10) еще торговлей и промышленностью, поскольку на Дондыкаре, как сообщает Н. Г. Первухин в отчете о результатах своих раскопок, было обнаружено множество костяных, бронзовых и железных вещей, а также «семь серебрянных гривен», «серебряные блюда» и другие ценности (Первухин 1896:63) — то есть те предметы, которые свидетельствуют о ремесленном производстве и торговых контактах.

1.3. В основе данного пункта предание, переданное Н. Г. Первухину по всей видимости Николаем Южаковым: «Эбга — жена одного из сыновей Донды (кого — не известно) была заподозрена братьями в нарушении супружеской верности и едва ли не в кровосмесительной связи с Дондой, вследствие чего сыновья отделились от отца и основали селения: Игна-кар и Весья-кар, а Эбга также не осталась с отцом, а основала селение „Эбга-кар“» (Первухин 1886:49). Вполне очевидно, что в оригинальной версии Эбга могла быть женой либо Идны, либо Весьи, однако в результате соответствующей переработки фольклорных источников, предпринятой Н. Г. Первухиным (см. п. 1.1), получился такой вариант предания, в котором Эбга являлась женой либо Весьи, либо Зуя.

\*\*\*

2.1. **〈конец II части〉** [У Донды было 2 главных места поселения: Донды-кар и Донды-гурт, верстах в 6-ти одно от другого,]

2.2. [и окрестные селения платили ему дань, отчасти произведениями, а отчасти работою]. До сего времени указывают близ Донды-кара следы старой дороги от Донды-кара к деревне Кляпгурт, жители которой будто бы ежедневно ходили к Донде работать на его полях.

2.3. Донды обыкновенно разъезжал на сивой лошади, чрезвычайно быстрой, сильной и легкой, которая могла перескочить через всякую реку, не нуждаясь в мостах,

2.4. [и дожил до глубокой старости, когда его зарезали клеветы снохи его Эбги.]

2.5. Но едва только Донды испустил последний вздох, как был Инмаром превращен в белого лебедя, и в этом образе до настоящего времени покровительствует всем вотякам, которые не забывают его помянуть. [О судьбах Гурья, Весья и разных других сыновей Донды, а также и об их смерти ничего нельзя сказать; известна только судьба Идны и Эбги] (Первухин 1889:10) **〈начало I части〉**.

2.1. Вывод Н. Г. Первухина о двух «главных местах» поселения Донды, безусловно основывается на «выделении» имени богатыря из состава соответствующих ойконимов.

2.2. Сюжет о зависимости «окрестных селений» от Донды (sic!) является переработкой полученной Н. Г. Первухиным в 1887 или 1888 г. информации о том, что «местные жители указывают какую-то старую тропу, направляющуюся от городища к северо-западу и по виду похожую на часть запущенного тракта с выкопанными по обе его стороны канавцами, имеющего ширины не более 2 саж. По этой дороге, говорят, в древности ходили на городище для

крестьянских работ жители деревни Кляпо-гурт, бывшие в подчинении у Донды-карцев» (Первухин 1896:61). Понятно, что описанная «тропа» не могла сохраниться со времен функционирования городища Дондыкар.

2.3. Данный сюжет фигурирует только в «Легендах. . .», отсюда можно сделать вывод, что, скорее всего, это предание было записано Н. Г. Первухиным летом 1888 г.

2.4. Повествование об убийстве Донды появляется в статье «Опыт археологического исследования. . .»: «Донды дожил до глубокой старости, когда был убит клеветами своей снохи Эбги» (Первухин 1896:62). Источник данного пункта не известен. В свете разбора следующего, третьего блока данной части «Легенд. . .» (см. п. 3.3 ниже), мы склонны рассматривать его в качестве авторского вклада Н. Г. Первухина.

2.5. Рассказ появляется в статье «Опыт археологического исследования. . .»: «Но едва только он испустил последний вздох, бог превратил его в белого лебедя и в этом виде он до настоящего времени покровительствует всем вотякам, которые об нем помнят» (Первухин 1896:61–62). В настоящий момент мы не можем сказать, как в «Легенды. . .» попал сюжет с посмертным перевоплощением Донды. Возможно, в период проведения раскопок на Дондыкаре в 1887 или 1888 г. Н. Г. Первухину действительно удалось вместе с преданиями о работе жителей д. Кляпово на полях дондыкарцев записать и это поверье. Впрочем, учитывая его значительный авторский вклад при подготовке сводного текста «Легенд. . .», в чем мы уже неоднократно могли убедиться, отметим, что Н. Г. Первухину, вероятно, была знакома статья Н. Афонасьева (1881) «Праздник «лебедей» у вотяков-язычников», из которой он мог почерпнуть соответствующую идею.

\*\*\*

3.1. **(конец I части)** [Сноха Донды, Эбга, жившая сначала, после семейного разлада, при Донде, через приближенных лиц убила своего мужа, мстя ему за позорное обвинение в кровосмешении со свекром, и Донды, узнав об этом, прогнал ее от себя].

3.2. [Тогда она со своими приближенными основала Эбга-кар, вероятно на границе тогдашних владений Донды; но и после этого она сохранила, по-видимому, некоторые сношения со своим свекром, так как, когда] через несколько лет [ее вдовой] жизни она, неизвестно от кого, родила сына, то именно дед, Донды, был призван дать новорожденному имя. К крайнему гневу Эбги, Донды назвал своего незаконного внука: «Чибинь» [(что по-вотски соб-

ственно значит: ‘комар’, но в переносном смысле может значить ‘ничтожный человек, не заслуживающий уважения’) и, дав ему в удел участок земли, подальше от своего города и даже вдали от города его матери (где и возник Чибинь-кар)].

3.3. [Возмущенная ли этим именем, или почему-либо другому, Эбга, через своих клеветников зарезала старика — своего свекра.]

3.4. [но тот, умирая, успел ее проклясть, присудив ей, чтобы она], после своей смерти, вечно жила в сырых и темных подземельях Эбга-кара, выходя оттуда только один раз в год. Сама Эбга в конце концов была утоплена в Чепце кем-то [(по всей вероятности мстителями за смерть Донды), но, согласно с проклятьем Донды], продолжает жить и до сих пор в Эбга-карской горе, только раз в год [(неизвестно, когда именно)] выходя оттуда на старую ветвистую елку в одном белье, которое здесь она и просушивает от сырости.

3.5. [О судьбе Чибиня и о других богатырях этого круга неизвестно ничего.] **Конец «Легенд»**).

Основу данного блока составляют несколько не связанных друг с другом преданий «жителей Понинской и Люмской волостей», переданных Н. Г. Первухину, по всей видимости, учителем Люмской школы Николаем Южаковым. Для удобства последующего анализа приведем их в том виде, как они представлены в «Кратком очерке кладовищ. . .», заключая, как и прежде, комментарии Н. Г. Первухина в квадратные скобки:

1. «Донды этот, [по рассказам жителей Понинской и Люмской волостей,] был очень сильный человек и у него было два сына Игна и Весья. Эбга — жена одного из сыновей Донды (которого — не известно) была заподозрена братьями в нарушении супружеской верности и едва-ли не в кровосмесительной связи с Дондой, вследствие чего сыновья отделились от отца и основали селения: Игна-кар и Весья-кар, а Эбга **также не осталась с отцом** (здесь и далее выделено нами — В.Ч.), а основала селение „Эбга-кар“». . .

2. [По рассказам некоторых], она не хотела жить с мужем потому, что была жестоко оскорблена совершенно неосновательным подозрением в ее неверности. Впрочем, живя около 3-х лет **в разлуке с мужем** она родила сына (от кого не известно) и сына этого Донды назвал Чибинь. Чибинь по-вотски значит — комар, но имеет и бранное значение в смысле ничтожный, презренный человек. Донды дал такое имя сыну Эбги за его незаконное рождение и за это же, а также **желая удалить его не только от Игна и Весья**, но и от себя, дал ему для поселения место на краю своих владений. . .

3. [Как кончила свою жизнь Эбга предания не согласны: по некоторым] — она умерла в старости;

4. [по другим же] была кем-то утоплена.

5. [Последнее предание устойчивее, так как до сих пор у местных жителей существует поверье], что весной (по вскрытии рек) и осенью (перед временем их замерзания) Эбга выходит откуда-то на старую ель, стоящую невдалеке от деревни Красно-Слудской и от большой дороги ближайшей к Эбга-кару, для того, чтобы просушить свое белье».

3.1. Эти подробности (проживание Эбги при Донде после ссоры отца с сыновьями, убийство Эбгой своего мужа и последовавшее за этим изгнание ее Дондой) присутствуют только в «Легендах о богатырях Дондинского круга». Очевидно, что они противоречат первым двум преданиям (см. выше), записанным Николаем Южаковым, согласно которым, Эбга покинула Донду сразу же после ссоры отца с сыновьями и на момент рождения у нее сына (от кого не известно), муж ее был жив.

3.2. В основе второй рассказ «некоторых» жителей Люмской и Понинской волостей (см. выше).

3.3. Рассказ об убийстве Донды, очевидно, не имеет фольклорной основы. В статье «Опыт археологического исследования. . . » он представлен в следующем виде: «(*Чибинь* — В.Ч.) так назван был стариком Дондою незаконнорожденный сын его снохи и любимицы Эбги и по преданию это название настолько обидело его мать, что она, выждавши удобный случай, подослала убийц, без сожаления лишивших жизни старого Донду» (Первухин 1896:82–83). По-видимому, стремясь свести воедино разрозненные предания, в которых фигурировали нареченные персонажи, Н. Г. Первухин именно в развитии темы «убийства» нашел возможный путь к достижению этого. Способствовали реализации данной, домысленной публикатором, трактовки «легендарных» событий и сами предания: семейная ссора (мотив, часто встречающийся в рассказах об образовании новых населенных пунктов), насильственная смерть Эбги (мотив «насильственной смерти» встречается в рассказах о зарытых кладах (ср. про эбгакарские «подземелья» у того же Н. Г. Первухина), либо в случаях, когда персонаж предания, подобно Эбге, не нашел посмертного успокоения), наречение обидным прозвищем (мотив, вызванный попыткой объяснить происхождение того или иного «неблагозвучного» названия).

3.4. В основе данного пункта 3, 4 и 5 рассказы «жителей Понинской и Люмской волостей» (см. выше). Вполне очевидно, что смерть или гибель Эбги в этих преданиях не связывается

с «проклятием» Донды. Такую увязку, безусловно, сделал сам Н. Г. Первухин, развивая тему **убийства** (см. выше п. 3.3).

3.5. В данном случае перед нами констатация Н. Г. Первухиным факта отсутствия в его распоряжении каких-либо дополнительных преданий, связанных с Чиби́нькаром и другими городищами данного региона.

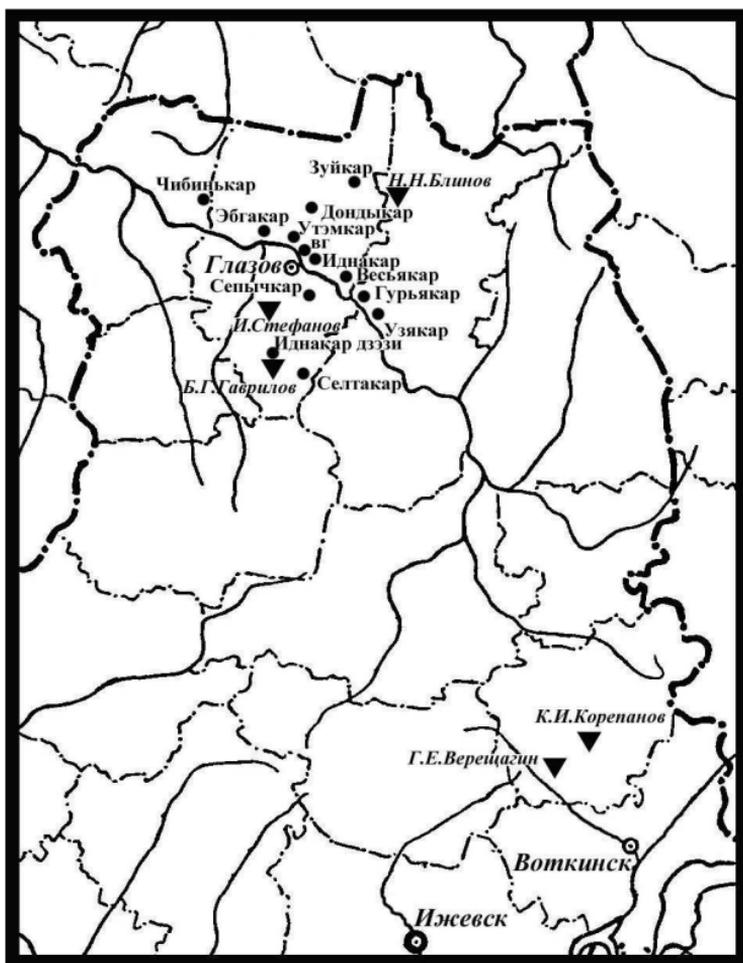
\*\*\*

Таким образом, анализ части III «Легенд...» показал, что ее основу составляют рассказы «жителей Понинской и Люмской волостей», переданные в течение 1885–1886 гг. Н. Г. Первухину учителем Люмского министерского училища Николаем Южаковым, а также дополнительные, по отношению к ним, сведения, полученные самим исследователем у местного населения в период изучения Иднакарского и Дондыкарского городищ (1886–1888 гг.). Типологически схожие предания этой части, тем не менее, не являются фрагментами оригинального «цикла о богатыре Донды» и превратились в единый рассказ лишь в результате целенаправленного творчества Н. Г. Первухина, внесшего в свои первоисточники существенные изменения. Ему же мы обязаны и появлением полного «драматизма» сюжета этой части, который, вместе с другими отмеченными выше особенностями публикации Н. Г. Первухина, и прежде давал повод некоторым авторам высказывать сомнения относительно фольклорного происхождения «Легенд о богатырях Дондинского круга» в целом (см. напр.: Коробейников 2006:38–45; Напольских 2008).

\*\*\*

**Общий итог:** изучение процесса работы Н. Г. Первухина над циклом легенд о богатырях так называемого «Дондинского круга» дает основание рассматривать опубликованные им «Легенды о богатырях Дондинского круга» в качестве его авторского сочинения по мотивам удмуртских преданий. Н. Г. Первухин произвел глубокую и целенаправленную переработку имевшегося у него фольклорного материала, в результате чего получилось произведение, не несущее той историко-культурной информации, которая содержалась в его первоисточниках. Таким образом, сами по себе «Легенды...» не могут быть использованы в качестве фольклорной иллюстрации в историко-археологических исследованиях. В то же время, являясь первым опытом создания авторского эпического произведения по мотивам устного народного творчества удмуртского народа, «Легенды о богатырях Дондинского круга» должны стать объектом специального исследования ученых-литературоведов.

Рис. 1. Картография «Легенд о богатырях Дондинского круга».



- - городища, упомянутые в “Легендах о богатырях Дондинского круга” (ВГ - “Вшивая горка”)
- ▼ - предания об Идне не связанные с топонимом Иднакар с указанием авторов записей

В. В. Федченко

## СТЕФАН САХЛИКИС

## Формирование критского поэтического койне\*

Стихотворения Стефана Сахликиса были написаны на Крите в XIV в. К этому времени остров уже в течение почти ста лет (с 1212 г.) находится под властью венецианцев, вследствие чего здесь складывается смешанная культурная среда: итальянская традиция взаимодействует с византийской. В этот период обе культуры переживают сходные явления. И в Византии, и в Италии появляется литература, в первую очередь, поэзия, на народном языке<sup>1</sup>, а соответственно, формируются традиция народной литературы и язык этой традиции. Интересно, что именно в этих условиях становится возможным влияние одной литературы на другую, синтез двух традиций, который можно наблюдать на примере византийских любовных романов или произведений ранней критской литературы.

Стефан Сахликис является самым ранним из критских поэтов, чьи произведения сохранились до сегодняшнего дня. Для того чтобы определить место, которое занимают стихотворения Сахликиса в литературном процессе XIV в., необходимо сопоставить его творчество с подобными явлениями в византийской и итальянской традициях. Существует ряд работ, посвященных данной теме: Я. Н. Любарский (1959) сопоставил произведения Сахликиса с образцами византийской народной литературы и исследовал жанры стихотворений Сахликиса в рамках византийской традиции (Любарский 1959:65–81). С. Д. Пападимитриу (1896) и Н. Панайотакис (Panajotakis 1987) упоминают о том, что в своем творчестве поэт мог ориентироваться также на лирику голиардов или на пародийную западноевропейскую поэзию на народных языках.

Можно лишь высказывать предположения о том, из каких источников, устных или письменных, поэт познакомился с западноевропейской поэтической традицией, так как нет никаких сведений о том, читал ли Сахликис по-итальянски или по латыни. Не вызывает сомнений, что Сахликис в той или иной степени знал итальянский, так как одно из его стихотворений содержит фразы на итальянском языке, которые оказываются органично вплетены в греческий текст. Это еще раз подчеркивает смешанность языковой и литературной среды, сложившейся на Крите к XIV в.

\* Исследование выполнено при поддержке Гранта Президента РФ МК-428.2009.6.

<sup>1</sup> Под народным языком в данном случае понимаются так называемые языки «новых» литератур: итальянский (в оппозиции к латыни) и греческий (в оппозиции к древнегреческому).

Таким образом, стихотворения Сахликиса оказываются в одном ряду с лирикой вагантов и другими произведениями народной литературы, про которые точно известно, что они бытовали в устной форме. Критский поэт хвастается, что его стихотворения распевали дети в Хандаке. Вопрос о том, были ли стихотворения Сахликиса распространены в устной форме, решить трудно, да и сам факт устного распространения мне кажется не столь важным. Интересно, что произведения Сахликиса складывались по образцу устной литературы и, по всей видимости, должны были сохранить в себе черты устного текста, которые можно проследить, обратившись к бытованию стихотворений в традиции.

Существует ряд исследований, посвященных текстологии стихотворений Сахликиса, основной задачей которых является воссоздание их оригинала, насколько это представляется возможным. Впрочем, единого критического издания, основанного на трех сохранившихся рукописных версиях стихотворений, до сих пор не существует. В настоящее время идет подготовка сразу двух изданий стихотворений Сахликиса И. Мавроматисом и А. Ван Гемертом, которые, насколько мне известно, основываются на разных принципах публикации текста. В этой статье я не стану подробно останавливаться на вопросах текстологического характера. Тем не менее, как мне кажется, следует учитывать специфику исследуемого материала, которая требует особого подхода как к изданию текстов, так и к их изучению. Поскольку речь идет о времени становления литературной традиции на народном языке, когда еще не сформировалось представление о тексте как о единой закрытой системе с жесткими границами, мне кажется более логичным рассматривать произведения Сахликиса «в движении», учитывая рукописные варианты и изменения ткани текста. Такой подход предоставляет возможность проследить механизмы, с помощью которых функционирует и развивается текст внутри греческой поэтической традиции.

Возникновение литературной традиции неотъемлемо влечет за собой формирование языка этой традиции, будь то язык трубадуров или поэтов-символистов Серебряного века. Синтез греческой и итальянской поэтических традиций не мог не отразиться и на языке произведений Сахликиса. Рассмотрение творчества Сахликиса на разных уровнях: на уровне тематики, жанровых особенностей, языка и формы бытования текстов, — создает представление о начальном этапе формирования критской поэтической традиции.

Текст Сахликиса сохранился в трех рукописях: Парижской (XVI в.), Неаполитанской (первая половина XVI в.) и в кодексе Монпелье (около 1523 г.). Следует отметить, что все сохранив-

шиеся рукописи датируются примерно одним и тем же временем, первой половиной XVI в., то есть все они были созданы через полтора столетия после написания самого текста. Кроме того, стоит учесть, что ни про одну из рукописей доподлинно неизвестно, была ли она написана на родине Сахликиса, на Крите, и был ли ее переписчик родом с Крита. Другие произведения, вошедшие в эти три кодекса, с Критом вообще никак не связаны. Таким образом, состав кодексов дает скудную информацию о месте, которое занимают стихотворения Сахликиса в пространстве и во времени, но в то же время он помещает произведения поэта в общий литературный контекст, и этим контекстом является, с одной стороны, традиция народной греческой литературы, а с другой, — западноевропейская средневековая поэзия.

Впервые далеко неполный вариант текста Сахликиса появился в издании Эмиля Леграна в 1871 г. (Legrand 1871). Несколькими годами позже, в 1874 г., Вильгельм Вагнер опубликовал полный текст Парижской рукописи, при этом он учитывал также и чтения версии Монпелье (Wagner 1874). Изданные стихотворения Сахликиса становятся объектом многочисленных текстологических споров: Ксанфудидис (Xanthudidis 1911:617), Кукулис (Kukules 1911:367), Алексиу (Alexiou 1990:241) предлагали свои исправления и варианты к изданию Вагнера. Свои поправки к изданиям Леграна и Вагнера предлагает Синод Пападимитриу в «Критических этюдах к среднегреческим текстам», опубликованных в «Византийском временнике» в 1894 г. (Пападимитриу 1894:652–653). Через два года Пападимитриу издает третью рукопись, в которой сохранились стихотворения Сахликиса, — Неаполитанскую (Пападимитриу 1896). Пападимитриу располагал тогда неполным кодексом, в его издании отсутствуют «Советы Франциску», которые были изданы гораздо позднее, в 1960 г., Марио Витти (Vitti 1960). Критическое издание текстов Сахликиса так и не удалось осуществить. Подобные попытки предпринимались Р. Кантареллой (Santarella 1935:53–72), но, к сожалению, исследователь не успел завершить подготовку издания. Впрочем, мне кажется, что создание единого критического издания некоторых из стихотворений Сахликиса вряд ли представляется возможным: слишком велики расхождения между рукописями. Более перспективным, на мой взгляд, было бы параллельное издание имеющихся рукописей и добавлений к ним.

В стихотворениях, которые вошли во все три рукописные версии, встречается довольно много расхождений: некоторые строки присутствуют в одной рукописи, но отсутствуют в другой, иногда строки располагаются в разном порядке. Наиболее интересными

мне кажутся случаи, когда для выражения одной и той же мысли используются разные лексические средства. Такие отрывки есть в каждом нерифмованном стихотворении второго цикла. Однако в стихотворениях с рифмой «Советы Франциску» и «Собрание гетер» такого рода расхождения отсутствуют. Не исключено, что рифма делает стих менее подвижным и ограничивает возможности для импровизации. К тому же, стоит учесть, что рифма была необычным явлением для византийской народной традиции XIV–нач. XV вв. Поэтому здесь целесообразно провести разбор именно нерифмованных стихотворений: «О тюрьме», «О тюремщиках» и «О моем тюремщике».

Стихотворение «О тюрьме» начинается с парафразы из Писания, говорящей о том, что дела этого мира — обман, они поднимают человека к небесам, окрыляют его. Далее рукописные версии расходятся: кодекс Р иллюстрирует общее рассуждение частным примером и описывает ситуацию, в которую попал сам автор (209–213):

- (1) οὕτως τὸ ἔπαθα καὶ γὰρ καὶ πλάνησέ με ὁ κόσμος,  
καὶ εἶχα δόξαις καὶ χαραῖς καὶ ἀπλότητες μεγάλαις,  
καὶ χαίρουμου καὶ ἐγάλλουμου καὶ εἶχα εὐφροσύνην  
ἔδάρτ' ἐσύραν τὸ σχοινὶν, ἐδήσασι τὰ χέρια,  
τὰ πόδια μου κλαπώσασιν, τὰ πάντα μου πετάσαν. . .  
'это же претерпел и я, и меня обманул мир,  
и были у меня слава, и благодать, и большие возможности,  
и я радовался, пребывал в спокойствии, веселился;  
но вот (теперь) принесли веревку, связали мне руки,  
сковали ноги, все мое (имущество) растратили. . .'

Рукописные версии М и N ограничиваются лишь общими рассуждениями:

- (2) М (209–211):  
Καὶ ὅσον τὸν ὑψηλώσασιν διπλὰ τὸν ἀτιμόνου.  
Καὶ ὅσον σχοινὴν τὸν ἔδοχαν καὶ ἐγύρισεν τὸν κόσμον,  
Καὶ χαῖρετον καὶ εἶχεν παρηγορίαν. . .

'и когда его возвысили, вдвойне стали его унижать.  
а когда дали ему веревку, и он обрел мир,  
и радовался ей, и имел утешенье. . .'

- (3) N (424–426):  
ὡσὰν τὸν ἐψηλώσασι, διπλοῦν τὸν ἐντροπιάζου  
ὡσὰν σχοινὶν τὸν ἔδωκαν καὶ παρηγόριζέ τον,  
καὶ ἐδὰ τὸ ἐπῆρε τὸ σχοινὶν, ἔδεσε καὶ ἔσφιξέ τον  
'когда его возвысили, вдвойне стали его стыдить,

когда ему дали веревку, а он утешил его,  
но вот он взял веревку, связал и стянул его'

Далее все три рукописи переходят к повествованию о том, как Сахликис попал в тюрьму. Больше в этом стихотворении такого рода расхождений не встречается.

Вариант Парижского кодекса выглядит более стройным и понятным. Можно предположить, что он ближе всех к оригиналу, если в данном случае вообще уместно говорить об оригинале.

Интересно выяснить, почему расхождения появляются именно в данной части стихотворения. Можно заметить, что это место крайне удобно для импровизации. Общеизвестное высказывание, приведенное к тому же со ссылкой на Писание, подталкивает — будь то переписчика или читателя — к тому, чтобы попытаться растолковать смысл цитаты, порассуждать на эту тему. В этих общих рассуждениях текст рукописей М и N оперирует теми же словами и образами, что и версия Р: *σχοινίον* 'веревка' (Acc. Sing.), *χαίρουμαι* 'я радовался', *ἔδησασι* 'связали'. Содержание текста, тем не менее, трансформируется. Во-первых, в М и N нет ни одной формы 1 л. ед. ч., что несколько выбивается из общего автобиографического настроения стихотворения, а следовательно, теряется связь с последующим текстом. Во-вторых, образ веревки, которой, согласно кодексу Р, связали поэта по рукам и ногам перед тем, как заключить его в тюрьму, в двух других рукописях оказывается нереализованным. Не совсем понятно, откуда и зачем этот образ появляется в стихотворении. Отсутствие мотивации образа нарушает внутреннюю цельность текста.

В стихотворении «О тюремщиках» расхождения появляются ближе к концу текста. Повествуя о тюремщиках, Сахликис сравнивает их с вóронами (это сравнение присутствует во всех трех рукописях) и бешеными собаками. Строка с последним сравнением сохранилась только в кодексе Р, в двух других она опущена:

- (4) Р (332): *καὶ τότες ἐσυντήρουν τοὺς μὲ τοὺς λυσσιάρους σκύλους*  
'и тогда я сравнил их с бешеными собаками'

И далее в том же кодексе (333–334):

- (5) *καὶ ἐλυσσιάσαν εἰς ἐμὲ, δι' αὐτὸ κάμνουν ἔδητις,*  
*κι ἐξύστερον ὁμοιάσα τοὺς μὲ τοὺς κυνοκεφάλους*  
'они взбесились из-за меня, поэтому и поступают так,  
а потом я уподобил их собакоголовым'

Этому изящному по своей краткости отрывку из Р соответствует гораздо более пространственный текст в кодексах М и N. Поскольку

различий, касающихся порядка и чтения стихов, в этих двух версиях нет, я приведу здесь только вариант рукописи N (550–557):

(6) καὶ τότες ἐσυντήρησα καὶ λέγω πρὸς ἐμένα:  
 ἂν τύχη νὰ λυσσιάσασιν, ἂν τύχη ν' ἀφορμήσαν  
 καὶ δι' αὐτὸ νὰ ἔκαμνον τοῦτο τὸ πρὸς ἐμένα;  
 καὶ τότες ἐσυντήρουν τους, ὡσὰν ἐμετατάθην,  
 εἶδα τὸ πῶς ἐδιάγασιν καὶ εἶντα τάξιν ἔχουν,  
 ἀναθυμήθην ὁ ἐλεεινὸς καὶ τῶν κουρνοκεφάλων,  
 διατί ἤκούσα καὶ λέγασιν, ἐκεῖνοι τρῶν ἀνθρώπους  
 (καὶ) εἰς μὴν ἐσουσουμίασα καὶ τούτους μετ' ἐκεῖνους

‘и тогда я стал приглядываться и говорю себе:

а что если они придут в бешенство, а что если они сойдут с ума,  
 и поэтому поступят так по отношению ко мне?

И тогда я стал приглядываться к ним, когда был с ними рядом,

И увидел, как они проводят время и каков у них образ жизни,

Я, несчастный, вспомнил о собакоголовых,

Так как я слышал, и говорят, что они едят людей;

(и) я тут же уподобил этих тем’.

Текст рукописи P в данном случае тоже выглядит осмысленнее, чем варианты двух других кодексов. Сравнение тюремщиков с бешеными собаками (λυσσιάρους σκύλους) разворачивается в двух следующих строчках, и появление в них глагола «взбеситься» (ἐλυσσιάσαν), а также эпитета «собакоголовые» (κουρνοκεφάλους) оказывается мотивированной игрой слов. Ясно, что переписчик понимает значение слова *κουρνοκεφάλους*. Вероятно, он был хорошо образован, так как пишет это слово без орфографических ошибок, в отличие от составителей рукописей M и N.

Переписчики кодексов M и N опускают сравнение тюремщиков с бешеными собаками и, по всей вероятности, не понимают, что означает τῶν *κουρνοκεφάλων*. Следовательно, возникает необходимость восстановить логику текста и пояснить: кто такие τῶν *κουρνοκεφάλων* и почему автор сравнивает их с тюремщиками. Мне кажется интересным стремление любого текста к цельности, логичности, к сохранению смысловых связей, которое можно наблюдать на данном конкретном примере.

Слово *κουρνοκεφάλων* не удастся этимологизировать ни в рамках греческого, ни в рамках итальянского языков. Известно, что собакоголовые, кинокефалы, являются частыми персонажами греческого фольклора, сохранились даже их барельефные изображения, которые находятся сейчас в Стамбульском археологическом музее. Возможно, первая часть слова подверглась фонетическим изменениям, не повлиявшим на его значение, впрочем, мне неизвестно, зафиксировано ли это изменение в каком-либо другом тексте.

Интересно, что в этом отрывке встречается много практически дословно повторяющихся фраз:

(7) N (550): καὶ τότες ἐσυντήρησα — N (553): καὶ τότες ἐσυντήρουν τους

(8) N (550): λέγω πρὸς ἐμένα- N (552): τοῦτο τὸ πρὸς ἐμένα

Строка N (554) почти точно соответствует строке P (327) из стихотворения «О друзьях».

(9) P (327): κ' εἶδα τὸ πῶς ἐδιάγασιν καὶ τήντα τάξιν εἶχαν

Возникает ощущение, что переписчик (или автор) собирает стихотворение, подобно конструктору, из готовых деталей. Он латает смысловые прорехи в тексте с помощью уже готовых заплат.

Небольшое стихотворение «О моем тюремщике» представляет интерес, прежде всего, потому что в нем Сахликис цитирует речь тюремщика, говорящего на итальянском<sup>2</sup> языке. При этом необходимо отметить, что при цитировании нарушается словораздел, что свидетельствует о том, что переписчик или плохо понимал текст или не представлял, как эта фраза должна записываться по-итальянски. Видимо, именно из-за подобных иноязычных вставок рукописи дают столь разные варианты чтения текста.

Итак, тюремщик приводит к Сахликису P (355–359):

(10) σκουτέρους καὶ παιδόπουλα, λουμπάρδους καὶ τουδέσκους  
καὶ τότε ἐμπροσθάλειεν τοὺς «μάτζι ἐμπέβρε ἰμπρεγάδα»  
Καὶ κεῖνοι εἰς μίαν ἤρχιζαν νὰ τρώγουν καὶ νὰ πίνουν,  
νὰ τραγῳδοῦν λατινικά καὶ νὰ μὲ πεσκαντάρουν.  
καὶ τότε λέγουσι κ' ἐμὲ «βαίνη μπέβρε οὔν τράτον»

‘служителей и прислугу, ломбардов и немцев.

И тогда обращается к ним: (...)<sup>3</sup>

и они тут же начинают есть и пить,

петь по-итальянски и напевать мне

и потом говорят мне: «пойдем выпьем немного»<sup>4</sup>

В рукописной версии M между строками 358 и 359 добавляется еще следующий текст:

(11) καὶ τότε ὡσὰν σχολάσουσιν τάχατε τὸ τράγουδην  
ἀρχίζουσιν τὴν ἀφύγησιν ὅλον δυα μεθυσίας,  
ὅλον διὰ καλὰ κρασία, ὅλον διὰ ταβέρνας

<sup>2</sup> Под итальянским здесь понимается язык, на котором говорили венецианцы на Крите в XIV в.

<sup>3</sup> Данную итальянскую фразу расшифровать пока не удалось.

<sup>4</sup> По-итальянски эта фраза выглядит так: veni bevve un traton.

λλήλως τον φωνάσουσιν καὶ ἀλλήλως καταχροῦσιν

‘и потом, когда все-таки заканчивают песню,  
начинают рассказывать все о попойках,  
все о хороших винах, все о тавернах,  
один на другого кричит, друг с другом дерутся’

В данном случае трудно сказать, какой из рукописных вариантов предпочтительнее: от этой вставки смысл текста не меняется. Соответственно можно высказать два предположения: либо составитель Р посчитал эти несколько строк лишними и для большей стройности текста не включил их в стихотворение, либо переписчик М добавил эти строки. Обращает на себя внимание то, что в этих строках не везде выдержан размер. В отрывке много повторяющихся конструкций: ὄλον δυα μεθυσίαις / ὄλον διὰ ταβέρναις; λλήλως τον φωνάσουσιν / ἀλλήλως καταχροῦσιν. Несовершенство стиха, скорее, по-видимому, позволяет говорить о том, что эти строки были добавлены позднее.

Это место в тексте, действительно, открыто и удобно для импровизации. Не исключено, что тема пьянства и застольных разговоров была одной из типичных тем поэзии на народном языке.

В кодексе N сохранился текст, более близкий к версии М. Отличается стихотворение лишь тем, что в Неаполитанской рукописи ломбарды и немцы не встречаются вовсе, отсутствует строка с упоминанием о прислуге, поющей по-итальянски, итальянские цитаты также опускаются все, кроме одной N (584):

(12) καὶ τότες λέγουσι καὶ ἐμὲν «ἄβοῦνον μῆρι μισέρε»

‘и тогда говорят мне: «... выпей-ка, господин»<sup>5</sup>

Можно предположить, что переписчик кодекса N был довольно плохо знаком с итальянским языком, и в данном случае эта вставка просто заменяет итальянские цитаты и термины, делая текст более понятным. Как мне кажется, тем, что составитель N не только опускает цитаты на итальянском, но даже не сообщает о том, что прислуга τραγωδοῦν λατινικὰ ‘пела по-итальянски’, он пытается сохранить цельность и логичность текста.

Не исключено, что изначально стихотворения Сахликиса содержали бóльшее количество итальянских заимствований и даже целых фраз, которые могли быть непонятны для читателя и поэтому опущены в более поздних версиях текста.

<sup>5</sup> С. Д. Пападимитриу предлагает следующий вариант прочтения этой фразы по-итальянски: (av) uно begi misere, где нерасшифрованным остается первое слово av; об итальянских фразах у Сахликиса см.: Cortelazzo 1989.

С рифмованными стихотворениями Сахликиса, которых в трех вариантах сохранилось только два: «Советы Франциску» и «Собрание гетер», дело обстоит иначе.

Дидактическое произведение «Советы Франциску» имеет строгую композицию: пролог, три части с советами и эпилог. В тексте пролога и первой, и второй частей, посвященных ночным прогулкам и игре в кости, расхождений практически не встречается. Рукописные версии расходятся в третьей части, начиная с 335 строки, и далее приводят совершенно разные варианты: Р (335–359), М (336–357) и N (336–357). Тема гетер, видимо, оказывается наиболее актуальной и порождает вариации. Интересно, что подобные вариации в целом не нарушают структуры текста: в самом конце версии вновь сближаются. При этом в Р и N концовка выглядит менее четкой Р (360–367):

- (13) Θωρεῖς, υἱὲ μου Φρατζησκή, τὰ κάμνουν ἢ πουτάναις,  
τὰ κάμνουν ἢ πολιτικαῖς μὲ ταῖς πιχραῖς τῶν μάνναις  
πῶς δεῖχνουσιν καὶ ἀγαποῦν, σὰν ἐνι μαθημέναις,  
καὶ πῶς ἐπιβουλεύονται, διατί ἐν ἐντροπιασμέναις

‘Видишь, сын мой Франциск, вот что делают гетеры,  
вот что делают гетеры вместе со своими жалкими наставницами:  
как показывают, что любят, как они научены,  
и как строят козни, так как стыдятся’

Вариант кодекса Монпелье отличается, в первую очередь, тем, что в нем приводится имя автора М (362–365):

- (14) Θωρεῖς, υἱὲ μου Φρατζησκή, . . .  
τί κάμνουσιν ἢ πολιτικαῖς ἢ παλαιοκουρεμέναις.  
Σαχλήκης ἦμου Στέφανος, τῶν πολιτικῶν ὁ Χάρος,  
καὶ ὅταν εἶχαν τίποτε, σὲ μέναν εἶχαν θάρρος

‘Видишь, сын мой Франциск, . . .  
что делают гетеры «отвратительные».  
Сахликис я был Стефан, Харон гетер,  
и когда у них ничего не было, я был им опорой’

Интересно, что во втором варианте Сахликис называет себя Хароном, при чем это отнюдь не единственное упоминание о Хароне в его стихотворениях. Харон — частый персонаж греческих народных песен, выделяется даже особый жанр «Τραγούδια του Χάρου και του κάτω κόσμου» ‘Песни Харона и подземного мира’ (Ludeke 1943).

Стихотворение «Собрание гетер», состоящее из четверостиший, объединенных одной рифмой, сохранилось во всех трех кодексах в разном объеме: более полный вариант дает Парижская рукопись —

88 строф, кодекс Монпелье — 82 строфы и Неаполитанский кодекс — 51 четверостишие. При этом порядок следования строф в рукописных версиях варьируется.

Текст «Собрания гетер» подвергся наибольшему количеству изменений, что может свидетельствовать о его популярности. На основе существующих рукописных версий трудно выявить какие-либо закономерности, по которым развивался текст.

В стихотворениях Сахликиса встречаются также более мелкие расхождения, внутри одной строки. Целая строка в одном кодексе может разбиваться пополам в другом кодексе. Так, например, происходит со строками 326–328 из стихотворения «О тюрьме» в Парижском кодексе, который совпадает и с версией кодекса Монпелье:

- (15) ὅταν ἐμπῆκα ἀπαρχῆς ἴς τὴν φυλακὴν ἀπέσω  
**κ' εἶδα τὸ πῶς ἐδιάγασιν καὶ τήντα τάξιν εἶχαν,**  
 ἔβαλ' εἰς νοῦν μου ὁ ταπεινὸς κ' ἔλεγα νῶνε λύκοι  
 'когда я в начале вошел в тюрьму,  
 и увидел, как там живут, и каков у них порядок,  
 усвоил я, несчастный, и назвал их волками'

соответствуют в Неаполитанской рукописи строкам 545–547 того же стихотворения:

- (16) ὄντε ἐμπῆκα εἰς τὴν φυλακὴν, **καὶ εἶδα τὸ πῶς διάγαν,**  
**καὶ τεῖντα τάξιν εἶχασιν,** αὐτοὶ οἱ φυλακατόροι,  
 ἔβαλλα εἰς τὸν νοῦν μου ὁ ταπεινός, καὶ ἔλεγα λύκοι εἶναι  
 'когда я вошел в тюрьму и увидел, как там живут,  
 и каков у них порядок, эти тюремщики (у этих тюремщиков)  
 усвоил я, несчастный, и назвал волками их'

Данный пример также иллюстрирует, как меняется окончание глагольной формы в зависимости от ее места в строке. Во всех трех кодексах встречаются глагольные формы 3 л. мн.ч. разных времен и склонений, которые приобретают окончание -ασιν / -ουσιν или -αν / -ουν. В данном случае можно заметить, что форма с окончанием -αν (εἶχαν) стоит в кодексе Р в конце строки, но при перестановке, когда в версии N она оказывается в позиции перед цезурой, глагол приобретает окончание -ασιν: εἶχασιν.

Подобное явление — зависимость глагольных окончаний от места формы в строке, характерно как для стихотворений Сахликиса, так и для других греческих поэтических текстов на народном языке. М. Джефрис исследует вариативность глагольных форм в «Морейской хронике» и использует ее как одно из доказательств того,

что текст написан на языке устной традиции (Jeffreys 1987:158–160). Как мне кажется, в данном случае неуместно говорить о форме, в которой существовала традиция, будь то письменной или устной, важнее сам факт наличия поэтической традиции и ее языка, одной из особенностей которого и является зависимость глагольных форм от их места в строке.

Рассмотренные расхождения между рукописными версиями стихотворений Сахликиса демонстрируют, каким образом варьируется ткань текста. Подобная «подвижность», вариативность текста — яркая черта произведений как византийской, так и западноевропейской средневековой литературы (Зюмтор 2003:70). Существует несколько теорий, объясняющих данное явление. На материале византийской литературы этот вопрос исследовали: Г. Спадаро (Spadaro 1994), М. Джеффрис (Jeffreys 1975), Г. Айденайер (Eideneier 1998; 2002; Eideneier et al. 2001) и Р. Битон (Beaton 1996:231–240), на материале западной литературы — П. Зюмтор (Зюмтор 2003). Мне кажется наиболее убедительной и наиболее подходящей для данного случая теория Родерика Битона и Поля Зюмтора, согласно которой разные варианты текста возникали при переписке, так как в средневековой традиции не существовало понятия авторского текста и его аутентичности, особенно применительно к произведениям на народном языке. Однако подобное явление оказывается возможным только при том условии, что автор и переписчик (или соавтор) находятся в контексте единой поэтической традиции и языка этой традиции.

Язык средневековой византийской и западноевропейской поэтических традиций отличается частым использованием клише. Подобную тенденцию можно проследить и в произведениях Сахликиса. Для них характерно употребление повторяющихся строк и полустихий. Чаще всего клише образуют своеобразный каркас, на базе которого выстраивается весь текст, при чем для каждого стихотворения характерен определенный набор соответствующих фраз.

Например, в первой части стихотворения «Советы Франциску», где автор предостерегает Франциска от ночных прогулок, несколько раз с определенной периодичностью повторяется первое полустихие τὴν νύχταν ὁποῦ περπατεῖ:

(17) (P 58) τὴν νύχταν ὁποῦ περπατεῖ ὡς διὰ κακὸν γυρίζει

‘тот, кто бродит по ночам, как будто дурного ищет’

(18) (P 62) τὴν νύχταν ὁποῦ περπατεῖ, καὶ τὴν ψυχὴν τοῦ βλάπτει

‘тот, кто бродит по ночам, и душе своей вредит’

- (19) (P 72) τὴν νύκταν ὁποῦ περπατεῖ ἄσχημα ῥοῦχα βάνει  
 ‘тот, кто бродит по ночам, ужасную одежду надевает’
- (20) (P 74) τὴν νύκταν ὁποῦ περπατεῖ γυρίζει ἀρματωμένος  
 ‘тот, кто бродит по ночам, ходит вооруженный’

Далее этот рефрен заменяется полустилишем со сходным значением ὁποῦ γυρίζει σκοτεινά:

- (21) (P 80) ὁποῦ γυρίζει σκοτεινά πολλὰ κακὰ εὕρισκεи  
 ‘тот, кто бродит в темноте, много дурного находит’
- (22) (P 94) ὁποῦ γυρίζει σκοτεινά χρυφᾶ τρώγει καὶ πίνει  
 ‘тот, кто бродит в темноте, тайно ест и пьет’
- (23) (P 106) ὁποῦ γυρίζει σκοτεινά λαχάνει καὶ φονεύγει  
 ‘тот, кто бродит в темноте, случается, что и убивает’
- (24) (P 109) ὁποῦ γυρίζει σκοτεινά μεγάλα παραδέρνει  
 ‘тот, кто бродит в темноте, много мучается’
- (25) (P 111) ὁποῦ γυρίζει σκοτεινά εἶν’ τοῦ δαιμόνου γέλοιον  
 ‘тот, кто бродит в темноте, — предмет насмешки дьявола’

Клише в произведениях Сахликиса не всегда является неизменяемой единицей текста: одно слово во фразе может заменяться другим словом со схожей метрической структурой. Это демонстрируют следующие строки из первой части «Советов Франциску»:

- (26) (P 54) τῆς νύκτας τὰ γυρίσματα νὰ τ’ ἀπολησμονήσης  
 ‘ночные прогулки забудь о них’
- (27) (P 96) τῆς νύκτας τὰ καμώματα ἢ ἡμέρα ἀναγελά τα  
 ‘ночные деяния, день их высмеивает’

Иногда в пределах одного стихотворения строки повторяются практически целиком. Обычно это фразы, подводящие итог повествованию и несущие в себе мораль всего сказанного выше, как, например, в стихотворении «О друзьях»:

- (28) (P 148) καὶ φανερὰ δὲν ἔχουσιν φίλον καλὸν οἱ πλούσιοι  
 ‘и очевидно, что нет у богатых хорошего друга’
- (29) (68) (P 166) θεωρεῖτε πῶς δὲν ἔχουσιν φίλον καλὸν οἱ πλούσιοι  
 ‘вы видите, что нет у богатых хорошего друга’

Клише, выделяющее тему стихотворения, может стоять и на месте второго полустихия, как, например, в стихотворении «О тюрьме»:

- (30) (P 253) ἀναγελοῦν τὸν ἄνθρωπον, ὅταν τὸν φυλακίσουσιν  
 ‘высмеивают человека, когда его заключают в тюрьму’
- (31) (70) (P 266) καὶ τὸν καθάριον συγγενὴν, ὅταν τὸν φυλακίσουσιν  
 ‘(тогда каждый может узнать своего верного друга) и своего близкого родственника, когда его заключают в тюрьму’

На данных примерах можно увидеть, что в качестве клише всегда выбираются фразы, в которых заключена основная идея всего стихотворения, подобно тому, как в хорошем научном докладе основные тезисы всегда повторяются несколько раз. Возможно, подобная структура позволяет говорить о том, что он создавался по образцу устного текста, по крайней мере, то, что он хорошо воспринимался со слуха, очевидно.

Существует определенный набор клише, который можно встретить во всех стихотворениях Сахликиса. Как правило, это фразы общего содержания:

- (32) P 366 «Советы Франциску», про гетер:  
 πῶς δείχνουσιν καὶ ἀγαποῦν, σὰν ἐνι μαθημέναις  
 ‘как показывают, что любят, как они научены’
- (33) N 610 «Собрание Гетер»:  
 ὅλοι ὅπου μὲ γνωρίζετε, πῶς ἤμουν μαθημένος  
 ‘все вы, кто меня знает, как я учился’
- (34) N 237 «Странный рассказ», про жителей деревни:  
 Ἄμμ’ ὄντε πιοῦσι τὸ κρασί, ὡσαν ἐν μαθημένοι  
 ‘но когда они пили вино, как были научены’

Как видно из примеров, подобные клише смысловой нагрузки обычно не несут и служат, скорее, для заполнения места в строке или для рифмы.

Некоторые из клише, которые использует Сахликис в своих стихотворениях, встречаются также и в стихотворениях его младшего современника Леонардо Деллапорта, который, по всей видимости, во многом ориентировался на произведения Сахликиса. Например, первое полустихие:

- (35) Καὶ τοῦτο ἔνε φανερόν  
 ‘и это очевидно’ (P «О друзьях» 72, 95, N «Странный рассказ» 4)

соответствует полустушию из автобиографического стихотворения Леонардо Деллапорта (А 63):

- (36) Ἐτοῦτον ἔνι φανερόν καὶ δείχνει τὸ τὸ Γράμμα  
 ‘это очевидно, и указывает на это Писание’

Второе полустушише-клише ἀσήμιν καὶ χρυσάφιν ‘серебро и золото’, которое использует Сахликис в стихотворении «О друзьях» (Р 36), встречается несколько раз и в автобиографическом стихотворении Деллапорта (А 238, 541, 1227, 2014, 2694).

Этот факт также подтверждает существование этих произведений в едином культурном контексте, поскольку они создаются из одного материала. Общий набор клише словно формирует единую базу данных, которой пользуются средневековые греческие авторы.

### Язык рукописей

О языке всех трех рукописей можно сказать, что в нем отражено довольно мало фонетических и морфологических особенностей критского диалекта. Самой яркой морфологической особенностью является наличие тяжелого приращения — ῆ в исторических временах у глаголов, начинающихся с согласного: ἤφερνε (N), ἤλεγε (P). Это явление нерегулярно и характерно для всех трех рукописных версий, оно встречается также и в других произведениях средневековой критской литературы, например, у Леонардо Деллапорта.

Своеобразие языка Сахликиса проявляется в основном на лексическом уровне: в стихотворениях встречаются итальянские заимствования и диалектизмы. Итальянизмы используются не только для обозначения таких редких для среднегреческого языка понятий, как терминология игры в кости — τέρνον (итал. *terno* ‘тройка’), ἄσω (итал. *asso* ‘одно очко’) — или названия должностей и официальных документов — καστελλάνος (итал. *castellano* ‘комендант’), κουράτορας (итал. *curatore* ‘попечитель’), χαπιτουλάριον (лат. *capitularium* ‘предписание’), — но и вместо существующих в греческом языке понятий: ματζούχες (венец. *mazzòca* ‘дубина’), τζαφαλώνω (венец. *zafàr* ‘грабить’), βέργα (итал. *vergo* ‘кольцо’).

Интересно, что есть случаи, когда итальянскому заимствованию в одном кодексе соответствует греческий аналог в другой версии. Строка 297 Парижского кодекса:

- (37) καὶ φαίνεται τοῦ κ' ἔχαμε πολλὰ μεγάλην γράτζια  
 ‘и кажется ему, что он оказал большую милость’

соответствует следующей строке из кодекса Монпелье:

- (38) καὶ φαίνεται τοῦ κ' ἔκαμε πολλὰ μεγάλην χάριτα  
'и кажется ему, что он оказал большую милость'

В Неаполитанском кодексе строка сохранилась не полностью:

- (39) καὶ ἀφήνει τον . . . νὰ κάμη χάριν  
'и оставляет его . . . , чтобы оказать милость'

Набор диалектизмов, которые встречаются в языке Сахликиса, мало отличается от критских заимствований, используемых у Деллапорта. Я приведу лишь некоторые из них: ἀθιβολή (N, A 'беседа'), ἀρίφνητος (N, A 'бесчисленный'), διαβάζω (N, P, M, A в значении 'проводить'), κατέχω (N, P, M, A в значении 'понимать'), κουλούκι (N, A 'щенок'), τεῖντα (N, A 'такой'), τσιγαρίζω (N, P, M, A 'мучить').

Исходя из перечисленных диалектных особенностей, как мне кажется, невозможно говорить о том, что стихотворения Сахликиса написаны на критском диалекте, текст «Эротокрита», к примеру, отличается несравнимо большей диалектной специфичностью. Тот факт, что явления критского диалекта, которые встречаются у Сахликиса, характерны также для сочинений Деллапорта, свидетельствует о формировании поэтического койне в критской литературе.

Важной особенностью языка Сахликиса является зависимость выбора морфемы и порядка слов от места данной формы или конструкции в строке, т. е. от метрической структуры слова или словосочетания.

Глаголы 3 л. мн. ч. могут приобретать два вида окончаний: односложные и двусложные. Для спряжения на -ώ это окончания:

Praes. Ind./Coni. Act.: -'ουν ↔ -'ουσιν,

Imperf./Aor. Ind. Act.: -'αν ↔ -'ασιν.

Глаголы, стоящие перед цезурой, обязательно имеют второй ряд окончаний (N 554):

- (40) εἶδα τὸ πῶς ἐδιάγασιν καὶ εἶντα τάξιν ἔχου  
'я увидел, как они проводят время и каков у них порядок'

В конце строки всегда появляются глаголы с первым рядом окончаний (P 253):

- (41) ἀναγελοῦν τὸν ἄνθρωπον, ὅταν τὸν φυλακίσουσιν  
 ‘высмеивают человека, когда его заключают в тюрьму’

Для глаголов в Aor. Ind. Pass. также характерна подобная вариативность. В конце строки всегда ставится форма на -΄θη (P 40):

- (42) τότε ἔλυσε τὸν ὄρκον του, ἐτότε κ' ἤρματώθη  
 ‘тогда он нарушил клятву, тогда и вооружился’

Перед цезурой употребляется глагольное окончание -΄θηκεν (P 196):

- (43) κ' ἡ συντροφιά ἐχάθηκεν, οἱ φίλοι ἐδιγνώμησαν  
 ‘и компания распалась, друзья разбежались’

Зависимость языковых явлений от метрики можно проследить и на синтаксическом уровне, на примере энклитических местоимений. В конце строки выбор порядка слов в конструкции глагол + местоименная клитика определяется метрической структурой словосочетания, а следовательно, возможны варианты PV (P 357):<sup>6</sup>

- (44) πτωχαίνουσι κ' ἐρημάζουν τον, καὶ ὕστερον τὸν γελοῦσιν  
 ‘разоряют и обчищают его, и потом его обманывают’

или VP (P 671):

- (45) Καὶ δι' αὐτο τούτην τὴν βουλήν εἰς ὅλους ἔγραψά την  
 ‘и поэтому я написал для всех о совете’

Пример (44) демонстрирует, что расположение конструкции перед цезурой также влияет на порядок слов в подобных сочетаниях.

В связи с тем, что зависимость морфологии и синтаксиса от метрической системы констатируется и для других произведений византийской средневековой поэзии на народном языке, можно говорить о том, что язык стихотворений Сахликиса следует правилам, действующим в языке греческой поэтической традиции.

Стихотворения Стефана Сахликиса совмещают в себе особенности византийской и западноевропейской поэтических традиций. В его стихотворениях традиционный греческий пятнадцатисложник снабжен парной или четверной рифмовкой, рассказ о дружбе Ахилла и Патрокла сменяется изображением собрания гетер или подробным описанием игры в кости. Произведения Сахликиса

<sup>6</sup> P — местоименная клитика, V — глагол.

написаны на языке греческой поэтической традиции с использованием элементов критского диалекта, итальянизмов и даже отдельных итальянских фраз, иллюстрирующих речь тюремщиков. В рукописной традиции стихотворения соседствуют то с византийской дидактической поэмой «Спаней», то со столь популярным в западноевропейской поэзии «Диалогом Души и Тела», что свидетельствует о неоднозначной оценке произведений Сахликиса переписчиками, а, возможно, и читателями.

В то же время в устройстве и «развитии» текстов Сахликиса можно проследить общие черты, характерные для средневековых поэтических традиций. Текст оказывается открытым для изменений и импровизации, он включает в себя большой процент клише, которые как раз и обеспечивают его подвижность. Стихотворения Сахликиса посвящены узкому кругу тем: игре в кости, пребыванию в тюрьме, увлечению гетерами, обличению коллег-адвокатов, — при этом для изложения каждой из тем используется определенный набор повторяющихся клише. На основе клише, в свою очередь, формируется особый язык поэтического текста Сахликиса. Таким образом, перенося особенности итальянской и, в целом, западноевропейской средневековой поэтики на почву народного греческого языка, Стефан Сахликис становится первым из известных нам представителем новой критской поэтической традиции, тогда как язык произведений Сахликиса может рассматриваться как начальный этап формирования критского поэтического койне.

С. В. Иванов

ЛАТИНСКИЕ ИСТОЧНИКИ И ИРЛАНДСКАЯ ТРАДИЦИЯ  
В ТЕКСТЕ

*Airdena inna cóic lá n-déc ria m-Bráth*\*

Ирландские средневековые тексты на ветхо- и новозаветную тематику, как правило, богаты материалами, ставящими перед исследователями трудноразрешимые вопросы. Эти проблемы мы стараемся продемонстрировать на примере текста «Знамений пятнадцати дней пред Страшным судом» (*Airdena inna cóic lá n-déc ria m-Bráth*, далее — *Airdena*). Текст дошел до нас в составе двух рукописей: British Museum, Additional 30, 512, fol. 95–96 (Book of O'Mulcongy), XV–XVI вв.; и Trinity College, Dublin, H.1.17, fol. 26 (1755 г.). Он был издан в 1907 г. Уитли Стоуксом (Stokes 1907) по рукописи BM Addl. 30, 512, и в дальнейшем ссылки на параграфы будут даваться нами по этому изданию.

Содержание этого текста можно описать следующим образом:

§§ 1–20. Знамения 15-ти дней

§§ 21–29. Страшный Суд и воскресение мертвых

§§ 30–36. Наказание грешников

§§ 37–45. Девять адских мук

§§ 46–48. Воздаяние праведникам, семь слав тела и семь слав души

§§ 49. Описание вечной жизни

§§ 50–52. Описание града небесного

§ 53. Завершение

Внимание исследователей привлекало, прежде всего, начало этого текста, посвященное описанию знамений пятнадцати дней пред Страшным судом,<sup>1</sup> по которому он и получил свое название, хотя, как мы видим, в нем содержится и дополнительный материал, развивающий эсхатологическую составляющую. Выдающийся вклад в изучение легенды о знамениях внес У. Хейст, подробно исследовавший ее в своей монографии «The fifteen signs before Doomsday» (Heist 1952), которая не утратила своей значимости и на которую мы в дальнейшем будем неоднократно ссылаться. Сразу оговоримся, что в наши задачи не входит доскональный разбор

\* Исследование выполнено в рамках Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой: уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации (2009–2011 гг.)».

<sup>1</sup> Об этой легенде в различных ирландских текстах и рукописях см.: McNamara 1975:133.

собственно этой легенды, поскольку он должен являться предметом отдельного исследования, и она будет интересовать нас лишь постольку, поскольку это будет необходимо для освещения данного текста.

Эта легенда получила широкое распространение на католическом Западе (в восточнохристианской традиции она, судя по всему, неизвестна)<sup>2</sup> и представлена в трех главных латинских редакциях: псевдо-Беды (*PL* (= Migne 1844–1855) 94, col. 555), Петра Коместора (*PL* 141, col. 1611) и Петра Дамиана (*PL* 145, col. 840–842). Естественно, первым же возникает вопрос: как соотносится текст *Airdena* с этими латинскими редакциями? По мнению Сент-Джона Сеймура (Seymour 1923), он основывается на редакции Дамиана. Однако ситуация осложняется тем, что, как отметил Сеймур, в этой части также наблюдаются весьма показательные схождения с описанием этих знамений в двух других среднеирландских текстах — *Saltair na Rann* («Псалтырь четверостиший», далее — *SR*)<sup>3</sup> и *In Tenga Bithnua* («Неусекаемый Язык», далее — *TB*).<sup>4</sup> Не вдаваясь в подробности, заметим, что, по мнению Сеймура, текст *Airdena*, хотя в основе его и лежит версия Дамиана, многое заимствовал у этих двух более ранних ирландских текстов.

Хейст пересмотрел выводы Сеймура, указав на то, что «практически любая деталь в *Airdena* обнаруживается в *SR*, за исключением краткой группы знамений, которая появляется почти в том же порядке в *TB*. Это заставляет предположить, что *Airdena* представляет собой слияние двух этих более древних ирландских типов легенды» (Heist 1952:73). И далее он пишет: «Дословные соответствия должны означать либо что *Airdena* и *SR* имеют общий ирландский прототип, вероятно, просто более раннюю форму *Airdena*, либо что *Airdena* напрямую или через ирландские промежуточные тексты восходит к *SR*. Между *Airdena* и *TB* схождения не столь дословны. Тем не менее, аналогии между некоторыми знамениями столь близки, что дают полное основание полагать, что *TB* использовался в качестве дополнительного источника *Airdena*» (Heist 1952:88).

Таким образом, по мнению Хейста, сама легенда о знамениях пятнадцати дней происходит из Ирландии и оттуда распространи-

<sup>2</sup> См.: Stone 1994:432–435 об армянских версиях легенды, которые, впрочем, скорее всего, восходят к латинским прототипам.

<sup>3</sup> Мы будем ссылаться на издание *SR* (Stokes 1883); дополнительные строфы, которые и будут обсуждаться в статье, приведены и переведены У. Хейстом (Heist 1952:2–21).

<sup>4</sup> Текст существует в трех редакциях, из которых в дальнейшем мы будем привлекать к рассмотрению «первую» и «вторую» — *TB1* (Stokes 1905) и *TB2* (Nic Énri, Mac Niocaill 1971) соответственно.

лась по Европе. Примеры такого направления заимствования действительно существуют, и Хейст ссылается на них в подтверждение своей точки зрения — это, конечно, в первую очередь «Видение Тундала», «Плавание святого Брендана» и «Чистилище святого Патрика». Тем не менее, в отношении этих примеров нужно помнить об одном важном обстоятельстве: все эти произведения были созданы на латыни и потому не требовали перевода. Вопрос о языке, на котором изначально была записана литературная версия легенды о знамениях, если принять гипотезу Хейста, далек от разрешения. Однако, коль скоро два древнейших источника (*SR* и *TB*) дошли до нас на среднеирландском, напрашивается вывод, что в рамках этой гипотезы таким языком должен считаться ирландский. В самом деле, если *SR* считать одним из источников текста *Airdena*, а в этом вряд ли могут быть сомнения, нужно учитывать, что сам текст *SR* — текст поэтический и потому не может быть дословным переводом с латыни, хотя, естественно, и мог быть свободным переложением какого-либо латинского прозаического или поэтического оригинала. В таком случае ближайшую параллель подобному сценарию можно отыскать в сюжете о птице *hiruath* из уже упоминавшегося текста *TB*, который, как полагают, был затем переведен на латынь (см.: Kitson 1984:127–130; Carey 1998:276, обсуждение см.: Иванов 2008а). Однако даже если принять это предположение, эту параллель нельзя считать достаточно показательной, поскольку речь здесь идет о маргинальном сюжете, не получившем такой популярности, какой пользовались в Европе перечисленные выше латинские тексты. Если же языком оригинала не являлся ирландский, тогда, ввиду уже упомянутой тесной связи текстов *Airdena* и *SR*, не вполне очевидным представляется тезис о «наибольшей близости текста *Airdena* к оригиналу». Что же тогда считать оригиналом и на каком языке он мог быть написан?

Кроме того, при такой трактовке остаются непроясненными те случаи, когда текст *Airdena* сходится не с текстом *SR* или *TB*, а именно с редакцией Дамиана. Текст открывается следующим зачином: *Hieronimus in Annalibus Ebreorum clarat de signis quindecim dierum Diem Iudicii praecedentium, et cetera*. Отсылка к Иерониму присутствует у Дамиана (как и во всех трех латинских рецензиях), но ее нет в *SR*. Отметим также предваряющее основной текст латинское вступление, которое обычно считается признаком того, что текст либо переведен с латыни, либо основывается на латинском источнике.<sup>5</sup> Далее, в знамении пятнадцатого дня (от-

<sup>5</sup> Например, этот аргумент выдвигался в пользу существования латинского прототипа у текста *TB*, см.: James 1919:10.

счет дней в *Airdena* ведется в обратном порядке) говорится: «все моря и воды вздымаются с лица земли ввысь к облакам небесным на пятнадцать локтей выше гор». Это знамение соотносится с текстом Дамиана: *maria omnia in altitudinem exaltabuntur quindecim cubitorum supra montes excelsos orbis terrae*, но отсутствует в *SR*.<sup>6</sup> Как указывает Хейст (Heist 1952:89), те же 15 локтей мы встречаем в Вульгате, где говорится, что воды потопа поднялись именно на эту высоту над горами (Быт. 7:20 *quindecim cubitis altior fuit aqua super montes quos operuerat*). Заметим, что и у псевдо-Беды, и у Петра Коместора эта высота равняется 40 локтям. Таким образом, мы должны либо предполагать независимое обращение автора *Airdena* и Дамиана к тексту Библии, либо заимствование из одного текста в другой.

Затем, в знамении двенадцатого дня нашего текста говорится о тварях морских, которые поднимут крики и вопли от страха пред Судным днем, «и никто на свете, кроме истинного великого могучего Бога не знает, что они поют в этот день».<sup>7</sup> Этому отрывку почти дословно соответствует следующий пассаж из описания четвертого дня у Дамиана: *nescientque homines quid cantent, vel quid cogitent, sed tantum scit Deus* (...). Этого пассажа нет ни в *SR*, ни в *TB*, ни в латинских редакциях знамений псевдо-Беды и Петра Коместора. То же самое относится и к знамению седьмого дня: «все камни, и большие, и малые, расколются на четыре части, и каждая часть будет говорить с другой, и не знает никто, кроме Самого Бога, что они поют». У Дамиана это знамение девятого дня: *omnes lapides tam parvi quam magni scindentur in quatuor partes, et unaquæque pars collidet alteram partem, nescietque ullus homo sonum illum, nisi solus Deus*. Здесь также наблюдается эксклюзивное соответствие между текстом *Airdena* и редакцией Дамиана, хотя и не столь дословное, как в предыдущем случае.

<sup>6</sup> Правда, по мнению Хейста, (Heist 1952:88–89) нечто подобное можно обнаружить в поздней редакции *TB2*, где море поднимается на 375 локтей (*TB2*: 48). Как полагает Хейст, 15 локтей *Airdena* вполне могут быть искажением 375 локтей *TB2* (.u. cubat .x. lx. ar tri c., с опущенным lx. ar tri c.). Впрочем, это маловероятно, поскольку в данном случае, чтобы получить 15 локтей, нам нужно допустить искажение, приводящее к результату, уже зафиксированному в редакции Дамиана, которую вряд ли можно связать напрямую с *TB1* и *TB2*. Неясен и вопрос хронологии, поскольку по датировке на основании языковых данных позднюю редакцию *TB2* вряд ли можно считать более ранним текстом, чем *Airdena*, а если предположить, что 375 локтей появились в каком-то более раннем варианте *TB2*, опять же возникает вопрос, каким временем датировать этот вариант.

<sup>7</sup> В тексте *créd canuid siad* «что они поют». Отметим, что перевод Стоукса «what they say» не вполне точен. *Créd canuid* в данном случае полностью соответствует *quid cantent* Дамиана, и это совпадение заставляет заподозрить, что перед нами буквальный перевод.

Эти примеры можно умножать и далее. В трактовке Хейста эти сближения объясняются тем, что и *Airdena*, и редакция Дамиана восходят к одному прототипу, причем «дамиановская версия выглядит по сути сокращением оригинала» (Heist 1952:195), ближе к которому стоит именно текст *Airdena*. Напомним, что Сеймур предлагает считать текст Дамиана первичным по отношению к *Airdena*, автор которых расширил и украсил текст подробностями, заимствованными из *SR* и *TB*.<sup>8</sup> При прочих равных условиях второй вариант решения больше соответствует тому, что мы знаем о трансмиссии текстов, а с ними и сюжетов, между Ирландией и континентом.

Нужно также принимать во внимание, что, обсуждая ирландскую традицию, мы, за редким исключением, вынуждены прибегать к относительной хронологии, поскольку большая часть материалов, которыми мы располагаем, содержится в рукописях не древнее XIII в. и датировать время записи того или иного текста мы можем лишь на основании языковых данных, для среднеирландского или ранненовоирландского дающих нам довольно расплывчатую временную привязку, или опираясь на такие признаки, как цитаты, происхождение которых нам известно. Текст *Airdena* по языку вряд ли может датироваться временем ранее XII века,<sup>9</sup> в то время как Петр Дамиан умер в 1072 г. Конечно, это не более чем косвенный аргумент, поскольку язык *Airdena* мог повергнуться обновлению в процессе переписывания, но, тем не менее, это не прибавляет убедительности предположению о наибольшей близости именно этого текста к оригиналу.

Вопрос осложняется и тем, что в отдельных знамениях всех традиций и всех редакций прослеживаются аллюзии на тексты, принадлежавшие к общему запасу средневековых знаний, прежде всего новозаветный Апокалипсис Иоанна (см. особенно 6:12, 16:19), но также и на неканонический Апокалипсис Фомы, который Хейст считает одним из первичных источников самой легенды о знамениях пятнадцати дней (см. также: James 1924:555–556; McNamara 2007:223–225). Вполне допустима ситуация, при которой различные редакции текста возникали именно вследствие различного сочетания разных источников. И, опять же, нельзя

<sup>8</sup> Мы оставляем в стороне вопрос о влиянии на текст *Airdena* различного рода текстов о пришествии Антихриста, бытовавших в Ирландии, (Heist 1952:93–95) поскольку он требует отдельного рассмотрения и не касается по существу темы этой статьи.

<sup>9</sup> Мак-Намара (McNamara 2007:244) датирует текст *Airdena* «не ранее 1100 г.», но такой подход кажется чрезмерно осторожным; судя по обилию независимых личных местоимений, вероятнее более поздняя датировка.

сбрасывать со счетов и фигуру редактора, который мог добавлять некоторые детали и от себя.

Показателен в этом случае пример отрывка из § 12: «упадет с тверди неисчислимое множество звезд, то есть 5 365 звезд упадет вниз на землю, как падают зрелые плоды в ветреный день». В двух латинских редакциях (псевдо-Беды и Петра Коместора) этому соответствует знамение двенадцатого дня.<sup>10</sup> В *SR* и *TB* мы также находим лишь общие упоминания.<sup>11</sup> Как мы видим, ни в одном из этих текстов нет сравнения звезд с плодами. Тем не менее, происхождение этой метафоры совершенно очевидно — это аллюзия на Апокалипсис 6:13 «И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои». Учитывая, что падение звезд перечисляется и среди знамений предыдущего дня,<sup>12</sup> можно предположить, что автор (или переписчик) *Airdena* повторил один и тот же знак, причем во втором случае самостоятельно ввел цитату из Апокалипсиса, весьма уместную в данном контексте. Примеры подобного рода мы приведем и далее, когда перейдем к обсуждению девяти адских мучений, описываемых в нашем тексте.

Следующие части *Airdena*, посвященные описанию Страшного суда и наказанию грешников (§§ 21–36), находят параллели в других ирландских текстах — «Двух печалях царства небесного» (Иванов 2008: §§ 3–4) и «Видении Адамнана» (Иванов 2006: §§ 14–30) — и в целом являются вариациями на тему слишком общераспространенных в средневековой духовной литературе топов, чтобы можно было с уверенностью приписывать им параллели из тех или иных конкретных текстов. Обратим лишь внимание на § 22, продолжающий описание всеобщего воскресения:

- (1) Никто не будет старше или моложе другого в этот день, ибо в возрасте тридцати лет восстанет весь род человеческий, то есть в возрасте, в котором был сотворен Адам, и в возрасте, в котором был Иисус, когда крестился.

<sup>10</sup> Псевдо-Беда: *duodecima die cadent stellae et signa de coelo*; Петр Коместор: *duodecima [die] cadent stellae*. Дамиан отклоняется от этой схемы: *Signum septimi diei: Errantia sidera, et stationaria spargent ex se igneas comas, qualiter in cometis apparet, orbi, et ejus habitatoribus*.

<sup>11</sup> *SR* 8161: *toethsat ruibni rétlannai sis asostaib asesta* 'множество звезд упадет со своих прочных мест', *TB* 1 § 125: «Грохот 3 375 звезд, падающих с неба». Интересно, что из всех предполагаемых источников именно в *TB* приводится конкретное число падающих звезд. Если устанавливать параллели между *Airdena* и *TB*, то это сопоставление кажется наиболее обоснованным, ср. со сн. 6.

<sup>12</sup> *Airdena* § 11: «Тогда, в этот день [шестой], 560 звезд упадут с востока тверди вниз на землю, и упадут тогда горы, так что сравниваются с долинами, и тогда закроются твердь и небо и земля».

Мак-Намара (McNamara 2007:246 [п. 59]) сравнивает эту деталь с другим ирландским текстом *Scéla na hEsérgi* 'Повесть о воскресении'. Однако ту же подробность мы находим в «Элюцидарию» Гонория Августодунского (*PL* 172 col. 1664D):

(2) *D. Qua aetate, vel mensura? — M. Qua erant, si essent triginta annorum; vel futuri essent, nisi ante morerentur*

За этой частью следует рассказ о девяти адских муках, которые, как отметил Мак-Намара, (McNamara 2007:245, 248) восходят к уже упомянутому «Элюцидарию» (*PL* 172, 1159D–1160D).

(3) *Airdena* §§ 37–45

*Elucidarium*

Вечно живой огонь всегда горит там и не светит, и если бы вылилось на него море, оно не могло бы его затушить.

*Prima ignis, qui sic semel accensus est, ut si totum mare influeret, non exstingeretur. Cujus ardor sic istum materialem vincit ignem, ut iste pictum ignem; ardet, et non lucet.*

Вот второе мучение там: невыносимый холод, как свидетельствуют [эти слова]: потому говорится: *si mitteretur mons ignitus in glaciem uerteretur*, если бы была помещена туда пылающая огненная гора, она превратилась бы в лед и снег.

*Secunda poena est intolerabile frigus, de quo dicitur: Si igneus mons immitteretur, in glaciem verteretur. De his duabus dicitur: Illic erit fletus et stridor dentium, quia fumus excitat fletum oculorum, frigus stridorem dentium.*

Третье мучение ядовитые змеи и жабы и многие адские твари, непрестанно терзающие и раздражающие души.

*Tertia, vermes immortales, vel serpentes et dracones visu et sibilo horribiles, qui ut pisces in aqua, ita vivunt in flamma.*

Четвертое мучение постоянное непристойное зловоние ада.

*Quarta, fetor intolerabilis.*

Пятое мучение мощные удары демонов, подобно ударам кузнецов в кузнице, непрестанно избивающих и терзающих души [грешников].

*Quinta, flagra caedentium, ut mallei ferrum percutientium.*

Шестое мучение вечная тьма, как говорится в этой песни: *Terra tenebrarum ubi umbra mortis, et nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat.*

*Sexta, tenebrae palpabiles, ut dicitur: Terra tenebrarum, ubi nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat.*

Седьмое мучение — исповедь грехов, в которых не каялся сам [грешник] при жизни, так что становятся они тогда известны всему адскому племени.

Восьмое мучение — вечное лицезрение дьявола, ибо несомненно, если бы не было в аду [других] мук, хватило бы [одной] этой муки, ибо огненные искры текут из проклятого глаза дьявола, как красное зло течет из очага.

Девятое мучение — пылающие огненные оковы и узы на каждом члене и на каждом суставе грешников, так что не могут они избежать мучений, в которых они пребывают, вовеки, ибо не связывали они эти члены при жизни в покаянии и кресте раскаяния в расплату за свое зло и свой грех.

Как мы уже говорили, это сопоставление было приведено М. Мак-Намарой, но нам хотелось бы заострить внимание на нескольких деталях, насколько нам известно, до сих пор ускользавших от взгляда исследователей. Тесная связь между текстом *Airdena* и «Элюцидария» не вызывает сомнений, как и направленные заимствования. В самом деле, рассматриваемая часть *Airdena* выглядит как перевод «Элюцидария», и очевидными маркерами этого, кроме собственно содержания, служат латинские цитаты, инкорпорированные в текст *Airdena* (в левой колонке примера 3 выделены курсивом).<sup>13</sup>

Впрочем, стоит отметить и некоторые отклонения от латинского текста, допущенные автором (или переписчиком) *Airdena*. Это, прежде всего, опущение некоторых деталей в рассказе о первом, втором и третьем мучениях и, напротив, распространение пятого, восьмого и девятого мучений. В последнем случае причину такого расширения текста можно понять как аллюзию на следующий же отрывок из «Элюцидария», в котором описываются мотивы назна-

*Septima, confusio peccatorum, quia omnia peccata ibi patent omnibus, et se abscondere non valent.*

*Octava, horribilis visio daemonum et draconum quos igne scintillante vident, et miserabilis clamor flentium et insultantium.*

*Nona, sunt ignea vincula, quibus in singulis membris constringuntur.*

<sup>13</sup> Пассажа о вечной тьме в описании шестого мучения восходит, конечно, к Книге Иова, 10:22. Однако то, что она заимствована именно из «Элюцидария», показывает как форма этой цитаты, несколько отличающаяся от Вульгаты (*terram miseriae et tenebrarum ubi umbra mortis et nullus ordo et sempiternus horror inhabitans*), так и расположение ее в тексте, полностью соответствующее тексту «Элюцидария».

чения каждой из девяти мук. Однако если у Гонория такая причина названа для каждого мучения, то в текст *Airdena* по какому-то стечению обстоятельств она заимствована только для девятого, и в довольно свободной форме, передающей скорее общий смысл этого пассажа.<sup>14</sup>

В трех местах, по-видимому, автор дает вольную или ошибочную интерпретацию латинского текста. Так, в описании седьмого мучения, вероятно, неверно понято слово *confusio*, которое по созвучию и по контексту было, скорее всего, сближено с *confessio* и передано как *faisidin* 'исповедь'. В рассказе о восьмом мучении явно возникли затруднения с передачей оборота *igne scintillante*, которые вызвали, возможно, и необходимость расширить это описание. Сходным образом и в пятом мучении, неправильно истолкованном или осознанно перетолкованном, слово *mallei* порождает развернутую метафору работы кузнецов в кузнице.

Наконец, наибольший, на наш взгляд, интерес представляют два места из этого отрывка — в описании первого и третьего мучений. Первое мучение — это адский огонь, «жар которого настолько превосходит [жар] материального огня, насколько этот превосходит нарисованный огонь». Как нетрудно заметить, этот пассаж опущен в рассказе о первом мучении ирландского текста, но зато в § 16, продолжающем описание знамений четвертого дня перед Страшным судом, мы находим следующие строки:

- (4) Тогда ангелы небесные скажут Творцу: О, Господи, говорят они, поспеши к нам, чтобы живой огонь суда не опалил нас! Ибо хотя опасен тот огонь, который есть на этом свете, жарче в семь раз будет огонь Суда. Ибо есть четыре огня там и каждый из них в семь раз жарче другого, как говорит некий мудрец, то есть огонь земли и огонь молнии и огонь суда и огонь ада.

В семь раз жарче огня влажной земли  
Огонь яркой могучей молнии,  
В семь раз жарче огня великого суда  
Огонь жестокого ада.

Тогда будут спасены ангелы и души святых и праведников, как рыба в воде, так что не опалит их огонь суда.

Это описание четырех видов огня, сила которых последовательно увеличивается, весьма напоминает только что приведенную выдержку из «Элюцидария». Оно выглядит так, как если бы автор *Airdena* просто переместил рассуждения об огне из перечисления

<sup>14</sup> Ср. Elucidarium, col. 1160C: *Et quia hic per singula vitia deflui erant, juste ibi erunt per singula membra catenis constricti.*

адских мук в знамения пятнадцати дней, где, возможно, они казались ему уместнее. Кроме того, поскольку огонь занимает важное место в обоих сюжетах, такое перемещение представлялось тем более оправданным. В таком случае речь должна идти о целенаправленной редакторской работе по составлению единого текста из нескольких вначале разрозненных частей. Семикратное увеличение силы огня вполне может основываться на распространенной традиции, по которой, например, тела святых после воскресения будут светить в семь раз ярче солнца.<sup>15</sup>

На первый взгляд, в том же ряду стоит и использование выражения *mur do beth iasc a n-uisci* 'как рыба в воде', которое мы встречаем в описании третьего адского мучения «Элюцидария», где черви, или змеи и драконы, живут в огне, «как рыбы в воде». Тем не менее, отличие заключается в том, что в тексте *Airdena* это сравнение применяется к ангелам и праведникам. Более того, ближайшее соответствие обнаруживается в *SR 8193*:

- (5) Святые и святыи ангелы в быстром, широком пламени свободны от всех несчастий, как рыба в море.<sup>16</sup>

Это сочетание разных мотивов весьма показательно, так как на его примере, по-видимому, можно проследить технику использования автором *Airdena* различных источников и сведения их в единый текст.

Следующая часть (§§ 46–48), как указал в уже не раз упомянутой статье Мак-Намара (McNamara 2007:249–250), также опирается на «Элюцидарий» (1169D).<sup>17</sup> Приведем этот отрывок:

- (6) Тогда семь слав даются телам праведников и семь слав их душам. Вот семь слав этих тел: *Claritatem*, то есть светлость, ибо тела воскресших в этот день будут в семь раз ярче солнца, *Velocitatem*,

<sup>15</sup> Ср. в том же «Элюцидарии», col. 1168D: *D. Replesti me de bonis domus Domini: dic, qualia corpora habebunt sancti? — M. Septies quam sol splendidiora, et prae animo agiliora*. Ср. также Исая 30:26 «И свет луны будет, как свет солнца, а свет солнца будет светлее всемеро, как свет семи дней». Возможно, также аллюзия на Дан 3:19, где говорится о трех отроках в огненной печи. Навуходоносор приказал разжечь ее в семь раз сильнее обычного: *et praecipit ut succenderetur fornax septuplum quam succendi consuerat*. Впрочем, семеричность является одним из постоянно повторяющихся нумерологических мотивов в тексте *Airdena* — ср. ниже семь слав души и тела — и потому вполне уместно предположить, что в случае с семикратным усилением огня автор самостоятельно ввел его по аналогии.

<sup>16</sup> *Na noeb is ind noebaingil/isind lassair lúath lethain/at soer im cach coemchaingein/amal tasc bis hi trehain*.

<sup>17</sup> *Septem speciales gloriae corporis habebunt, et septem animae. In corpore quidem pulchritudinem, velocitatem, fortitudinem, libertatem, voluptatem, sanitatem, immortalitatem: In anima autem sapientiam, amicitiam, concordiam, potestatem, honorem, securitatem, gaudium*.

то есть скорость, ибо тела воскресших будут много быстрее ветра. *Fortitudinem*, то есть сила. *Libertatem*, то есть свобода.

*Voluntatem*, то есть воля, ибо их воля будет едина с [волей] Господа. *Sanitatem*, то есть здоровье, ибо не будет у них вовеки ни труда, ни болезни. *Immortalitatem*, то есть бессмертие, ибо не будет у них никогда тело отделено от души.

Вот семь слав души — мудрость и дружелюбие и согласие, сила и честь, спокойствие и радость.

Как мы видим, и здесь заметны некоторые отступления от предполагаемого источника. *Pulchritudo* заменено на *claritas*, и это вполне объяснимо, поскольку далее, в комментариях к каждому из этих качеств, Гонорий сам связывает *pulchritudo* с *claritas*: *Porro illorum speciositas erit ut solis claritas, ut dicitur: Fulgebunt iusti sicut sol, qui tunc septuplo plus quam nunc fulgescet* (1171A; см. также выше сн. 15). Однако замена *voluptas* на *voluntas* хуже поддается объяснению, поскольку, хотя причина ее очевидна — неправильное прочтение или описка переписчика — она говорит о том, что на какой-то стадии, видимо, либо сам текст Гонория оказался недоступен составителю конечной версии текста *Airdena*, либо он пользовался какой-то его латинской редакцией, уже содержавшей эту ошибку, потому что был вынужден придумать или повторить пояснение, которое, естественно, отсутствует в «Элюцидарии», при том что именно к этому качеству у Гонория приведен самый обширный комментарий (1171C–1172C). Иначе объяснено в «Элюцидарии» и качество *velocitas*; по крайней мере, мы не встретим там сравнения с ветром. Перечисление блаженств души соответствует «Элюцидарии».<sup>18</sup>

Завершает текст *Airdena* описание вечной жизни и града небесного, также основывающееся на общих для средневековой духовной литературы темах, не позволяющих, по-видимому, предложить какой-либо отдельный текст в качестве источника этой части. Тем не менее, приведем отрывок из § 49:

- (7) Там поистине вечная жизнь без смерти, гармоничная радость и божественное блаженство без края без конца, и здоровье без болезни, и наслаждение без ссор, и молодость без старения, и мир без вражды, и царствование без волнений, и отдых без труда, и воздержание без желания, и отдых без сна.

Как кажется, его вполне можно сопоставить с пассажем из *Excerptiones partum, collectanea, flores ex diversis, quaestiones et parabolae* псевдо-Беды (далее — *Collectanea*; PL 94 col. 545D):

<sup>18</sup> *Securitas* передано как *rethince*, которое может иметь значение как 'веселье' (*hilaritas*), так и 'безмятежность, спокойствие, покой', см. (DIL = Quin 1983 s.v. *reithinche, roithinche*).

- (8) *Septem sunt quae non inveniuntur in hoc mundo: vita sine morte, juventus sine senectute, lux sine tenebris, gaudium sine tristitia, pax sine discordia, voluntas sine injuria, regnum sine commutatione. Septem vero haec inveniuntur in regno coelorum*

Несмотря на то, что в тексте *Airdena* не сохраняется семичастная структура, характеризующая описание царства небесного у псевдо-Беды, отдельные соответствия, на наш взгляд, достаточно наглядны, чтобы включить *Collectanea* в ряд возможных источников *Airdena*. С другой стороны, заметны и определенные расхождения, которые заставляют предположить, что автор *Airdena* основывался не собственно на *Collectanea*, а на каком-то весьма близком к ним тексте, возможно, на какой-то другой их редакции.<sup>19</sup>

Таким образом, как мы видим, текст *Airdena* состоит из нескольких блоков, среди которых наибольший объем и значение отведены самой легенде о знамениях (§§ 1–20) и восходящим к «Элюцидарию» перечислениям девяти адских мучений и семи блаженств тела и души (§§ 37–48). Тем не менее, ни в одном из случаев, когда возможно строго проследить латинские параллели, мы не находим полного соответствия между предполагаемым латинским источником и ирландским текстом. Подобное положение, в частности, и приводит к появлению гипотез, подразумевающих кардинальный разворот направления заимствования — из ирландской традиции в латинскую, как в случае с легендой о знамениях пятнадцати дней, которую Хейст предложил считать сложившейся на собственно ирландской почве. Однако при рассмотрении самого текста мы имели возможность заметить следы редакторской правки, направленной на создание цельного повествования, особенно ярко проявившейся в переносе аллюзии на «Элюцидарий» из одной части текста, где ей по существу и надо было находиться, в часть, посвященную знамениям. Само по себе это может ни о чем не говорить, поскольку такая правка вовсе неудивительна, но она ясно показывает, что легенда о знамениях в том виде, в котором она представлена в этом тексте, во всяком случае должна датироваться временем после середины XII века, то есть после написания «Элюцидария». А это, в свою очередь, ставит под некоторое

<sup>19</sup> Из сходных текстов см., например, псевдо-Августина (*PL* 39 col. 2210): *... ut mereamur pervenire ad regna coelestia, ubi est satietas sine fame, ubi est lux sine tenebris, juventus sine senectute, requies sine labore, gaudium sine fine*, и особенно (*PL* 40 col. 1351): *Ibi vita sine fine, juventus sine senectute, lux sine tenebris, gaudium sine tristitia, voluntas sine molestia, requies sine labore, satietas sine fastidio, claritas sine nube*. Как видно, эти пассажи отчасти соотносятся с *Collectanea*, отчасти с *Airdena* (ср. особенно *requies sine labore*), не совпадая целиком ни с одним из них.

сомнение предположение Хейста, что именно текст *Airdena* ближе к прототипичной форме легенды, чем текст Дамиана, который, напомним, умер в 1072 г.

Расхождения между предполагаемыми источниками и текстом *Airdena* заставляют предполагать два возможных объяснения: 1) эти изменения могли быть внесены автором оригинала или же постепенно вводились переписчиками-редакторами; 2) соответствующие части *Airdena* восходят не собственно к текстам «Элюцидария», Дамиана и проч., а к каким-то их обработкам и редакциям, пока не выявленным или, возможно, не сопоставленным с ирландским материалом. Первое предположение не может быть ни подтверждено, ни опровергнуто, ввиду того, что нам неизвестны предыдущие редакции текста, но оно кажется само собой разумеющимся, поскольку в процессе переписывания текст вряд ли мог не подвергнуться каким-либо изменениям. Второе объяснение выглядит более зыбким, но его можно подкрепить хотя бы тем соображением, что композиционно текст *Airdena* отнюдь не оригинален: точно такое же последовательное перечисление знамений пятнадцати дней, описание Страшного суда, девяти адских мучений, семи блаженств тела и души, завершающееся рассказом о вечной жизни, можно, например, найти в английском тексте *Cursor Mundi*, ll. 22425–23704 (Elredge, Klinck 2000). Возможно, существовал латинский текст, в котором были скомпилированы легенда о знаменьях в форме, наиболее близкой к редакции Дамиана, и выдержки из «Элюцидария», тем более что содержательно знаменья пятнадцати дней служат прекрасным вступлением к описанию Страшного суда и последующих адских мучений.

Эти предположения напрашиваются, но вряд ли они могут быть обоснованы более серьезными аргументами, поскольку основная проблема средневековой ирландской филологии — проблема сохранности текстов лишь в поздних рукописях<sup>20</sup> — оставляет весьма запутанными вопросы не только абсолютной, но и относительной хронологии и во многих случаях позволяет лишь указывать на параллели между мотивами и способами их выражения, не давая возможности строго определить направление заимствования, и это касается не только отношений между различными ирландскими текстами, но и между ирландскими и латинскими

<sup>20</sup> Эта особенность рукописной трансмиссии ирландских текстов была отмечена А. А. Королевым: «{...} в подавляющем большинстве случаев мы имеем дело не с оригиналами текстов, а с их копиями с неизвестным числом промежуточных экземпляров» (Королев 1988:121) и далее: «В подавляющем большинстве случаев {...} сохранившиеся версии прошли многочисленные промежуточные стадии, а датировка оригинала является искомой величиной» (Королев 1988:127); об ирландской рукописной традиции нового времени см.: Маһон 2009.

памятниками. Поэтому, в конечном итоге, если учитывать, что *Collectanea* псевдо-Беды традиционно считаются произведением гиберно-латинской литературы, (Kenney 1929:680) а по поводу Гонория Августодунского высказывались гипотезы о его ирландском происхождении (Duffy et al. 2005:420),<sup>21</sup> нельзя исключать, что некоторые сюжеты так или иначе восходят к ирландской или, шире, островной традиции. Однако это не касается напрямую текста *Airdena*: мы попытались представить обоснования, заставляющие нас предполагать его поздний характер, и приводим эти примеры для того, чтобы показать все сложности, встающие при изучении ирландской традиции.

На данный момент можно назвать два несомненных источника этого текста, какие бы промежуточные стадии и редакции их ни отделяли: это *SR* и «Элюцидарий». Третий источник — легенда о знамениях в редакции Дамиана, остается под вопросом, хотя на наш взгляд, гипотеза, выдвинутая Сент-Джоном Сеймуром, выглядит наиболее убедительно в свете изложенных нами аргументов. Однако в полной мере соотношение латинских источников и ирландской традиции в тексте *Airdena* может быть освещено лишь при дальнейшей кропотливой работе по исследованию, прежде всего, различных латинских редакций и компиляций возможных источников, поскольку, к сожалению, свидетельства дошедшей до нас ирландской традиции в данном случае ограничены узким кругом рукописей и их поздним характером.

<sup>21</sup> Однако более распространено другое мнение, см.: Flint 1982:7.

Н. А. Бондарко

## ПРОДУКТИВНЫЕ МОДЕЛИ В ЯЗЫКЕ НЕМЕЦКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ И ПРОБЛЕМА ИХ СТРУКТУРНОГО ОПИСАНИЯ\*

### Традиция как категория средневековой словестности

В основе структурной организации подавляющего большинства произведений средневекового словесного творчества, относящихся к самым разным жанрам и языковым традициям, лежит диалектическое сочетание повтора и вариации содержательных и формальных элементов текста. Попытки поиска и описания повторяющихся словесных выражений были предприняты задолго до формирования структуралистской парадигмы в германистической медиэвистике — достаточно вспомнить глоссарии Э. Зиверса к древне-саксонской поэме «Спаситель» (Sievers 1878:391–495) или описание формульных элементов древнегерманской поэзии Р. Майера (Meuer 1889). Во второй половине XX в. в работах по исторической поэтике, а также в рамках новых теоретических направлений в лингвистике — прежде всего в лингвистике текста и структуральной стилистике — было предложено немалое количество трактовок повторяющихся и варьирующихся структур, лежащих в основе поэтических произведений и текстов бытового характера. В настоящее время нет недостатка в определениях **формулы, функции, топоса, мотива, темы, макроструктуры** — как до сих пор нет и единой теории, в которой все эти понятия были бы непротиворечивым образом интегрированы в общую систему анализа средневековых текстов. Угроза методологического эклектизма, которой подвержена любая попытка подобного рода, очевидна. Вместе с тем, неудовлетворительной представляется сложившаяся в исторической поэтике ситуация, при которой сфера применения тех или иных методов филологического анализа строго закреплена за определенным материалом.

Примером успешного преодоления междисциплинарных барьеров стала рецепция устно-формульной теории М. Пэрри и А. Б. Лорда. Так, попытка применить к древнеанглийской поэзии терминологический аппарат и методы, разработанные на материале устного творчества югославских сказителей, с одной стороны,

\* Исследование выполнено в рамках Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой: уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации (2009–2011 гг.)» и при поддержке Гранта Президента РФ МК-907.2009.6.

и гомеровского эпоса — с другой, спровоцировала весьма плодотворную дискуссию, активная фаза которой длилась с появления монографии Лорда «Сказитель» в 1960 г. (Lord 1960)<sup>1</sup> до начала 1990-х гг.<sup>2</sup> В Германии устно-формульная теория вызвала интерес прежде всего в связи с новыми возможностями для интерпретации куртуазного эпоса («Песнь о Нибелунгах», «Кудруна»)<sup>3</sup>.

Возможность построения такой методологии анализа средневековых текстов, которая бы учитывала позитивные результаты нескольких научных школ и при этом не грешила бы некритическим смешением разноположенных категорий, является проблемой, находящейся в центре нашего внимания. Отправной точкой формирования метода может стать определение самого объекта анализа: таковым объектом является **традиционный текст**.

Понятие традиции (языковой, письменной, культурной) не должно ограничиваться областями специального применения этого термина — такими, как текстология и фольклористика. Традицию следует трактовать как категорию, характеризующую особый тип словесной культуры, в которой сам способ порождения текста предполагает, что авторская индивидуальность занимает подчиненное положение по отношению ко всей совокупности коллективного поэтического опыта. Этот опыт, однако, должен восприниматься авторами не только как образец для подражания, но и как живая среда, вне которой невозможно полноценное бытование нового текста.

Весьма удачное, на наш взгляд, определение традиции дал известный французский медиевист П. Зюмтор в своем фундаментальном труде «Опыт построения средневековой поэтики» (Зюмтор 2003)<sup>4</sup>: «... Традиция — это континуум памяти, хранящий отпечаток всех текстов, которые поочередно реализовывали одну и ту же базовую модель либо ограниченное число моделей, функционирующих в качестве нормы. Она сливается с самими этими моделями, образуя идеальное пространство интертекстуальных отношений — так что производство текста более или менее ясно осознается как

<sup>1</sup> Работа была представлена в качестве диссертации еще в 1949 г.

<sup>2</sup> Важной вехой в истории устно-формульной теории стали работы Дж. М. Фоули, в которых обобщается опыт ее тридцатилетнего развития; см., например: Foley 1985; 1991.

<sup>3</sup> Интерес немецкой медиевистической германистики к теориям Лорда и его последователей был в значительной степени стимулирован работами Фр. Боймля, М. Куршмана, Э. Р. Хаймса, У. Шэфер, Я.-Д. Мюллера. Подробный экскурс в историю устно-формульной теории в США и в Западной Европе представлен в сравнительно недавней монографии Х. Хаферланда: Haferland 2004; см. также критическое обсуждение ряда положений Хаферланда в статье Я.-Д. Мюллера: Müller 2005.

<sup>4</sup> Оригинальная версия книги была опубликована в 1972 г.: Zumthor 1972.

воспроизводство данной модели» (Зюмтор 2003:75)<sup>5</sup>. Любую традицию формируют тексты, которые могут принадлежать к разным жанрам, но должны характеризоваться значительной степенью общности содержания и, самое главное, иметь общую среду и способы бытования (медиа́льная реализация, коммуникативная ситуация, условия репродуцирования). С другой стороны, традиция подразумевает наличие определенных правил и образцов, по которым должен строиться каждый новый текст. В такой трактовке понятие традиции применительно к мистико-аскетической литературе средневековой Европы связано с несколькими факторами.

Во-первых, для средневековых текстов принципиальное значение имеет рукописная традиция, которая объединяет в специальных сборниках (*Sammelhandschriften*) тексты, различные по времени и месту происхождения. Рукописная «жизнь» текста непосредственно связана и с его медиа́льной реализацией. В ряде традиций текст воспроизводится и распространяется теми же людьми, которые являются его адресатами и читателями, а анализ редакционных изменений, вносимых переписчиками, может дать информацию о читательской рецепции этого текста. Немецкая францисканская традиция второй трети XIII в. представлена прежде всего именами Бертольда Регенбургского (ок. 1210–1272) — чрезвычайно популярного проповедника своего времени — и Давида Аугсбургского (ок. 1200/1210–1272) — наставника молодых новиков (послушников), готовящихся к вступлению в орден. И тот, и другой писали, в основном, на латыни, однако их произведения, по-видимому, еще при жизни переводились и перерабатывались их учениками на восточно-швабский и баварский письменные диалекты средневерхненемецкого языка (см. подробнее: Бондарко 2007). Ранние рукописи, однако, нам неизвестны (возможно, большая часть материалов погибла в результате пожара в аугсбургском францисканском конvente, случившегося в 1292 г.) — самые древние из сохранившихся немецких рукописей датируются лишь рубежом XIII/XIV вв.

Во-вторых, необходимо учитывать общность содержательной направленности традиции, объединяющей группу текстов: таковым общим единством, при всех частных различиях, обладают тексты, рассматривающие пути к мистическому союзу души с Богом под каким-то одним определенным углом зрения. При этом каждый такой текст воспринимается его автором и читателем — или слушателем — как вторичный по отношению к Священному Писанию.

<sup>5</sup> Ср. также развитие этого базового определения традиции: «виртуальный связный текст, на фоне которого выделяются конкретные тексты и который прочитывается во всех них вместе взятых» (Зюмтор 2003:147).

Латинская Вульгата служит «референтом» каждого конкретного текста, будучи объектом соотношения в процессе означивания (ср.: Зюмтор 2003:118). Традиция как сумма духовного и одновременно языкового опыта, унаследованного через авторитетные свидетельства, включает в себя всю разнородную сумму накопленных представлений и поэтических средств (см.: Naas 1979:26 и сл.)<sup>6</sup>.

Духовная проза немецких францисканцев укоренена в древней традиции латиноязычной мистагогии, возродившейся в XII в. в трудах Бернарда Клервосского. Сфера воздействия идей Бернарда простиралась практически на всю немецкую медитативную литературу позднего Средневековья. Не только бернардовская христология и богословие мистической любви со всеми догматическими тонкостями, но и, прежде всего, поэтическая стилистика Бернарда нашли прямое отражение в самом ярком образце немецкой мистической литературы XIII в. — книге «Струящийся Свет Божества» («*Das Fließende Licht der Gottheit*»), созданной Мехтильдой Магдебургской. В следующем поколении — в начале XIV в. — схоластическая линия мистической традиции на немецкой почве подхватывается доминиканцами — в проповедях и трактатах Мейстера Экхарта (ок. 1260–1328) и его последователей, прежде всего Генриха Сузо (1295/97–1366) и Иоанна Таулера (ок. 1300–1361). Благоприятная среда для схождения разных линий развития мистико-богословской литературы сложилась в общине «друзей Божиих» (*Gottesfreunde*) в Страсбурге в середине XIV в., а особенно в рамках Нового благочестия на северо-западе Германии и в Нидерландах. В дальнейшем многие противоречия орденских богословских школ (доминиканской, францисканской, цистерцианской, августинской) в значительной мере стираются, и в многочисленных рукописных сборниках XV в. наблюдаются попытки синтеза, сведения богословской специфики (например, доминиканского томизма) к общему знаменателю августинистского мистического благочестия (см., например: Ruh 1964:273 и сл.; Khogkov 2005).

Третьим фактором формирования традиции является выбор языкового кода. Так, например, латинские трактаты и проповеди, при всем возможном сходстве содержания, относятся, может быть, к смежной или родственной, но в любом случае иной традиции. Известную проблему представляют собой диалекты и близкородственные языки. Если, например, латинский перевод книги «Струящегося Света Божества» ориентирован на латиноязычную традицию, то факт ее перевода на алеманнский диалект с утраченного

<sup>6</sup> Как замечает Хаас, мистическое наследие в целом представляет собой пестрое переплетение, с одной стороны, разного рода советов и указаний по достижению духовного опыта, а с другой стороны, интерпретаций этого опыта (Naas 1979:27).

средненижненемецкого оригинала сам по себе, по-видимому, еще не означает автоматического перехода в какую-то иную традицию женской исповедально-визионерской прозы<sup>7</sup>. Иначе следовало бы признать способность формировать традицию за каждым письменным диалектом средневерхне- и средненижненемецкого языка, на который «переводился» (точнее, при помощи которого адаптировался) текст того или иного памятника, образуя новый извод, при географическом распространении рукописной традиции. Впрочем, решающим аргументом в данном вопросе должно являться наличие или отсутствие в языке перевода активной собственной традиции, которую нельзя было бы проигнорировать, предлагая новый текст. На наш взгляд, для разграничения традиций по языковому критерию релевантной следует считать лишь оппозицию латынь — национальный язык. Все же и в этом случае не избежать пограничных явлений, требующих особого обсуждения, — это двуязычные (макаронические) тексты, а также латинские и немецкие тексты одного и того же автора, имеющего возможность, желание или необходимость писать на обоих этих языках. Во втором случае необходимо признать, что каждый такой автор (например, Давид Аугсбургский, Мейстер Экхарт, Генрих Сузо, Марквард фон Линдау) работал одновременно в двух смежных традициях.

Важным связующим звеном между латинским и средневерхненемецким литературными языками и религиозно-понятийными системами (*Geistigkeit*) стало творчество францисканцев, появившихся на юге Германии — прежде всего в Аугсбурге и Регенсбурге — уже в 1221 г. Именно на «меньших братьев» церковными властями в 1263 г. была официально возложена функция религиозного попечения о мало сведущих в тонкостях догматической системы монахинях и близких к ордену мирянах, стремившихся к праведной жизни, которым угрожало впадение в многочисленные ереси. К концу XIII в. для них была организована особая структура — Третий Орден св. Франциска или Братьев покаяния. Обращаясь к новым членам ордена и мирянам, минориты сознательно переходят на немецкий язык. И если до середины XIII в. сборники духовных прозаических текстов на немецком языке составлялись прежде всего в качестве вспомогательного материала, облегчающего священникам подготовку публичных проповедей (Richter 1969:212–213), то с расширением читательской аудитории, перед монашеством новых орденов встала новая задача — создание анто-

<sup>7</sup> Проблема средненижненемецкого влияния в ранних списках верхненемецкого перевода книги Мехтильды Магдебургской чрезвычайно сложна и не решена до сих пор (см., например, новейшую работу, посвященную сопоставлению новонайденного Московского фрагмента и Айнзидельнской рукописи: Ganina, Squires 2009).

логий, пригодных для самостоятельного чтения и способствующих размышлению о духовных вещах (*meditatio*).

Четвертый фактор непосредственно связан с предыдущим, и его можно определить как стилистико-поэтический. Описание стереотипных структур средневековой религиозной прозы требует от исследователя более осторожного использования столь привычных для письменной культуры Нового Времени категорий, как оригинальность и подражательность, аутентичность текста, индивидуальный стиль или плагиат. В соответствии с распространенной трактовкой стиля как категории естественного языка, предполагающей выбор между альтернативными средствами выражения с дифференцированными языковыми значениями и общим смыслом, речь идет о традиционном наборе языковых и поэтических средств, которые для ряда классических языков подверглись кодификации в руководствах по поэтике и риторике. В первую очередь, сюда следует отнести используемую систему образности — традиционные метафоры, символы, аллегории. Однако выбор некоторых определенных вариантов из возможного множества имеет место и в традициях, не имеющих эксплицитно предписываемой нормы. Так, в средневековье не было создано нормативного описания мистической речи, хотя, безусловно, имелось четкое представление о характерных для нее моделях, *modi loquendi*<sup>8</sup>.

Пятый фактор — локализованность традиции во времени. Традиция имеет начало и конец, хотя с одной важной оговоркой: она не герметична — по крайней мере, относительно своих истоков. В религиозной словесности средневековья каждая традиция имела по меньшей мере два начала: одно, общее для всех — Священное Писание, второе представляло собой традицию непосредственно предшествующую: автору следовало либо оттолкнуться от нее, либо признать факт преемственности. Не исключена была и зависимость от традиций более раннего времени — например, античности<sup>9</sup>. Ограниченность во времени является важной методологиче-

<sup>8</sup> О специфических *modi loquendi* (таких, как парадокс, оксюморон, отрицание и др.), конституирующих особый язык мистики, *sermo mysticus* и противопоставляющих его обыденной речи (см.: Haas 1979:27 и сл.; 79–81). Сам термин *modi loquendi* заимствован Хаасом из наиболее раннего и последовательного описания мистического стиля в книге иезуита Максимилиана Сандэуса «*Pro Theologia Mystica Clavis*», вышедшей в 1640 г. в Кёльне.

<sup>9</sup> Это влияние было заметно в самых разных жанрах средневековой словесности — особенно в латинской поэзии, куртуазном романе и риторических трактатах. Комплекс проблем, связанных с оценкой роли античности в средневековой культуре, в рамках настоящей статьи рассматриваться не будет — см., в частности, монографию: Gössman 1974 (см. там же критический анализ наиболее авторитетных исследовательских позиций до середины 1970-х гг.). Впрочем, список одних только общеизвестных классических работ по данной проблематике занял бы слишком мно-

ской предпосылкой для анализа традиционного языка: при том, что традиция предполагает длительность, а также наличие предшественников и продолжателей, само ее единство проверяется возможностью применения к ее текстам синхронного анализа. Этому ни в коей мере не противоречат ни варьирование в рамках канонических образцов, ни частичные динамические преобразования в отдельных звеньях традиции, не приводящие к ее разрушению. В противном случае речь должна идти о двух разных традициях.

Наряду с преемственностью и параллельным существованием смежных традиций существует возможность выделения нескольких частных традиций в рамках традиции общей. Зюмтор вообще предлагает говорить о традиции как о явлении в целом, «а различные его манифестации называть „субтрадициями“» (Зюмтор 2003:75). Возможно, было бы удобнее все же называть субтрадициями составные части множественных традиций, которые, в принципе, могут в свою очередь также являться субтрадициями по отношению к традициям более высокой иерархической ступени. Субтрадиции не следует смешивать с жанрами. Так, в силу целого ряда факторов можно, видимо, считать женскую экстатическую мистику (*Erlebnismystik*), францисканско-цистерцианскую мистико-аскетическую литературу (в подавляющей своей части прозаическую) и спекулятивно-богословскую литературу доминиканского ордена на немецком языке в XIII–XV вв. — субтрадициями, принадлежащими наряду со многими другими к общей традиции позднесредневековой немецкой духовной литературы.

Шестой фактор связан с проблемой пространственной локализации традиции. С одной стороны, границы функционирования традиции не должны выходить за границы распространения языка, ее обслуживающего. С другой стороны, в качестве ограничения может выступать граница политического региона или культурного ареала. Так, говорят о духовной прозе южнонемецких францисканцев второй половины XIII в. с центром в Аугсбурге, о рейнской мистике XIV в. и т. д.

Седьмой фактор — социокультурная среда. Существование некоторых традиций на протяжении многих столетий возможно только в рамках единой культуры. В иных типах — и в частности, в позднесредневековой Европе, — одна и та же активная традиция не может пережить породившей ее эпохи. Сюда же относится социальная среда и институты, в рамках которых складывается та или иная традиция. Таковой средой, безусловно, являются нищенствующие монашеские ордена. Впрочем, принадлежность автора

---

го места — поэтому назовем лишь (достаточно произвольно) имена Э. Р. Курциуса, Э. Ауэрбаха, М. Грабмана, М.-Д. Шеню, Х. Бринкмана, Фр. Оли, С. С. Аверинцева.

или редактора текста к определенному ордену сама по себе далеко не всегда является формирующим традицию фактором. Так, в южнонемецкой (т. е. созданной в баварском, алеманнском или верхнефранкском диалектных ареалах) мистико-дидактической прозе XIII — начала XIV вв. вряд ли можно жестко разграничить традиции францисканскую и цистерцианскую — с точки зрения характерных содержательных и лингвопоэтических структур. Напротив, мистико-богословская традиция доминиканского ордена в XIV в. по целому ряду признаков отличается от цистерцианско-францисканской.

Восьмой фактор понятия традиции связан с проблемой жанра. Традиция жанра<sup>10</sup> — особое явление, которое нельзя отождествлять с традицией как формой реализации поэтического языка. Жанр — «исторически сложившаяся форма сосуществования элементов топики, стиля и стиха» (Аверинцев и др. 1994:22) — лишь одна из составляющих традиции<sup>11</sup>. С одной стороны, традиция может объединять группу жанров, хотя и избирательно. С другой стороны, одни и те же жанры могут использоваться разными традициями. В частности, немецкая традиция духовно-назидательной прозы (как францисканской, так и доминиканской) представлена такими жанрами, как проповедь, богословско-дидактический и мистагогический трактат, группа сентенций, медитативная молитва, комментарий на молитвы *Pater Noster* и *Ave Maria*, а также орденское правило и монастырские статуты. Перемещение исследовательского внимания с одного жанра на всю традицию снимает болезненную проблему жанрового определения.

Итак, поэтическая (в самом широком смысле) традиция подразумевает отсутствие индивидуального авторского стиля как эстетической ценности и предполагает ориентацию создателей текстов на общие канонические образцы и композиционные правила независимо от того, пишут ли они под своим именем или анонимно (ср.: Аверинцев и др. 1994:13 и сл.). Соответственно, единственная возможность изучения традиции заключается в описании ее языка, строевыми единицами которого являются стереотипные модели.

**Язык традиции** характеризуется наличием поэтической функции, как ее понимает Р. О. Якобсон, а именно, «направленностью (*Einstellung*) на сообщение, как таковое, сосредоточением внимания на сообщении ради него самого» (Якобсон 1975:221). Поэ-

<sup>10</sup> М. М. Бахтин (1994:314) использовал термин «память жанра».

<sup>11</sup> Проблемы, связанные с использованием категории жанра по отношению к средневековой литературе, вызваны еще и тем, что эта категория, восходящая к «Поэтике» Аристотеля, в средневековых поэтиках практически не обсуждалась; см.: Зюмтор 2003:164–165.

тическая функция проявляется, в частности, в обязательной для традиционного текста повторяемости языковых структур, которая в структуралистской поэтике трактуется, вслед за Якобсоном, как результат применения принципа эквивалентности к последовательности (см. Зюмтор 2003:221).

Итак, язык традиции можно определить как вторичную по отношению к естественному языку семиотическую систему, которая обладает базовой структурой, свойственной любому языку. Это, прежде всего, «лексикон» — набор элементарных значимых единиц, имеющихся в распоряжении традиции, и «грамматика» — регулярно воспроизводимые семантико-синтаксические схемы и образцы, которые предопределяют отбор и функционирование единиц «лексикона» в процессе создания традиционного текста (ср.: Клейнер 1999).

### **Язык традиции в средневековой немецкой мистике и его элементарные единицы**

Что же такое язык средневековой мистической традиции, и каким должно быть его структурное и функциональное описание? В отношении поэтического языка немецкой духовно-мистической традиции многие важные наблюдения были сделаны в середине 80-х годов XX в. В частности, К. Ру обратил внимание на различие между «языком мистики» (*Sprache der Mystik*) и «мистическим языком» (*mystische Sprache*). «Язык мистики» определяется исследователем как «язык текстов, которые мы, исходя из их содержания, полагаем себя в праве обозначить как «мистические», точнее, специфические особенности этого языка, все то, что можно назвать собственностью мистики. Это касается словаря, а также словообразования со всеми его формами, стиля и синтаксиса. В историческом измерении его, например, можно отграничить от языка схоластики, в феноменологическом отношении — от языка поэзии» (Ruh 1986:28). Это один из профессиональных языков (*Fachsprache*), подсистема естественного языка. Напротив, «мистический язык», если следовать логике К. Ру, — это не *langue*, а *parole*, *sermo mysticus*, — речь, обретающая полноценный смысл лишь в момент ее актуализации, приводящей к трансцендирующему прорыву за пределы языковой и понятийной систем; «мистическая речь... сопоставима с пророческим или поэтическим языком» (Ruh 1986:28).

Итак, если **язык мистики** является предметом лингвистического изучения (прежде всего, в рамках лексической семантики и исторической стилистики, а в последнее время — и лингвистики

текста), — то рассуждения о «мистическом языке» ведутся обычно с позиций философии языка и герменевтики. Однако нам представляется, что обращение к языку традиции и его строевых единиц — продуктивных семантических и грамматических моделей — может снять дихотомию К. Ру: с одной стороны, мы таким образом выводим **мистический язык** за пределы *parole* в сферу *langue*, поскольку понятие традиции, как уже указывалось, включает в себя не только представление о языковом и поэтическом кодах, но также и сумму построенных по традиционным правилам произведений, на которые оказывается ориентированным каждый новый текст. С другой стороны, мы должны отказаться от идеи рассматривать отдельные аспекты **языка мистики** лишь как «особенности» употребления естественного языка, поскольку в этом случае окажется недоступен весь комплекс функциональных значений описываемого явления. *Sermo mysticus* представляет собой актуализацию всего знакового потенциала языка мистической традиции. Точно так же, как и в любой другой традиции, — например, устного эпического сказительства, — либо в момент порождения **мистической речи**, либо воспроизведения в такой коммуникативной ситуации, при которой сохраняются все изначальные функции дискурса, традиция оказывается неравной тексту, который, с одной стороны, реализует не все возможности традиции, а с другой стороны, вполне может содержать интерпретационный компонент — нечто новое, не сводимое к исходной матрице<sup>12</sup>.

Мистическая традиция, направленная, в конечном счете, на передачу опыта, по определению не поддающегося объективации, быть может, как никакая другая, ориентирована на языковую рефлексию, поскольку язык — это единственное средство в распоряжении автора. Основная коллизия возникает между значениями понятий и образов, принятыми в той или иной субтрадиции, и их специфическим употреблением в новом тексте. В результате переплетения и развития разных субтрадиций (например, эротической образности «Песни Песней» и христианского неоплатонизма) формируется особый поэтический язык, в котором значения основных понятий теряют однозначную денотацию и каждый раз фактически должны переопределяться заново. Подобная игра с традиционными значениями имеет концептуальное обоснование. Как замечает М. Эгердинг, «прежде всего тот факт, что разнородностью своих образов авторы препятствуют формированию системы строгих наглядных представлений божественного и соединения (*unio*)

<sup>12</sup> Проблема взаимодействия механизмов смыслопорождения в тексте, исполнении (*performance*) и традиции разработана в уже упоминавшейся нами монографии: Foley 1991.

с ним, делает невозможным упорядочение и перевод Божественного в сферу известного и вместо этого вызывает у реципиента осознание того, что всякое наглядное представление неудовлетворительно» (Egerding 1997:229)<sup>13</sup>.

Именно потому, что в мистическом «дискурсе» образная речь, использующая «несобственные» значения слов (*alieniloquium*), является преимущественным средством описания *unio mystica*, в ряде работ последнего времени уделяется столько внимания разработке общих моделей мистического языка вообще и описанию мистической метафорической образности немецкой средневековой мистики в частности. В развернувшейся, начиная с 1950-х годов, дискуссии о природе и функции языка немецкой мистики заслуживают внимание концепции последних десятилетий. Их авторы подвергают критике прежде всего положение Йозефа Квинта — крупнейшего специалиста первой половины XX в. по текстологии немецких трудов Мейстера Экхарта, издателя и переводчика его текстов — о враждебности мистической речи (в частности, экхартовской) к языку, о **реакции** мистики против языка (Quint 1953). Так, А. М. Хаас и В. Хауг пытаются снять противопоставление языка и мистического опыта: из простого инструмента, непригодного для передачи внеязыкового опыта (результат излишне прямолинейно понятого топоса мистической литературы!) язык в новой трактовке переосмысливается как посредник (*Medium*) при передаче этого опыта, его неотъемлемая составляющая, живая форма. Когда А. М. Хаас говорит о преимущественной способности поэзии воспроизвести процесс мистического соединения души с Богом, он противопоставляет поэтический язык «инструментальному», ограничивающемуся коммуникативной функцией, именно на том основании, что «в поэзии языковые знаки суть не просто конвенциональные знаки в рамках определенного кода, а посредствующее звено (*Medium*) для передачи ошеломляющих новых смысловых образований» (Haas 1996 [=1989]: 264–265)<sup>14</sup>.

В. Хауг строит свою концепцию мистической речи, исходя из тезиса о стремлении мистического автора в языковом акте преодолеть разделение между бытием и высказыванием о нем, отличающее человеческую речь от божественной. Эта задача достига-

<sup>13</sup> Общую идею и смысл названия книги Мехтильды — *lieht der gotheit* — Эгердинг истолковывает в том же ключе критического отношения к привычным стереотипам. Книга не передает религиозный опыт автора непосредственно, а, скорее, указывает на него; познает его читатель тогда, когда сам воспримет его в «свете Божества», «а это значит: когда путь, лежащий через язык, приведет к разрыву со всеми конвенциональными образчиками тварного опыта» (Egerding 1997:175).

<sup>14</sup> В наиболее развернутом виде концепция А. М. Хааса представлена в его монографии: Haas 1979.

ется в диалектическом движении от подобия высказывания, или образа, своему предмету к полному различию (динамический вариант средневековой концепции «неподобного подобия»; см.: Haug 1986:494–496)<sup>15</sup>. Но если, как совершенно справедливо утверждает Хауг, речь христианского мистика есть всегда ответ на лежащее в истоке всякой коммуникации Слово Божье (неразложимое на форму и содержание, т. е. неподвластное, в отличие от человеческого языка, разделению), то активное взаимодействие с традицией (которое, между прочим, может приводить и к «бунту» против нее) принадлежит к числу основных констант мистического языка, который именно в этом диалоге творит себя<sup>16</sup>. Именно в силу этого обстоятельства — реализации творческих потенций в герменевтическом диалоге с традицией — язык мистической традиции есть по необходимости язык поэтический.

Сходное понимание роли традиции в формировании поэтического языка в немецких мистических текстах было выработано в некоторых работах российских исследователей в конце 80-х — начале 90-х гг. XX века. В. В. Топоров, обратившись к проблеме языка Мейстера Экхарта в контексте неоплатонической богословской традиции, независимо от В. Хауга, подверг критике тезис Й. Квинта о борьбе мистики с языком: «На самом же деле отношение мистики к языку иное: оно предполагает ее реакцию на язык, т. е. тот тип осознанного отношения к языку, свободного от рутины и автоматизмов, который возможен при умении встать вне языка, взглянуть на него отстраненно, понять его пределы и возможности» (Топоров 1989:249–250)<sup>17</sup>. Эта «реакция на язык» — не только у Экхарта, но и у Мехтильды Магдебургской — выражается, однако, не в чем ином, как в формировании вторичной языковой системы, особого — поэтического — языка, который представляет собой нечто новое (разумеется, в ограниченной мере и в большей степени с точки зрения лексической семантики, нежели синтаксиса). Таким образом, речь идет, прежде всего, о реакции на традицию: отдельные ее элементы подвергаются переосмысле-

<sup>15</sup> Не имея возможности изложить содержание споров по поводу модели Хауга, отметим лишь, что в центре дискуссии оказалось его фундаментальное разграничение между онтологическими высказываниями о Боге и метафорическим способом означивания, не удовлетворяющим, якобы, принципу «неподобного подобия». См. наиболее важные работы по данной проблематике и обзоры литературы: Ruh 1986; Haug 1984; 1986; 1995; Küper 1986; Köbele 1993:64–68 (Exkurs: «Metapher» oder «Seinshaftigkeit»? Zu W. Haugs Theorie der mystischen Sprache); Egerding 1997:49–55 (Kap. 4: Zur Frage einer mystischer Metaphorik — kritischer Überblick über die aktuelle Forschungsdiskussion).

<sup>16</sup> «... Мистическая речь живет в том числе и за счет своей истории» (Haug 1986:501).

<sup>17</sup> Эта статья В. Н. Топорова была недавно перепечатана в журнале Символ, № 51 (2007), с. 119–160.

нию, дело может дойти до «языкового бунта» — однако ни в коем случае не **против** традиции как целого, а, скорее, **за** нее, ради возврата к истокам путем удаления тех ее звеньев, которые представляются отжившими лишеными смысла. Все это делается не только путем открытой богословской полемики, но прежде всего посредством особого, неконвенционального употребления прямых и переносных языковых значений, которые освобождаются от груза традиционных смыслов<sup>18</sup>.

В конце 1990-х гг. Н. О. Гучинская — автор известных переводов проповедей и трактатов Мейстера Экхарта и «Херувимского странника» Ангела Силезия — предложила концепцию мистической поэзии как языкотворчества в ряде статей, посвященных проблемам теории языка у немецких мистиков позднего средневековья и барокко. Согласно Н. О. Гучинской, поэтизация языка свойственна прежде всего Священному Писанию как «толкованию Божьего Слова средствами языка человеческого», распространяясь затем на вторичные традиции — ступени богословского толкования — творения Отцов Церкви, гимнографию и молитвословие, памятники средневековой и барочной мистики (Гучинская 1997:34 и сл.)<sup>19</sup>.

Концепция мистического языка А. М. Хааса (на которую во многом опирался В. Хауг) ведет еще дальше в том же направлении. Определяя язык Мехтильды Магдебургской как поэтический — т. е. трансформирующий исходные семантические структуры естественного языка в новую автономную систему, ориентированную на означивание не столько сообщения (мистического опыта), сколько уже самой себя, — А. М. Хаас делает вывод о его особой трансцендирующей функции: отвлекаясь от собственного содержания и выходя за свои собственные пределы, мистико-поэтическое высказывание получает возможность выражать более того, на что способен человеческий язык (Haas 1979:130 и сл.). Из этого построения следует, что поэтический язык, спроецированный на мистическую традицию, принимает на себя трансцендентные свойства своего означаемого — опыта общения с божественным — и, в соответствии с принципом «несходного сходства», именно таким образом выполняет исходную коммуникативную задачу.

Особое место в изучении поэтического языка немецкой мистики занимают новые исследования метафорики, проверяющие тео-

<sup>18</sup> См., в частности, анализ примеров переосмысления Мехтильдой литературных традиций миннезанга, поэзии вагантов, а также низовых форм народной поэзии (например, шпильманского эпоса): Hellgardt 1996.

<sup>19</sup> Более подробно о концепции поэтического языка Н. О. Гучинской см. в моем специальном очерке: Бондарко 2004 (см. там же список работ исследовательницы по данной проблематике).

ретические положения А. М. Хааса, В. Хауга и К. Ру на обширном конкретном материале, с одной стороны, и использующие возможности несколько модифицированной интерактивной теории метафоры (*Interaktionstheorie*) — с другой. Прежде всего, это относительно недавние работы С. Кёбеле (Köbele 1993) и М. Эгердинга (Egerding 1997), в которых много внимания уделяется, в частности, образной системе Мехтильды Магдебургской. Пристальное внимание к мистической метафорике<sup>20</sup> и объясняется тем, что в мистической речи метафора служит основным, хотя и далеко не единственным, способом «несобственной» речи о Боге, природа которого не доступна ни рациональному познанию, ни адекватному обозначению, а также о тех таинственных состояниях, которые любящая душа испытывает при общении с Богом. Перспективу изучения метафорики мистической речи современные исследователи видят в том, чтобы уточнить, во-первых, принципы семантического структурирования метафоры вообще, а во-вторых, характер ее функционирования в дискурсе. Изучение первого из этих аспектов связано с анализом взаимодействия (*Interaktion*) двух основных компонентов метафоры — метафорического образа (*Bildspender*) и предметного значения (*Bildempfänger*), каковое, согласно интерактивной теории метафоры, является главным фактором формирования метафорического значения. М. Эгердинг стремится к некоторой модификации интерактивного подхода. Во-первых, он, вслед за М. Блэком, Х. Вайнрихом и Э. Косериу, подчеркивает функциональную асимметрию между взаимодействующими полюсами. Во-вторых, он постулирует принципиальное семантическое несоответствие между ними, остранение привычных ассоциаций — в отличие от классической теории метафоры как сокращенного сравнения на основе сходства образа и объекта сравнения: «Взаимодействие можно в таком случае более точно определить как работу, направленную на нечто чужое, которая важна постольку, поскольку она обещает свежий взгляд на привычные вещи; интерактивное событие заключается как в проведении параллелей, частичной редукции инаковости посредством абстрагирования конкретного значения, переносе семантических признаков образа на аналогичные признаки обозначаемого предмета, так и в сбое [этого процесса] из-за никуда не девающейся спорности установленных общих черт и, тем самым, в напряжении, которое является результатом не поддающейся устранению инаковости обоих понятий» (Egerding 1997:27; более подробно: 23–27). Второй аспект — функционирование метафоры в тексте — актуален в связи с относительно новым

<sup>20</sup> Долгое время наиболее востребованной работой по данной проблематике оставалась монография-справочник Греты Люерс (Lüers 1926).

представлением о том, что «метафора существует лишь как речевое событие, поскольку она получает свое значение исключительно благодаря взаимному воздействию друг на друга слов в предложении — значение, которое существует только в данном контексте и которое делает этот контекст уникальным» (Egerding 1997:23).

В соответствии с двумя вышеназванными аспектами изучения метафорики можно поставить и вопрос о ее роли в языке традиции. Языковая игра авторов, сталкивающих, как Мехтильда Магдебургская, устоявшиеся, привычные метафорические значения с новыми и «странными», актуализирует то самое напряжение и конфликт между традиционным и инновационным компонентами текста, о которых уже шла речь: «Поскольку процессы смыслообразования, протекающие в мире языковых знаков, никогда не достигают своей цели в виду того факта, что Божественное как Сверхсущее принципиально отлично от всего, что существует конечным образом, равно как и от всеобщности конечного, — для процесса означивания из этого следует — в той мере, в какой формирование смысла подразумевает апробацию не только понимания, но также и означивания, — что он протекает во все новых комбинациях с часто меняющимися языковыми элементами, операциями и контекстами. В речи такого рода подразумеваемый смысл — независимо от того, насколько укоренено соответствующее языковое выражение — никогда не привязан к одной определенной трактовке. Напротив, язык, вследствие непредметной и не поддающейся определению божественной реальности, теряет присущее ему свойство конвенционального отображения и вместо этого перенимает функцию прообраза (*Vor-Bild-Funktion*) для структурирования нашего понимания» (Egerding 1997:43).

Вместе с тем, весьма значительные практические трудности возникают в ситуации, когда нужно определить, исходя лишь из данных самого текста, каков характер конкретного употребления той или иной метафоры — творческий или традиционный. Воспринимается ли метафора как креативная или конвенциональная самим автором и его потенциальными читателями? Осуществляется ли противоречивое взаимодействие между предметом и проецируемым на него образом в конкретном тексте впервые — или оно уже произошло ранее (см.: Egerding 1997:28–30)? Это чуть ли не самый актуальный и «больной» вопрос при описании языка традиции, поскольку ответа на него, как правило, не дают диахронические исследования по метафорике, базирующиеся на сопоставлении разных источников (см.: Köbele 1993:52–53). Единственный выход состоит в регистрации и описании всех возможных контекстов употребления метафоры как внутри одного текста, так и в

других текстах — прежде всего тех, которые принадлежат к общей (суб-)традиции. Новое, нетрадиционное значение можно выявить путем сравнения с обычными, повторяющимися контекстуальными значениями (см.: Köbele 1993:219–220). Далее, характерный признак имеется в том случае, если налицо несоответствие метафорического значения контексту, в котором метафора употреблена, т. е. на уровне синтагматики. На уровне парадигматики мистическая метафорика отличается нарушением принципа селекции — в некоторых контекстах возможно использование любого образа, независимо от его значения (см.: Köbele 1993:225).

Хотя метафорика является чрезвычайно важным, проблемным полем взаимодействия традиции и инновации, тем не менее, для полноценного описания языка традиции ограничиваться изучением системы образов нельзя. Первостепенная задача заключается в выявлении стереотипных, рекуррентных элементов, переходящих из текста в текст — «следов традиции», как их назвал П. Зюмтор (2003:82; см. особенно раздел «Типы» в главе I.2:82–96). Исследовательский метод, предлагаемый Зюмтором, базируется на совмещении двух направлений анализа, каковыми являются рассмотрение цельного текста на предмет частичной реализации в нем моделей, предоставляемых традицией, и установление отдельных моделей, которыми распоряжается традиция, за пределами границ одного текста (см.: Зюмтор 2003:144–147).

При существующем разнообразии в современном толковании таких понятий, как ‘формула’, ‘устойчивое речевое сочетание’, ‘клише’, ‘фразовый штамп’, ‘топос’ и т. д., требуется более нейтральная терминология, в которой бы сочеталась идея воспроизводимости базовой структуры языкового выражения и, вместе с тем, вариативности ее отдельных членов. Зюмтор ощущал острую необходимость именно в таком термине — в достаточной мере широком, но дифференцированном, и предложил использовать для обозначения «тех бесчисленных разновидностей речевой манеры, отдельные группы которых получили (зачастую противоречивые) наименования клише, топосов, формул, ключевых образов, мотивов и т. п.» понятие ‘тип’ (Зюмтор 2003:82–83): «Тип — это любой элемент письма, одновременно структурированный и поливалентный, то есть содержащий функциональные связи между своими частями и подлежащий бесконечному повторному использованию в различных контекстах» (Зюмтор 2003:83). Далее Зюмтор дает более развернутое определение **типа**, в котором отражены структурный и системно-функциональный аспекты понятия: «Тип — это микроструктура, упорядоченная совокупность черт, содержащая постоянное ядро (либо семическое, либо формальное) и небольшое чис-

ло переменных. В рамках системы его можно рассматривать как минимальную поэтическую форму. Будучи инструментом анализа, он играет роль матрицы экспрессивных возможностей, реконструируемой в отвлеченном виде оператором и вычлняющей факты дискурса, для которых характерна двойная рекуррентность (в разных текстах и внутри каждого отдельного текста), а нередко и высокая частотность на обоих уровнях. Однако подобные факты никогда не покрывают целиком весь текст, в который они включены» (Зюмтор 2003:84).

Несмотря на то, что термин «тип» — вероятно, в силу несколько сбивающей с толку многозначности самого этого слова — в медиевистической филологии не прижился, более точного отображения самой сути данного явления до сих пор не существует. Отсутствует и сопоставимый по уровню теоретической глубины опыт типологии «минимальных поэтических форм» традиции, которые бы при этом существовали вне общей парадигмы изучения формульности, заданной устно-формульной теорией Пэрри-Лорда.

В основу зюмторовских определений и классификации типов положены два критерия — характер образно-смыслового компонента и степень формализации лексико-грамматических средств его выражения. Пожалуй, не вполне целесообразен сознательный отказ Зюмтора от последовательного структурирования типов по иерархическому принципу, в результате чего под родовое понятие ‘тип’ подпадают слишком разнородные видовые явления. В частности, остается не вполне ясным принципиальное отличие **типа** от **формулы**, **темы** и **мотива** А. Б. Лорда, а также **системы формул** и **типовой сцены** Д. К. Фрая (см.: Fry 1968). С одной стороны, с эпическими **формулами** отождествляются типы первой группы (всего выделяется пять групп), в которых «фигуративный элемент связан с определенным набором лексики и синтактико-ритмической формой» (Зюмтор 2003:85). С другой стороны, «понятие типа включает в себя топосы» (Зюмтор 2003:83), т. е. топос — всего лишь одна из разновидностей *типа*: в классификации Зюмтора это типы третьей группы, а именно «типы с фигуративной доминантой, слабо лексикализованные и без особых синтаксических примет» (Зюмтор 2003:89). Между тем, топос — не в том исходном значении, в котором этот термин употреблялся в античных риториках (аргумент, готовый к использованию в любых ситуациях), а в переосмыслении Э. Р. Курциуса — есть прежде всего понятийная структура, смысловое клише, встречающееся в любом литературном произведении и способное проделать путь от «общего места» (с негативной коннотацией) до культурной константы (Curtius 1993:79 и сл.; 89–115). Впрочем, сближая **топос** с **типом**

на основании постулируемой клишированности в сфере языкового выражения топоса, Зюмтор соблюдает необходимую осторожность, говоря лишь о «сильной тенденции (выделено мной — Н.Б.) фиксировать в сравнительно узких понятийных рамках их языковую материализацию, отбор слов или фигур» (Зюмтор 2003:83)<sup>21</sup>.

Совершенно очевидно, что всю разнородность типов, которая, очевидно, «обусловлена бесчисленными разновидностями речевой манеры», Зюмтор допускает потому, что видит за всем многообразием не хаотическое нагромождение в языке поэзии бесцветных штампов и стандартных мотивов, а сложную систему поэтических форм, характерных для поэтики традиционного типа. Чрезвычайно ценно в концепции Зюмтора положение о наличии нескольких языковых (с точки зрения естественного языка) уровней, на которых находятся «составные элементы типов». При этом автор видит всю сложность разграничения этих уровней, «ибо, как правило, эти уровни сильно интегрированы: на уровне выразительных форм они выступают в качестве лексических или синтаксических моделей с высокой степенью предсказуемости, иногда связанных между собой и с ритмическими моделями; на уровне различных содержательных форм — в качестве мотивов (минимальных тематических единиц)» (Зюмтор 2003:84). В итоге, во взаимодействии типов Зюмтор находит их важнейшую функцию — формирования «виртуального языка, объективно существующего внутри языка естественного» (Curtius 1993:96), т. е. именно того, что мы называем «поэтический язык».

В отличие от структурно ориентированного и методологически корректного определения топоса у Зюмтора, в современной исследовательской литературе прослеживается, как нам представляется, негативная тенденция к расширительной трактовке термина «топос». Она не только ничего не дает для уточнения широкого (и поэтому до сих пор актуального) подхода к описанию топики у Курциуса, но и приводит к недифференцированному употреблению множества терминов, обозначающих разные аспекты понятийной и языковой стереотипии в литературной традиции, и крайне эклектичному отождествлению их с топосом. На такое положение дел в современной исторической поэтике указывает, в частно-

<sup>21</sup> Ср. следующее определение **топосов** у Зюмтора: «Топосы (...) можно определить как воображаемые темы, обуславливающие выбор данной мысли, данного образа из многих других, относящихся к случаю; кроме того, существует сильная тенденция фиксировать в сравнительно узких понятийных рамках их языковую материализацию, отбор слов или фигур. **Топосы**, имеющие наиболее прочные корни в практике латинской словесности, возникают в определенных узловых моментах произведения, главным образом в заключении и особенно в зачине (...)» (Зюмтор 2003:83–84).

сти, Т. Р. Руди — правда, усматривая в указанной тенденции положительные свойства «емкости» и «мобильности» термина «топос»: «Топосом может быть любой повторяющийся элемент текста — от отдельной устойчивой литературной формулы до мотива, сюжета или идеи. Такая расширенная трактовка, признающая термин «топос» действительным как в отношении формальной, так и в отношении содержательной стороны текста, делает его емким и мобильным, позволяет объединить и унифицировать в себе многочисленные существовавшие до него обозначения ('устойчивая литературная формула', 'постоянная формула', 'традиционная формула', 'стилистическая формула', 'стилистический трафарет', 'стилистический шаблон', 'трафаретная формула', 'традиционное устойчивое сочетание', 'устойчивый словесный комплекс', 'литературное клише', 'повторяющийся мотив', 'общее место' и т. п.); при этом понятие 'топос' не замещает собой отдельных элементов текста в их художественной функции (перейдя в область топики, метафора остается метафорой, а мотив — мотивом). Главными характеристиками литературного топоса являются устойчивость (в диалектическом единстве с развитием), закрепленность за определенным элементом композиции памятника { . . . }, повторяемость и действенность» (Руди 2005:61–62).

На наш взгляд, топос — в его новом значении — имеет мало общего с «традиционной формулой» или же «устойчивой литературной формулой» — если, конечно, говорить именно о формульности, а не об обычной повторяемости чего бы то ни было. При этом мы вовсе не беремся отрицать очевидной тенденции к стереотипизации средств языкового выражения общеупотребительных понятийных схем, а выступаем лишь против простого отождествления одного и другого. Что же касается степени формульности, присущей топосам, то ее следует устанавливать для каждого из них отдельно в конкретном тексте, с учетом специфики жанра и субтрадиции. Именно поэтому, учитывая всю сложность такого явления, как поэтическая формула, а также разнообразие его лингвистических трактовок, мы будем использовать термин «продуктивная модель» поэтического языка, или языка традиции, для обозначения отчасти пересекающегося с понятием формулы в некоторых интерпретациях, но при этом вполне самостоятельного явления.

**Продуктивная модель** традиционного языка представляет собой многократно воспроизводимую во всех текстах данной традиции проекцию некоего стереотипного смысла на типовую синтаксическую структуру. Эта проекция оставляет, однако, некоторое пространство для внутреннего варьирования — как лексического, так и грамматического — отдельных компонентов модели (напри-

мер, в рукописной традиции открытого типа языковое варьирование, как правило, усиливается при многократном переписывании и редактировании текста), благодаря чему она и остается продуктивной функциональной единицей языка традиции, не застывая в качестве клише или цитаты. Продуктивная модель является структурой глубинного уровня, объединяющей в себе синтаксическую схему, осложненную семантическими ограничениями в виде логико-грамматических типов предложения<sup>22</sup>, и структуру исключительно когнитивного плана, которая может существовать в культуре в виде топоса.

Вне зависимости от полноты кодификации продуктивных моделей в руководствах по риторике, именно знание авторов о некотором количестве моделей и о способах их комбинации между собой формирует код традиции. Впрочем, полностью адекватное их описание возможно только в результате выявления моделей в многочисленных текстах традиции и анализа их структурно-функциональных характеристик с учетом целого ряда лингвистических параметров. Так, например, с продуктивными моделями не следует смешивать такие фигуры речи в проповедях Мейстера Экхарта, как парадокс и оксюморон, поскольку они представляют собой логические разновидности образной речи и не привязаны к конкретным лексико-грамматическим структурам.

При построении классификации типовых моделей, формирующих язык немецкой духовной прозы позднего средневековья мы предлагаем ориентироваться на три важнейшие функции языковой стереотипии в тексте и традиции:

1. Коммуникативно-прагматическая функция. Ею обусловлено соотношение текста с внетекстовыми компонентами коммуникативной ситуации. На этом уровне языковая стереотипия реализуется при помощи так называемых прагматических фразеологизмов — обращения к читателям или слушателям типа *Nu seht* 'А теперь смотрите!', *Nu merck* 'А теперь обрати внимание!', а также «формулы смирения», используемые средневековыми авторами в начале и конце текста<sup>23</sup>.

Существует мнение, что если два разных выражения занимают идентичные метрические позиции в строке, полностью взаимозаменяемы и выражают одну и ту же «основную идею», то их следует признать одной и той же формулой<sup>24</sup>. Однако если речь идет

<sup>22</sup> Термин В. Г. Адмони (1972:231–244).

<sup>23</sup> О формулах смирения в средневековой латинской и немецкой литературе см. подробнее очерк Э. Р. Курциуса «Devotionsformel und Demut» (Curtius 1993:410–415; ср.: Schwietering 1921).

<sup>24</sup> Так, в частности, считал ученик А. Б. Лорда Д. Е. Байнэм (D. E. Bynam) — см. дискуссию к докладу П. Кипарского (Stolz, Shannon 1976:117–118).

о вариациях внутри одной формулы, то в этом случае неизбежно возникает вопрос о соотношении **формулы** и **типовой продуктивной модели**, а также об объеме этих понятий. С одной стороны, то, что понимает под формулой М.Пэрри<sup>25</sup>, является лишь одной из возможных репрезентаций продуктивной модели. С другой стороны, формула в том смысле, в котором этот термин употребляется в дипломатике, подразумевает высказывание, занимающее конкретное место в композиции документа и заполняющее строго определенную информационную ячейку — например, указание места и времени фиксируемого правового акта (*actum et datum*). В принципе, вполне возможна ситуация, в которой данная формула может быть реализована при помощи разных языковых моделей (см.: Voog 1975). В этом случае «формула» оказывается более общим понятием, чем языковой стереотип. Однако если отказаться от метрического критерия, не работающего в прозаических текстах, а также счесть необязательным тождество базовой синтаксической структуры, то такая «формула» не будет иметь ни малейшего отношения к формулам Пэрри-Лорда. На самом деле, стандартные клише, используемые в деловых документах и нормативных текстах — грамотах разного содержания, папских буллах и т. д. могут считаться формулами лишь в рамках терминологической традиции дипломатики. «Формульность» этих образований имеет чисто внешний характер, ее роль заключается, главным образом, в заполнении стандартных элементов композиции текста. Языковая же структура «формул» в этом смысле совершенно нерелевантна: в случае необходимости дипломатическая формула может быть заменена и невербальным знаком — например, изображением руки с вытянутым указательным пальцем на полях рукописи (вместо императивного слова-предложения «*Merch*»).

Подобные структуры мы предлагаем называть **функциональными стереотипами**. С точки зрения структурной сложности — это стереотипы первого уровня. Определение «функциональный» подразумевает лишь общие аспекты смысла и композиционной роли в тексте разных, но взаимозаменяемых в определенном контексте высказываний. Функциональные стереотипы обладают некоторой общностью смысла, а их сходство на уровне выражения, в принципе, нерелевантно. Таким образом, формулы в средневековых грамотах, а также константные элементы в проповедях представляют собой в первую очередь не языковые, а функционально-семантические стереотипы.

<sup>25</sup> «... A group of words regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea» (Parry 1930:80).

2. Функция формирования и структурирования целостных текстовых сегментов или отдельных текстов (как правило, малого объема). Поскольку продуктивная языковая модель нуждается в реализации на уровне предложения, ее репрезентациями являются типовые схемы (в терминологии В. Г. Адмони — логико-грамматические типы) простого предложения, а также **полисентенциальные модули** — полипредикативные синтаксические структуры (сложные или стяженные предложения), не разложимые на элементарные предложения (например, при редактировании текста или в процессе компилирования нового текста) без ущерба для смысла. Это стереотипные структуры **второго уровня**.

3. Функция, связанная с отбором признаков текста, маркирующих его принадлежность к определенному жанру или традиции. В том числе, на основе этой функции отбираются и типовые языковые модели, структурирующие традиционный текст, — это стереотипные структуры **третьего уровня**.

В связи с предложенной нами функциональной классификацией стереотипных структур необходимо отметить ряд общих черт, связывающих стереотипы всех уровней, включая первый, с некоторыми трактовками поэтической формулы, которые разрабатывались и оживленно обсуждались в 1960–70-е гг. в англоязычных исследованиях языка устной эпической традиции после импульса, полученного от книги «Сказитель» А. Б. Лорда. В частности, П. Кипарский (Kiparsky 1976) предложил объединить подходы к изучению устойчивых речевых сочетаний во фразеологии с традицией изучения формул в устной традиции и древних эпических текстах. В качестве общих признаков между несвободными словосочетаниями (*bound phrases*) и формулами он выделил произвольно ограниченную дистрибуцию, застывший синтаксис и неразложимость лексического значения на отдельные компоненты без ущерба для смысла. Кипарский одним из первых среди как последователей, так и критиков устно-формульной теории Пэрри и Лорда, увидел различие между устойчивыми формулами (*fixed formulas*) и свободными формулами (*flexible formulas*), которые в его трактовке соответствуют готовым единицам лексикона (используя генеративистские термины, он говорит о поверхностной структуре подобных выражений).

Наиболее ценным в идее Кипарского было выведение формулы из области клишированной речи к абстрактному уровню поэтического языка, с которым не только эпический, но и прозаический текст «соотносится примерно таким же образом, как и любой образец речи (*parole*) соотносится с языком (*langue*)» (Kiparsky 1976:83). Интересно также и то, что Кипарский не настаивал на

проведении резкой границы между обоими типами формул, а предложил ступенчатую модель единого континуума, состоящего из постепенных переходов от синтаксической и лексической связанности на уровне выражения к абстрактному уровню синтаксической и семантической схемы с принципиально открытыми для различного заполнения ячейками. Формула реализуется одновременно на трех уровнях: на уровне словесных повторов в разных местах текста, на уровне поверхностной и на уровне глубинной структуры.

Известный индоевропеист К. Уоткинс в своем ответе Кипарскому интерпретировал эти три уровня как уровень звучания (*sound*), словесного оформления (*wording*), и темы (*theme*). Согласно определению Уоткинса, формула — это «вербальный и грамматический механизм в устной литературе, служащий для кодирования и передачи данной темы или взаимодействия тем, с повтором — или возможностью повтора, гарантирующей долговременную сохранность поверхностной структуры, словесной формулировки (*wording*)» (Watkins 1976; ср.: Watkins 1994:680–682<sup>26</sup>). Как Кипарский, так и Уоткинс делали при этом очень важную для типологического изучения формул оговорку: там, где единые метрические условия отсутствуют — в частности, в прозе, — эту функцию берут на себя параллельные грамматические структуры и лексические повторы. Действительно, именно благодаря операциям функционально-смыслового соотнесения и отождествления синтаксически параллельных структур в системе традиции и формируются сложные модели, с помощью которых порождаются новые тексты.

Таким образом, мы приходим к утверждению о знаковом характере продуктивной модели как строевой единице языка традиции. Поскольку, как уже отмечалось, язык традиции является вторичной семиотической системой, производной от естественного языка, то и стереотипная модель должна иметь более сложную знаковую структуру. В качестве ее означающего выступают типовые синтаксические схемы, которые мы обозначили как стереотипы второго уровня, — взятые сами по себе, вне традиции, они являются единицами естественного языка. Означаемым традиционных моделей являются стереотипные элементы содержания: если эти содержательные структуры настолько широко распространены, что служат универсальным средством традиционной поэтики, то их следует рассматривать как топосы. Таким образом, трактовка традиции как продуктивной среды, в которой реализуется поэтическая функция языка, обуславливающая структуру языковых моделей, позволяет избежать противопоставления языка и речи.

<sup>26</sup> Статья доступна также в русском переводе: Уоткинс 1988:461.

## Продуктивные языковые модели в позднесредневековых немецких трактатах о смирении и любви

Рассмотрим структуру нескольких продуктивных языковых моделей немецкой духовной прозы на примере двух коротких анонимных текстов: трактата «О смирении» («*Von der demoit*») первой половины XV в. и одной главы из трактата «Сад духовных сердец» («*Geistlicher herzen Bavngart*») конца XIII в.

Санкт-Галленский трактат «О смирении» был обнаружен нами в единственной рукописи Cod. Sang. 955, датируемой первой пол. XV в. Согласно предположению Дж. М. Кларка, местом создания рукописи мог быть монастырь кларисс во Фрайбурге в Брайсгау<sup>27</sup>. Кодекс является сборником душеполезных прозаических текстов (трактатов и проповедей, а также отрывков из разных руководств к духовной жизни) и предназначался монахиням — как явствует, в частности, из наличия в нем текстов, посвященных повседневной жизни в монастыре (ср.: Clark 1936:69)<sup>28</sup>, занимает всего полторы страницы рукописи in quarto (pag. 19–20). Особенности его синтаксической и композиционной структуры заключаются не только в краткости, но и в использовании анонимным автором нескольких продуктивных языковых моделей при описании добродетели смирения — в предельно конденсированном виде. В содержательном же плане этот текст интересен лишь как сколок традиции немецкой духовной прозы, у истоков которой стоят немецкие трактаты Давида Аугсбургского. Впрочем, существование прямой зависимости короткой медитации «О смирении» от текстов, приписываемых Давиду Аугсбургскому, доказать невозможно. В то же время, вероятность знакомства составителя Санкт-Галленского кодекса с трактатом Давида «Зерцало добродетели» не исключена. В частности, все проповеди францисканца Бертольда Регенсбургского в этой рукописи относятся к одному и тому же исходному сборнику, который, вероятно, был составлен в конце XIII — первой половине XIV вв. В него входили несколько тек-

<sup>27</sup> Кларк исходит из поздней пометы библиотекаря на с. 7 о поступлении рукописи в 1699 г. («*S. Galli 1699*»). Та же самая дата обнаруживается в кодексе 944, где указывается еще и место — Фрайбург: «*Liber S. Galli Emptus 1699 Friburgi*» (Clark 1934:441 и сл.; см. также: Richter 1969:67 и сл.; Ruh 1987:543).

<sup>28</sup> В настоящее время существует несколько весьма неполных описаний рукописи в старом каталоге Густава Шеррера (Scherger 1875:358), а также в работах Дж. Кларка, К. Ру, Д. Рихтера, Г. Корнрумф и др.: полный список исследовательской литературы, составленный Гизелой Корнрумф в марте 2009 г., см. на интернет-сайте «*Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters*»: <http://www.handschriftencensus.de/16358>.

стов, не имеющих отношения к Бертольд, среди которых было и «Зерцало добродетели» Давида Аугсбургского<sup>29</sup>.

«Сад духовных сердец» представляет собой компилятивный сборник духовных текстов (в большинстве своем прозаических), состоящий из более 200 глав разного объема. Сборник формировался постепенно на протяжении двух предпоследних десятилетий XIII в. в Аугсбурге, в среде францисканцев, — в значительной мере на основе немецких трактатов Давида Аугсбургского<sup>30</sup>. Текст 200-й главы «Сада» о любви интересен тем, что он строится на основе той же модели, что и трактат «О смирении», однако модель эта соотнесена с другим референтом.

Санкт-Галленский трактат приводится ниже полностью, глава «Сада» — без вводной части занимающей несколько строк. Оба анализируемых текста разделяются на отдельные блоки, или сверхфразовые единства (СФЕ)<sup>31</sup>, в рамках которых либо полностью, либо частично реализуются типовые лексико-грамматические схемы (стереотипные структуры второго уровня) и продуктивные модели (стереотипы третьего уровня). Лексико-семантическая структура предложений или их компонентов представлена в формульной записи, облегчающей синтаксический анализ текста. Содержание логико-грамматических типов предложения раскрывается лишь по мере необходимости и лишь с той подробностью, которая необходима для их отличительной характеристики (на-

<sup>29</sup> В системе Дитера Рихтера этот сборник обозначается как X<sup>II</sup> (см.: Richter 1969:29–35; 70–72; 78).

<sup>30</sup> Критическое издание и текстологическое исследование памятника было выполнено Хельгой Унгер (Unger 1969); изучению «Сада» с позиций исторической лингвистики текста была посвящена моя диссертация (Бондарко 2001; текст работы доступен на официальном сайте Института лингвистических исследований РАН: <http://iling.spb.ru/~bondarko/dissertation.doc>). В качестве основного списка издателем была выбрана старейшая из четырех наиболее полных рукописей «Сада» — Cgm 6247 (Баварская государственная библиотека), датируемая первыми годами XIV в. и написанная на восточношвабском диалекте; наиболее вероятная локализация — Аугсбург (см.: Unger 1969:73–78). Группы глав 130–134, 142, 154–156 представляют собой особую редакцию «Зерцала добродетели» Давида Аугсбургского, разъятую на несколько частей. Глава 141 «О том, что некоторые обладали бы превеликой благодатью, если бы молчали об этом» («*Daz etlich vil gnade heten ob sis verswigen*»), располагающаяся непосредственно перед гл. 142 «О том, как нам стать истинно смиренными» («*Wie wir rehte demvt warden*»), содержит центральные пассажи «Зерцала», посвященные смирению. Глава 141 занимает всего полстраницы печатного текста и состоит из двух коротких рассуждений — о гордыне, разрушающей действие благодати, и о целительной силе смирения. Оба высказывания приписываются соответственно Бернарду Клервоскому и папе Григорию Великому.

<sup>31</sup> Об истории возникновения и особенностях использования данного термина в лингвистической литературе см.: Дымарский 1999:93–105.

пример, не раскрывается структура предложных или атрибутивных словосочетаний).

Используемые символы имеют следующие значения: [C], [D], [J], [M<sub>1a</sub>], [M<sub>1b</sub>], [O], [R<sub>neg</sub>], [R<sub>1</sub>], [R<sub>2</sub>], [T<sub>neg</sub>], [Y], [W] — сентенциальные модули.

A, B, E, F, G, H, I, K, N, P, Q, X — обобщенные логико-грамматические схемы элементарных предложений; номера в нижнем регистре (например, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>) указывают на варианты различия в рамках единого инварианта. Для выделения вариантов имеют значение валентностные характеристики предиката, а также референция логического субъекта и распределение основных семантических ролей в предложении. Синтаксические модификации вариантов (субварианты) дополнительно маркируются значком '. В том случае, если в синтаксической реализации варианта один субъект соотносится сразу с несколькими предикатами (в предложениях с однородными сказуемыми), каждый такой предикат с зависимыми от него актантами (структура, легко трансформирующаяся в самостоятельное предложение при повторении подлежащего) обозначается строчной буквой (a, b и т. д.).

Помета <sub>neg</sub> указывает на компонент негативной семантики, противопоставляющей данное выражение симметричному ему по пропозиционально-синтаксической структуре выражению с позитивной семантикой. Отрицательный компонент значения может быть выражен как синтаксически — при помощи отрицательных частиц, — так и чисто лексическим способом.

Прочие буквенные символы относятся к синтаксической структуре предложения: S — подлежащее, P — сказуемое, O — дополнение (прямое или косвенное), Circ — обстоятельство. Если подлежащее выражено местоимением, оно обозначается как PRO (S); в предложениях с «однородными сказуемыми» нулевое подлежащее предваряется знаком ∅; последний используется также для обозначения ничем не выраженных актантав (в пассивных конструкциях).

Там, где это необходимо, указывается часть речи, при помощи которой выражен тот или иной член предложения. В нижнем регистре может также присутствовать указание на семантическую роль актанта:

S<sub>Pat</sub> — подлежащее в семантической роли пациенса;

S<sub>Exper</sub> — подлежащее в семантической роли экспериенцера;

P<sub>Stat</sub> — сказуемое в стативе;

V<sub>fin</sub> — финитный глагол;

V<sub>fin<sub>pass</sub></sub> — финитный глагол как часть пассивной конструкции;

VGrfin — финитный глагол как часть глагольной группы;

Vcop — копулативный (связочный) глагол;

Praed — предикатив;

Praed<sub>Attr</sub> — предикатив, выраженный кратким прилагательным;

Praed<sub>AttrComp</sub> — краткое прилагательное в сравнительной степени;

Пропом — местоимение: пометы в нижнем регистре указывают на тип местоимения:

rel — относительное, correlat — коррелятивное (указательное местоимение главного предложения в роли подлежащего или дополнения, соотносящее его с субъектным или объектным придаточным)

При обстоятельствах указывается часть речи, к которой относятся их репрезентанты, а в нижнем регистре — дополнительная информация:

CircAdv<sub>comp</sub> — обстоятельство, выраженное наречием в сравнительной степени;

CircPraepGr<sub>loc</sub> — обстоятельство места, выраженное предложной группой;

Circ<sub>mod</sub>PraepGr — обстоятельство образа действия, выраженное предложной группой;

Circ<sub>mod</sub>Adv<sub>comp</sub> — обстоятельство образа действия, выраженное наречием в сравнительной степени.

Придаточные предложения обозначаются двумя буквами, первая из которых указывает на их семантический тип:

TC (temporal clause) — придаточное времени;

OC (object clause) — придаточное дополнительное;

SC (subject cause) — относительное придаточное в роли субъекта;

RC (relative clause) — относительное придаточное в роли определения.

Союзы и союзные слова приводятся полностью прописными буквами курсивом, в нижнем регистре может указываться тип подчинительного союза: *DASS<sub>cons</sub>* — союз *das(s)* (*daz*), вводящий придаточное следствия. При необходимости, а именно, в начале придаточного предложения дается указание на подчинительный характер союза — Subj.

Там, где семантика подлежащего релевантна, таким же образом указывается соответствующая лексема в круглых скобках. Это касается также и связочного глагола.

Квадратные скобки могут, во-первых, означать то, что некий семантико-грамматический тип предложения является синтаксическим модулем. Во-вторых, квадратные скобки маркируют границы элементарных предложений в составе целого. Двоеточие после символа синтаксического модуля или варианта базовой схемы предложения указывает на то, что содержание квадратных скобок раскрывает синтаксическую структуру данной единицы. Символ  $\rightarrow$  означает наличие логико-синтаксической связи между предложениями и сверхфразовыми единствами (в том числе репрезентирующими разные языковые модели).

### I. *Von der demoit* (О смирении). Структура СФЕ

- (1) (Pag. 19) *Alle tugende sint eine verloren arbeit ob man der demoit nit enhat /*

Синтаксический модуль  $[T_{neg}]$ :  $[I_{neg}: [S (ALLE TUGENDE) + P (V_{cop} (SINT) + P_{nom})] + OB [G_{2neg}: [S (MAN) + S (MAN) + VGrfin_{neg}]] ]$ .

Все добродетели — это потерянные усилия, если не иметь смирения.

- (2) a) *Want der alle togende sament/vnd die demoit verwirffet /*  
**WANT**  $[R_{neg}]$ :  
 $[ [G_1: [S (Pronom_{rel} DER) + O + Vfin] VND_{advers} + G_{1neg}: [\emptyset (S) + Vfin] ] +$

Ибо если кто все добродетели собирает, а о кротости<sup>32</sup> не радеет,

- b) *Das ist glich ob man stoüp gegen den wint/in vffner hant drüge*

**DAS IST GLICH OB**  $[S (MAN) + O + [ \dots ] + Vfin ]$ .

то это то же самое, как если бы он сжимал в ладони пепел на ветру.

- (3) a) *die demoit ist hübisich*  
**A<sub>1</sub>**:  $[S (DIE DEMOIT) + P (V_{cop} (IST) + PraedAttr)]$ .  
 Кротость учтива.

- b) *sy settzet alle lute über sich/*

**B<sub>2</sub>**:  $[PRO (S = DIE DEMOIT) + P (VGrfin) + O] +$

Она ставит всех людей выше себя,

<sup>32</sup> Здесь и далее свн. *diemuot/demoit/diemuetikeit* переводится не только как 'смирение', но и как 'кротость'. Отдавая себе отчет в существовании тонкого семантического различия между этими понятиями ('кротость' в большей степени соответствует немецкому *sanftmuot*), мы прибегаем к варьированию ради сохранения женского рода существительного в тех случаях, когда это необходимо для передачи поэтико-смысловой структуры исходного текста.

c) *das der hoffartige nit entüt*

**F<sub>1</sub>**

чего спесивец не делает,

d) *want er ist ein gebür /*

**WANT E<sub>1</sub>**

ибо он невежа

e) *und wil zo allen zyten vor geen / und wil die über In sint zo zucke werfen /*

**VND E<sub>2</sub> (=F<sub>2</sub>)**

и хочет всегда пройти вперед и хочет отшвырнуть тех, кто выше него.

(4) a) *Die demoit ist ouch vyl getruwe /*

**A<sub>1</sub>**

Кротость также весьма преданна.

b) *si en röubt noch enstielet irme herren nit /*

**B<sub>2</sub>**: [PRO (S = *DIE DEMOIT*) + V<sub>fin<sub>neg</sub></sub> + [...] + O].

Она не грабит и не обворовывает своего господина,

c) *want si enbegeret des lobes nit /*

**WANT B<sub>1neg</sub>** [PRO (S = *DIE DEMOIT*) + P<sub>neg</sub> (V<sub>fin<sub>neg</sub></sub> + O<sub>Gen</sub> + Part<sub>neg</sub>)] ].

ибо она не жаждет прославления.

(5) a) *der gewerlich demütig ist /*

**[R<sub>1</sub>]: [G<sub>1</sub>]: [[S (Pronom<sub>rel</sub> (*DER*)) + Praed<sub>Attr</sub> + V<sub>fin</sub> (*IST*)] +**

Кто поистине кроток,

b) *der engert des lobis nit /*

**H<sub>1</sub>**: S<sub>Exper</sub> (Pronom<sub>correl</sub> (*DER*)) + P (V<sub>fin<sub>neg</sub></sub> + O<sub>Gen<sub>Stim</sub></sub>)] +

тот не жаждет похвалы

c) *und das man sine gute bredige und offenbare*

**VND [OC<sub>Stim</sub>: *DASS* . . . ] ]**.

и [того], чтобы расхваливали и открывали [всему миру] его благодать.

d) *im is lieber und vröuwet sich me dar zo*

**H<sub>1</sub>'**: [PRO (O<sub>Dat<sub>Exper</sub></sub>) + V<sub>cop</sub> (*IST*) + PraedAdv<sub>comp</sub> VND ∅ (S) + V<sub>fin<sub>intr</sub></sub> + Circ<sub>comp</sub>

Ему любезнее — и радуется тому он больше, —

e) *wan er versmehet und verworfen ist /*

**[WAN PRO (S<sub>Pat</sub> = *ER*) + P<sub>Stat</sub> (PraedPartII VND PraedPartII + V<sub>fin</sub> (*IST*))] ]**.

когда он презираем и гоним.

- (6) a) *Die demoit ist sere getruwe gote /*  
**A<sub>1</sub>**  
 Кротость хранит превеликую верность Богу.
- b) *sy engeret nictes /*  
**[C]: [B<sub>1</sub> +**  
 Она не жаждет ничего —
- c) *und geret doch großis dinges /*  
**VND DOCH b<sub>1</sub> ]**.  
 и все же жаждет многого.
- d) *Sy is vyl neder und vil hoge /*  
**[D<sub>1</sub>]: [A<sub>1</sub> VND A<sub>1neg</sub>]**.  
 Она весьма низка и весьма высока.
- e) *Sy ist arm und vyl rich /*  
**[D]**  
 Она бедна и премного богата.
- f) *si ist ouch vyl gewerlich /*  
**A**  
 Она и весьма надежна.
- g) *sy kann mit snoden dingen tiore golt gewinnen /*  
**B<sub>2</sub>'**  
 Она может за бесценюк приобрести драгоценное золото.
- h) *si ist ein gruntfeste allis unsers herren gotis lobis an uns /*  
**A<sub>2</sub>**  
 Она есть основание всякого прославления нас от Господа Бога нашего.
- (7) a) *ie der mensche sich meer demutiget und niedert in yme selber /*  
**[M<sub>1a</sub>]: [P: [IE + S (DER MENSCHEN) + Circ<sub>mod</sub>Adv<sub>comp</sub> + P (V<sub>fin</sub>)] +**  
 Чем больше смиряет и умаляет себя человек в себе самом,
- b) *ie got (pag. 20) meer an Im gelobit wirt /*  
**Q: [IE + S<sub>pat</sub> (GOT) + Circ<sub>mod</sub>Adv<sub>comp</sub> + Circ<sub>Loc</sub> + P (V<sub>finpass</sub>)] ]**.  
 тем больше прославляется в нем Господь.
- (8) *Das mirke alsus*  
 Метатекстовый оператор  
 Это понимай так:

- (9) *Wer recht demütig ist / den mynet got/vnd gibbet jm groß güode /*  
**[R<sub>2</sub>]:** [ **[G<sub>1</sub>]:** [SC: S (Pronom<sub>rel</sub> (WER)) + PraedAttr + Vfin<sub>cop</sub> (IST)] ] + **K:** [O (Pronom<sub>correlat</sub> (DEN) + P (Vfin) + S (GOT)]. . . ].  
 кто поистине смирен, того любит Господь и дает ему великую благодать.
- (10) a) *ye das die demüt großer ist /*  
**[M<sub>1b</sub>]:** [**A<sub>1</sub>'**: [YE DAS + S (DIE DEMUOT) + P (PraedAttr<sub>comp</sub> + Vfin<sub>cop</sub> (IST))] +  
 Чем больше кротость,  
 b) *ye der monsch meer erluchtet wirt/in der bekentniß der gnaden /*  
**X:** [YE + S (DER MENSCH) + CircAdv<sub>comp</sub> + P (Vfin<sub>pass</sub>) + Circ<sub>mod</sub>PraepGr]] →  
 тем человек более озаряется в познании милости,
- (11) a) *das dy guode die eme gegeben ist / Ime sere groß dunkeit /*  
 → DASS<sub>cons</sub> **N<sub>1</sub>** →  
 так что благодать, дарованная ему, кажется ему весьма великой.  
 b) *vnd nach dem dunken/ der großer guoden/ ist die gnade der selen zo dankene /*  
 → VND [**Y**]: [Circ (Adv<sub>temp</sub>PraepGr(= **N<sub>1</sub>**)) + **N<sub>2</sub>**] →  
 А после помышления о великой благодати следует возблагодарить [Бога] за милость, [оказанную] душе.  
 c) *vnd dar nach das die gnade zo dancke ist/ so geret die sele gotis lobis/*  
 → VND [**Y**]: [[Subj<sub>temp</sub> (DARNACH DAS) + **N<sub>2</sub>**] + SO **N<sub>3</sub>** (= **B<sub>1</sub>**)].  
 А после того, как благодарность за милость воздана, требует душа прославления от Господа.
- (12) *alsus syst du /*  
 (функционально-прагматическая формула) →  
 Итак, ты видишь,
- (13) *das die demüt ein grüntfestene ist alles gvotis //*  
 → **A<sub>2</sub>**  
 что кротость есть основание всякого блага.

II. BgH, гл. 200 (Unger 1969:431,5–432,25). Структура СФЕ. Sprich von minne art (О природе любви).

- (1) a) [...] *Div minne begert cheines lones;*  
**B**<sub>Ineg</sub>: [S<sub>Exper</sub> (MINNE) + V<sub>fin</sub> + OGen<sub>neg</sub>]  
 [...] Любовь не ждет никакой награды;
- b) *div minne môt daz herze willichlichen an;*  
**B**<sub>I</sub>: [S<sub>Exper</sub> (MINNE) + V<sub>fin</sub> + O<sub>Akk</sub> + [...]]  
 любовь жаждет сердца всей своей волей;
- c) *div minne ist ein e filiorum*  
 Сентенциальный модуль **[C]**: [**A**<sub>2</sub>: [S (DIV MINNE) + P (V<sub>cop</sub> + Praed<sub>Subst</sub>)]]  
 любовь есть закон сыновний,
- d) *und div vorht ein e der chneht.*  
**VND** [**A**<sub>2</sub>': [S (DIV VORHT) + P ([∅<sub>Vcop</sub>] + Praed<sub>SubstGr</sub>)]].  
 а страх — закон рабский,
- e) *Vnd hie entzwischen ist ein micheliv underschidunge.*  
 [...] и между ними — великое различие.
- (2) a) *Awe, welch ein groziv chraft div minne ist!*  
**AWE** + **A**<sub>2</sub>': [(Praed<sub>SubstGr</sub>(Attr WELCH ein groziv + S (KRAFT)) + S (DIV MINNE) + V<sub>cop</sub>]!  
 О, какая великая сила — любовь!
- b) *Div hat besperret die chraft der vorhten.*  
**B**<sub>2</sub>': [PRO (S =DIV MINNE) + P<sub>Perf.</sub> + O<sub>Akk</sub>]  
 Она сковала силу страха.
- c) *Si machet den chneht vrie und von dem schuldigen einen unschuldigen und den toten lebendich und den alten ivnch.*  
**B**<sub>2</sub>: [PRO (S<sub>Agens</sub>) + P (V<sub>fin</sub> (MACHET) + (O<sub>Akk</sub> + Praed<sub>1Adj</sub>) + VND (OPraep + Praed<sub>2SubstAkk</sub>) + VND (O<sub>Akk</sub> + Praed<sub>3Adj</sub>) + VND (O<sub>Akk</sub> + Praed<sub>4Adj</sub>)]  
 Она делает раба свободным, и виновного невиновным, и мертвеца живым, и старика юным.
- d) *Div minne wirt niht zebrochen von der vorhten noch wencht niht von cheiner scham.*  
**B**<sub>3Neg</sub> + **B**<sub>4Neg</sub>: [S<sub>Patiens</sub> (DIV MINNE) + P<sub>neg</sub> (V<sub>fin</sub><sub>pass</sub> + NIHT + PartII) + O<sub>praep</sub><sub>Agens</sub>] + NOCH [∅ (S = DIV MINNE<sub>Agens</sub>) + P<sub>neg</sub> (V<sub>fin</sub><sub>intr</sub>) + O<sub>praep</sub><sub>Stim</sub>]  
 Любовь не уничтожается страхом и не уклоняется от стыда.
- e) *Div minne minnet ebenhellicheit und di warheit und di gerehticheit*  
**B**<sub>1</sub>: [S<sub>Exper</sub> (DIV MINNE) + P (V<sub>fin</sub>) + O + VND O... +  
 Любовь любит согласие и истину, и справедливость,

f) *und nimt die tracheit*

VND **b**<sub>2</sub>: [∅ (S<sub>Agens</sub> = DIV MINNE) + P (Vfin.) + O] +  
и уничтожает леность,

g) *und vertribet die chelt des mōtes*

VND **b**<sub>2</sub> +  
и прогоняет душевный холод,

h) *und ertotet unsern tot*

и умертвляет нашу смерть,  
VND **b**<sub>2</sub> +

i) *und ersicht allez vbel*

VND **b**<sub>2</sub> +  
и побеждает всякое зло,

j) *und chan niht trahten noch hōrn noch gesagen denn alein von dem, daz si da minnet.*

VND **b**<sub>1</sub> [∅ (S<sub>Exper</sub> = DIV MINNE) + P<sub>neg</sub> (Vfin<sub>mod</sub> + Praed<sub>1infin</sub> + NOCH Praed<sub>2infin</sub> + NOCH Praed<sub>3infin</sub>) + [ . . . ] ].  
и не может и мыслить, ни слышать, ни говорить ни о чем, кроме того, что она любит.

k) *Si wil alein richsen und den mōt besitzen.*

**B**<sub>1</sub> + **b**<sub>1</sub>

Она желает царствовать одна и владеть душою.

l) *Da mach kain laster in chomen, da si daz gebot hat,*

[ [PronAdv<sub>correlat</sub> (DA) + P + S + [PronAdv<sub>relat</sub> (DA) + PRO (S)] ] ]

Не сможет войти туда ни один порок, где она повелевает,

m) *wan si ist ræin und heilich*

[WAN **A**<sub>1</sub>: [PRO (S = DIV MINNE) + Vcop (IST) + PraedAttr<sub>1</sub> + VND PraedAttr<sub>2</sub>] +

ибо она чиста и свята

n) *und getar got gechvssen mit aller getorst.*

VND **b**<sub>1</sub>] ].

и смеет целовать Господа со всей жаждой.

o) *Si ist ein spiegel des mōtes und ein witin des herzen.*

**A**<sub>2</sub>

Она есть зеркало души и расширительница сердца.

p) *Di wil div minne wirt v̄f gehabt, so wahset si und chan niht minner werden, sonder si wirt ie bræiter.*

Сентенциальный модуль [**J**]: [[Di wil **B**<sub>3</sub>] so **B**<sub>4</sub> und [**O**]: [**a**<sub>1</sub>'<sub>neg</sub> sonder **A**<sub>1</sub>"]]. [ [[TC: DI WIL + S<sub>Stim</sub> + Ppass (Vfin (WIRT) + PartII) + ∅ (OPraep<sub>Exper</sub>)] SO [Vfin + PRO (S)

(=*DIV MINNE*) + P1 (Vfin<sub>intr</sub>) VND ∅ (S<sub>Exper</sub>) P2 (Vfin<sub>mod</sub> + *NICHT* + InfGr(Adj<sub>comp</sub> + Inf. (*WERDEN*))] *SVNDER* [PRO (S= *DIV MINNE*) + P (Vfin (*WIRD*) + Circ<sub>comp</sub> (*IE*) + PraedAttr<sub>comp</sub>] ].

Пока любовь есть, она растёт и не может стать меньше, а становится все шире.

q) *Si wil der werlt minne vertreten;*

**B<sub>1</sub>** →

Она хочет вытеснить любовь мирскую;

r) *daz selbe lieht der werlt ist ir ein vrdruz.*

[S<sub>Stim</sub> + V<sub>cop</sub> (*IST*) + O (PRO<sub>Dat</sub> *IR* (= *DIV MINNE*)<sub>Exper</sub> + Praed<sub>Subst</sub> ].

сам мирской свет ей в тягость.

s) *Si ist ein e, div di sel bechert,*

[D<sub>2</sub>]: [[A<sub>2</sub> + [RC]] +

Она — закон, который преобразует душу,

t) *und ist ein vollin der e;*

VND a<sub>2</sub>' ]];

и исполнительница этого закона;

u) *si git sovze zaher*

**B<sub>2</sub>** +

она дарует сладкие слезы

v) *und weint und chlaget und bet.*

VND b<sub>4</sub> + VND b<sub>4</sub> + VND **b<sub>4</sub>**

и плачет, и причитает, и молится.

w) *Si vertribet alliv laster*

**B<sub>2</sub>** +

Она изгоняет все пороки

x) *und gebirt alle tugent.*

VND **b<sub>2</sub>**

и рождает все добродетели.

(3) *Aber div minne, div da niht weint noch ensoftet, div hat der innern begerunge noch niht.*

Сентенциальный модуль [**W**]: [[RC: **B<sub>4neg</sub>** + **b<sub>4neg</sub>**] + **B<sub>1</sub>'**].

Но любовь, которая не плачет и не вздыхает, еще не имеет внутренней жажды.

На основе абстрагирования инвариантных свойств стереотипных семантико-синтаксических моделей и сентенциальных модулей можно выделить всего шесть стереотипных моделей, используемых в Санкт-Галленском тексте (далее — СГ):

1. СФЕ 3–4, 6, 13;
2. СФЕ 1–2;
3. СФЕ 5;
4. СФЕ 9;
5. СФЕ 5–7;
6. СФЕ 11 (комплексная модель, включающая элементы моделей 4 и 5).

Среди указанных моделей первая является доминирующей: она реализуется в большей части СГ, она же лежит в основе всей цитируемой части 200-й главы «Сада духовных сердец» (далее СДС). Рассмотрим ее подробнее, не останавливаясь на пяти прочих<sup>33</sup>.

Речь идет об одном из наиболее продуктивных способов порождения эмоционально окрашенных ненарративных текстов, посвященных описанию праведности и праведников вообще. Данная модель допускает множество вариаций, однако доминантными признаками лежащей в ее основе семантико-синтаксической структуры остаются следующие: 1) базовая синтаксическая схема S + P; 2) референт синтаксического и логического субъекта — христианская добродетель ('смирение', 'любовь'); 3) соответственно, финитный глагол должен стоять в 3 л. ед. ч. — как будет показано далее, перевод речи во 2 л. с заменой референтного значения субъекта влечет за собой смену всей языковой модели. Для реализации модели недостаточно одного предложения с описанной структурой. Чтобы говорить о механизме текстообразования в действии, необходимо многократное повторение подобных предложений. Риторической фигурой, сопровождающей череду повторов, является анафора.

В соответствии с характером предиката можно выделить следующие основные варианты рассматриваемой продуктивной модели:

A<sub>1</sub>: Предикат выражен связочным глаголом, а предикатив — кратким прилагательным — например: *die demoit ist hübisich; si [div minne] ist ræin vnd heilich*. При помощи этой структуры называется то или иное свойство смирения или любви. Возможно и комбинирование двух предикативных прилагательных в синтаксических модулях — в данном случае речь идет о стяженных предложениях. Усложнение предикатной структуры может быть связано с дополнительным риторическим эффектом, достигаемым, например, при помощи парадокса, основанного на антитезе (модуль [D<sub>1</sub>]): *sy [die demoit] ist arm vnd vyl rich* — СГ).

A<sub>2</sub>: Предикат выражен связочным глаголом, а предикатив — именем существительным в именительном падеже (так называемое номинативное предложение) — например: *Si ist der tugent*

<sup>33</sup> См. подробный анализ этих моделей в статье: Бондарко 2010.

*behaltærinne. der gnaden erwærværinne* [...] *der hõhen eren in dem himel verdienærinne*. . . (СГ). Риторический эффект подобного называния контекстуально синонимичных имен и именных групп очевиден: в этом варианте рассматриваемой модели усиливается эмоциональное напряжение эпидейктической речи, приобретающей гимнический характер. Более того, семантическая актуализация женского рода добродетели смирения неизбежно ведет к персонификации этого абстрактного понятия. В результате, возникает целое ассоциативное поле, позволяющее соотнести смирение с рядом персонажей или персонифицированных понятий женского рода — Девой Марией, разумными девами, или же Божественной Премудростью. Эти отсылки не эксплицируются и не получают дальнейшего развития в текстах, однако, без сомнения, все потенциальные смыслы здесь присутствуют и обогащают текст.

Так же как и в варианте А<sub>1</sub>, данная структура может быть усложнена в сентенциальном модуле [D<sub>2</sub>], в котором дополнительная смысловое напряжение возникает благодаря метонимическому переносу в референтном значении предикатива: *si [div minne] ist ein e, div di sel bechert, vnd ist ein vollin der e* (СДС).

В<sub>1</sub>: Предикат выражен либо полноценным финитным глаголом со значением желания, стремления, склонности к чему либо, управляющим существительным или инфинитивом — это прежде всего глагол (*be*)*gern*, — либо модальным глаголом с инфинитивом. Подлежащее (*die demoit / div minne*) выступает в данном варианте в роли экспериенцера: *sy [die demoit] engeret nictes / vnd geret doch großis dinges; . . . want si enbegeret des lobes nit* (СГ); *Div minne begert cheines lones; Div minne minnet ebenhellicheit vnd di warheit vnd di gerehticheit; Si [div mine] wil alein richsen vnd den mdt besitzen* (СДС).

В<sub>2</sub>: Предикат выражен полноценным в смысловом отношении финитным переходным глаголом, например: *sy settzet alle lute über sich* (СГ). Приведенный пример, однако, является скорее периферийным случаем реализации данного варианта, т. к. речь идет не о действии, направленном на некий объект с целью его изменить, а об оценке. Логико-грамматическая схема В<sub>2</sub> мало представлена в СГ, зато является — наряду с вариантом В<sub>1</sub> — доминантной реализацией всей языковой модели при описании добродетели любви СДС: *Div minne [. . .] nimt die tracheit vnd vertribet die chelt des mōtes vnd ertotet vnsern tot vnd ersicht allez vbel. . .* (СДС).

Употребление варианта В<sub>2</sub> в сочетании с А<sub>1</sub> связано, как правило, с более специализированным характером описания проявлений смирения, когда уточняется некое общее свойство этой добродетели, называемое при помощи краткого прилагательного, — напри-

мер: *die demoit ist hübisich | sy settzet alle lute über sich. . . ; Die demoit ist ouch vyl getruwe/si en röubt noch enstielet irme herren nit. . .* (СГ).

В<sub>3</sub>: Данный вариант представляет собой пассивную конструкцию, в которой подлежащее выступает в роли пациенса, — он занимает периферийное положение среди прочих реализаций модели, встречается редко и только в сочетании с другими типами: *Div minne wirt niht zebrochen von der vorhten. . .* (СДС).

В<sub>4</sub>: Предикат выражен, как правило, глаголом, означающим либо состояние субъекта, либо действие, не направленное на другой объект (например, 'плакать', 'вздыхать', 'причитать'): этот тип представлен только в СДС в сочетании с другими вариантами группы В: *si git suzze zaher vnd weint vnd chlaget vnd bet. [. . . ] Aber div minne, div da niht weint noch ensuftet, div hat der innern begerunge noch niht* (СДС).

Как видно из формульной записи текстов СГ и СДС, перечисленные варианты часто выступают не только в различных комбинациях друг с другом, но и входят в состав разных синтаксических модулей, представляющих собой стереотипные структуры второго — более сложного уровня (как, например, вышеназванные модули [D<sub>1</sub>] и [D<sub>2</sub>]).

Приведем другие примеры реализации описываемой модели в памятниках немецкой духовной прозы францисканской традиции, где в качестве референта выступает добродетель смирения:

- (4) Давид Аугсбургский: «Зерцало добродетели», Cgm 183, fol. 13<sup>v</sup>–14<sup>v</sup>:

*vzzer diemōt an gwande. an gwonheit an gebærdē. an worten. die mach etwenne  
sin an des herzen diemōt. als ein glihsenær<sup>34</sup>  
aber inner diemōt des herzen. chan sich niht verbergen. si zeige sich  
vzzen an allen dingen. wan si mach. sich niht anders gezeigen  
denne si ist. |  
Swa si sich niht ögent. da ist si niht chreftich. |  
iriv zeichen sint schinbar an allen dingen. |  
si ist senft an den siten. stille an den worten. dornæht an den  
worten. vnd an den werchen. Stæte an der warheit. |  
Si ist danchnæm aller götæt. swi chlein si wær. wan si dunchet sich  
chôm chleinez götes wert. |  
Si ist gedöltich in ungemache. wan si hat sich da for. daz si ez  
billichen sol liden. |*

<sup>34</sup> Здесь и далее разбивка на строки не соответствует пунктуации рукописи, а отражает архитектуру текста. Напротив, постановка точек и виригул (косых черт) строго следует пунктуации в рукописях. Вертикальная черта используется нами для обозначения границы между законченными предложениями.

*Si leinet sich gein nieman vf. mit cheiner eben huzze. wan si getar. sich gein nieman gelichen. |*

*si engan nieman cheines götes. noch gan nieman. cheines ubels.*

*Wan si hat di andern werder. alles götes denne sich. |*

*si gert weder eren. noch vil götes. wan si niht. vor den andern hie schinen wil. an cheinem gwalt. |*

‘Будь смирен сердцем и смотри, что́ в тебе есть Божьего, и Учись у Него также быть смиренным сердцем.

Внешняя кротость — в одежде, в обычном поведении, в жестах, в словах — она может быть порой без внутреннего смирения сердца, как и лицемер; но внутренняя кротость сердца скрыть себя не может.

Она проявляется внешне во всех вещах, ибо она не может явить себя иначе,

чем она есть. Если где-то она себя не выказывает, то там она не сильна.

Признаки ее видны во всем.

Она мягка в обиходе, тиха в словах, безупречна в словах и делах, крепка в правде.

Она благодарна всякому благодеянию, каким бы малым оно [благодеяние] ни было, ибо она кажется себе самой едва ли достойной и малейшего добра.

Она терпелива в невзгодах, ибо она для того и есть, чтобы переносить их как должно.

Она не восстает против кого-либо с ревностью, ибо она не смеет равнять себя ни с кем.

Она не жаждет ничего добра, да и зла никому не желает, ибо других она ставит выше себя.

Она не жаждет ни чести, ни великого богатства, ибо не хочет насильно быть впереди других’

(5) Ibid., fol. 29<sup>r</sup>–29<sup>v</sup>:

*diemôt rômet sich nihtes. |*

*ze cheinem dinge. sprichet si daz vngelimpflich lûte. |*

*si verchert nieman sin dinch. |*

*si spottet niemens. |*

*ir lop ist ir ein pin. |*

*scheltens wirt si niht ervaret. |*

*Si ist der togent behaltærinne.*

*der gnaden erwærværinne*

*der hôhen eren in dem himel verdienærinne.*

*Der engel gesellinne.*

*gotes nachvôlgærinne.*

*der warheit ivngærinne.*

*der minne einzvndærinne. |*

*Daz chan chöm immer vervælen. ez getrost nach diemôt.*

*div da ist ein eigeniv dienærinne. oder ein armiv diern.*

‘Кротость ничем не хвалится.

Ни о какой вещи она не говорит то, что звучало бы несправедливо.

Она не вредит никому в его делах.

Она не насмехается ни над кем.

Похвала для нее — мучение.

Порицания она не боится.

Она — добродетели хранительница,

благодати стяжательница,

великой славы на небесах снискательница,

ангелов подруга,

Господа последовательница,

истины ученица,

любви воспламенительница.

Едва ли когда-либо может что-то не удался, если положиться на кротость — собственную прислужницу и бедную служанку’

- (6) Проповедь «О смирении», Cgm 717, fol. 133<sup>ra</sup>:

*div diemōt erloset von allen vinden als herr dau[id] spricht /  
div demōt enpfhliohet auch altersei[ne] allen striken/des vindes/wan  
laget all zit dem menschen wie er in gevech |*

‘Кротость освобождает от всех врагов, как говорит господин Давид:

кротость одна единственная всегда бежит из оков врага, ибо следует

всегда за человеком, когда враг на него нападает’

- (7) Ibid., fol. 133<sup>vb</sup>:

*demōt ist gar ain gōtiv grontvest aller togend/ān div all dehain  
tugend bestan mag [...]  
Si ist auch ain hōterin aller tugend*

‘Кротость есть благая основа всякой добродетели, без которой ни одна добродетель не может устоять (...)

Она же есть и охранительница всякой добродетели’

Как видно из процитированных примеров, синтаксический критерий играет первостепенную роль при характеристике продуктивной языковой модели. Вместе с тем, синтаксического сходства двух предложений еще не достаточно для отнесения их к общей модели, если имеются существенные семантические различия. Приведем в качестве иллюстрации модель, которая внешне сильно напоминает уже описанную доминантную модель 1, — обозначим ее условно как 1a. Ее структурную основу также образует схема S + P, где P является составным именным сказуемым, выраженным связочным глаголом и существительным в роли предикатива (вариант A<sub>2</sub>). Референтом подлежащего является Бог, к которому речь обращена во

2 л. ед. ч. Различия в референции субъекта и в реализации грамматической категории персональности не затрагивают собственно синтаксической структуры предложений, однако являются достаточным основанием для выделения особой модели. Дело в том, что именно такая модель является языковым механизмом, конституирующим жанр славословия (доксологической молитвы, гимна), обращенного к Богу. Перевод хвалебной речи в 3 л. при сохранении референции означает смену жанра, а смена референта влечет за собой и стилистические различия.

Рассмотрим в качестве примера модели 1а три средневековых текста доксологического характера — это (4) «Хвалы Богу Всевышнему» («*Laudes Dei altissimi*») Франциска Ассизского и два отрывка из немецкой мистической литературы — (5) из трактата Давида Аугсбургского «Жизнь Христова — наш образец» («*Kristi Leben unser Vorbild*») и (6) знаменитой книги Мехтильды Магдебургской «Струящийся Свет Божества» («*Das fließende Licht der Gottheit*»):

(8) Tu es sanctus Dominus Deus solus, qui facis mirabilia (Ps 76, 15).

[...]

*Tu es amor, caritas; tu es sapientia, tu es humilitas, tu es patientia* (Ps 70, 5), *tu es pulchritudo, tu es mansuetudo; tu es securitas, tu es quietas, tu es gaudium, tu es spes nostra et laetitia, tu es iustitia, tu es temperantia, tu es omnia divitia nostra ad sufficientiam.*

*Tu es pulchritudo, tu es mansuetudo, tu es protector* (Ps 30, 5), *tu es custos et defensor noster; tu es fortitudo, tu es refrigerium.*

*Tu es spes nostra, tu es fides nostra, tu es caritas nostra, tu es tota dulcedo nostra, tu es vita aeterna nostra: Magnus et admirabilis Dominus, Deus omnipotens, misericors Salvator.*

Свят еси, Господь, единый Бог, творящий чудеса.

[...]

Ты еси любовь и милость, Ты еси премудрость,

Ты еси смирение, Ты еси терпение, Ты еси красота, Ты еси кротость,

Ты еси утверждение, Ты еси покой.

Ты еси радость, Ты еси наша надежда и веселие, Ты еси правда,

Ты еси воздержание, Ты еси всего богатства нашего исполнение.

Ты еси красота, Ты еси кротость.

Ты еси покровитель, Ты еси страж и защитник наш,

Ты еси крепость. Ты еси прибежище.

Ты еси надежда наша, Ты еси вера наша, Ты еси наша любовь,

Ты еси вся наша сладость, Ты еси жизнь наша вечная,

славный и чудный Господь, Бог всемогущий, милосердный

Спаситель

(Франциск Ассизский: «Хвалы Богу Всевышнему» — Esser 1989:142, 1; 4–6)<sup>35</sup>

- (9) *Dû bist daz lieht,  
dû bist der wec,  
dû bist der wîsær,  
dû bist diu êwige spîse,  
dû bist der scherm,  
dû bist der helfær,  
dû bist der lôn und der lônær,  
dû bist der vræliche wecgeselle, der uns die wîle kürzet unde die  
arbeit senftet unde  
die herberge bereitet*

Ты еси свет,

Ты еси путь,

Ты еси провожатый,

Ты еси пища вечная,

Ты еси защита,

Ты еси помощник,

Ты еси воздаяние и податель,

Ты еси радостный спутник, который нам время коротает, и тягость  
облегчает, и кров приготавливает

(Давид Аугсбургский: «Жизнь Христова — наш образец» — Pfeiffer 1845:342–343)

- (10) *Dú sele widerlobet got an sehs dingen.  
Du bist min spiegelberg,  
ein ougenweide,  
ein verlust min selbes,  
ein sturm mines hertzen,  
ein val und ein verzihungë miner gewalt,  
min hõhste sicherheit.*

Душа славит Бога в шести вещах.

Ты — гора моя зеркальная,

отрада очей моих,

утрата меня самой,

буря сердца моего,

падение и крушение силы моей,

высочайшая надежность моя

(Мехтхильда Магдебургская: «Струющийся Свет Божества» I, 20 — Vollmann-Profe 1990:18, 2–7<sup>36</sup>)

Основной принцип поэтической организации всех приведенных отрывков — варьирование предикативного имени при анафорическом повторе подлежащего. Однако за этой формальной стороной

<sup>35</sup> Перевод приводится по изданию: Вичини, Ан 1996:137–138.

<sup>36</sup> Перевод Р. В. Гуревич (Чавчанидзе 2008:16–17).

кроется нечто большее, нежели риторический прием — речь идет о богословии, неотделимом от поэтической речи.

В левой части семантико-синтаксической модели каждого предложения — грамматический и логический субъект, представляющий собой тему (с точки зрения коммуникативной перспективы текста — то есть известное, данное), константу, подлежащую варьированию. В правой части — предикатное имя, рема (новое), каждый раз переопределяющее предмет предикации. Зададимся вопросом: чем обуславливается выбор предикатных имен, варьирующих тему, какова цель и каков эффект этого нагромождения определений, поставленных в отношении эквивалентности?

В хвалебном гимне Франциска Ассизского и в типологически зависимом от него отрывке из трактата Давида Аугсбургского в выборе предикатных имен прослеживается определенная логика. В обоих случаях Богу даются имена, присваивающие ему качества, которыми не исчерпывается (и по определению не может быть исчерпана) его сущность. При этом все предикативные существительные явным образом распадаются на две группы — имена абстрактные и *nomina auctoris*, имена действителя. Бог — это и защитник, и крепость (Франциск); и путь, и спутник; и воздаяние, и податель (Давид). Подобное соположение абстрактного, безличного и конкретного, одушевленного, призвано отразить двойственную природу Богочеловека, который, с одной стороны, явлен миру в человеческом образе, а с другой стороны, остается непостижимым. Таков основополагающий принцип катафатического (утвердительного) богословия, образец которого для всей христианской духовной традиции был дан в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита «О божественных именах»<sup>37</sup>. Однако в синтагматическую последовательность укладываются только те элементы парадигматического ряда, которые, в принципе, совместимы друг с другом: либо они имеют общие семы, либо их можно непротиворечивым образом подвести под общее понятие. В выборе предикатных имен, приложимых к Богу, и Франциск, и Давид ничего не придумывают от себя — всю эту образность можно найти в библейском тексте. В этом смысле сам Франциск и его последователи остаются целиком в рамках катафатического богословия, их поэтический язык совершенно традиционен.

<sup>37</sup> О катафатическом богословии Псевдо-Дионисия Ареопагита см., например: Флоровский 1992:104–110. О причинах многоименности Бога о. Г. В. Флоровский, в частности, пишет: «... Множественность Божественных даров и действий не нарушает единства и тождества Божественного бытия. По действиям своим Бог многоименит, но в непреложной и неизменяемой простоте собственного бытия он выше всякого слова и имени. И по мере приближения к самому Богу язык бледнеет и оскудевает в словах» (Флоровский 1992:105).

Напротив, Мехтхильда Магдебургская стремится перейти от катафазы к апофазе, отрицательному типу богословия, которое призвано лишь подчеркнуть неизреченность и непознаваемость Бога. Поэтому Мехтхильда соплагает предикаты, решительно не совместимые друг с другом в одном синтагматическом ряду. Такие определения Бога лишь остраивают его, вызывают недоумение читателя — и генерируют тем самым новые смыслы<sup>38</sup>. А. М. Хаас комментирует это место следующим образом: «Нет никакой надобности видеть в метафоре *spiegelberg* 'зеркальная гора' традиционно употребительную метафору неба (подразумевающую то место на небесах, где, согласно Бертольду Регенсбургскому, стоят девственницы) или метафору Бога (понимая Бога, вслед за Фомой Аквинским, как *speculum aeternum*) — она «говорит» сама за себя. Говорящее «я» растворяется в этом процессе, поскольку оно лишается само себя, переходя в «ты». Однако этот процесс в своей реализации есть язык, и отказ от себя, происходящий в нем, осуществляется не в направлении «Бога» как некоего авторитета, стоящего вне текста, само оно присутствует лишь в форме воззвания» (Haas 1979:262–263; ср. анализ этого же места с точки зрения реализации идеи бесконечности: Previsic 2004:4–5).

Приводимый отрывок из «Струящегося Света Божества» — лишь один из множества примеров подобного рода. Если рассматривать немецкоязычную мистическую литературу XIII–XIV вв. в единой перспективе, то апофатическую стратегию Мехтхильды Магдебургской следует трактовать как коренное преобразование старой и привычной продуктивной языковой модели, используемой Давидом Аугсбургским.

Возвращаясь к сопоставлению родственных моделей, обозначенных нами как 1 и 1а, сформулируем их основное различие. Если описание добродетели смирения посредством предикативного варьирования тематического понятия является, прежде всего, риторическим средством, моделирующим построение текста и нацеленным на определенный эстетический эффект, то доксологически ориентированная предикация Бога получает дополнительное измерение: она становится богословским актом — выражением собственного мистического опыта через поиск божественных имен.

Итак, перечислим основные характеристики продуктивной языковой модели:

<sup>38</sup> Общую идею и смысл названия книги Мехтхильды — *licht der gotheit* — М. Эгердинг истолковывает в том же ключе критического отношения к привычным стереотипам. Книга не передает религиозный опыт автора непосредственно, а скорее указывает на него; познает его читатель тогда, когда сам воспримет его в «свете Божества», «а это значит: когда путь, лежащий через язык, приведет к разрыву со всеми конвенциональными образчиками тварного опыта» (Egerding 1997:175).

1. Уровень ее языковой реализации — не ниже простого предложения.

2. На основе любой модели могут быть образованы тексты или текстовые блоки, полностью автономные в смысловом отношении.

3. С онтологической точки зрения, традиционная языковая модель представляет собой инвариантную структуру, допускающую варьирование отдельных элементов. Модель становится доступной исследователю в результате абстрагирования инвариантной семантико-синтаксической структуры некоего множества стереотипных предложений в проанализированных им традиционных текстах. Поэтому в гносеологическом отношении продуктивная языковая модель — это исследовательский инструмент для описания еще не изученных текстов традиции. Конечное число синтаксических вариантов сложно учесть, хотя можно выделить прототипические случаи. Каждый из этих вариантов, в свою очередь, может реализовываться в виде нескольких субвариантов на уровне текста. Наличие многоуровневой системы вариантов не противоречит, таким образом, базовому единству модели. Отличительная особенность продуктивной модели как единицы вторичного языкового кода традиции заключается в том, что она может, но вовсе не должна совпадать ни с каким-либо одним синтаксическим типом предложения, ни со сверхфразовым единством как строевой единицей текста.

4. Как результат сочетания двух или более семантико-синтаксических схем, лежащих в основе простых моделей, могут быть сформированы модели сложные. Фактором множественности продуктивных моделей традиционного языка является также сочетание одной и той же синтаксической схемы одного из элементарных предложений, входящих в состав сентенциального модуля, с разными по семантической (прежде всего!) и синтаксической структуре конструкциями. Этого различия оказывается достаточно для образования отчасти схожих, но, тем не менее, разных моделей (примером такой близкой пары являются описанные нами модели 1 и 1а). С одной стороны, целый текст может строиться на базе одной единственной модели (такие примеры часто встречаются в изучаемой нами традиции), допускающей развертывание текста посредством дублирования синтаксической схемы или введения подчиненных тем. С другой стороны, в одном сверхфразовом единстве могут сочетаться и несколько моделей.

Представляется, что в пределах одной традиции вполне возможно выявить некое конечное число продуктивных языковых моделей, представляющих собой совокупность ряда зафиксированных в текстах вариантов-основных (прототипических) и периферийных.

Структурный анализ типовых моделей в идеале должен дать ответ на вопрос о том, какие смысловые, формальные и функциональные элементы являются константными, обязательными, а какие могут быть подвержены варьированию. На данной основе в перспективе могут быть созданы общие описания процессов текстообразования, а также варьирования и трансформаций, которым средневековые тексты зачастую подвергались в ходе развития их рукописной традиции.

## ЛИТЕРАТУРА

- Абаев В. И.* 1982. Нартовский эпос осетин. Цхинвали.
- Абаев В. И.* 1989. Нарты: Осетинский героический эпос. Кн. 2. /Сост. Т. А. Хамицаевой и А. Х. Бязырова; вступ. ст. В. И. Абаева; пер. А. А. Дзантиева и Т. А. Хамицаевой; коммент. и глоссарий Т. А. Хамицаевой. М.
- Абдрахманова Д. Р.* 2000. Стихотворения Птохопродрома. Курсовая работа. СПб: СПбГУ (на правах рукописи).
- Абдрахманова Д. Р.* 2002. Оформление граммы будущего времени в новогреческом языке и его диалектах. Дипломная работа. СПб: СПбГУ (на правах рукописи).
- Аверинцев С. С.* 1971. Греческая литература и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М. С. 203–266.
- Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* 1994. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М. С. 3–38.
- Адмони В. Г.* 1972. Строй современного немецкого языка. Изд. 3-е, испр. и доп. Л.
- Акцорин В. А.* 1991. Марий калык ойпого. Марийский фольклор: Мифы, легенды, предания /Сост. В. А. Акцорин. Йошкар-Ола.
- Алиева А. И.* 1969. Адыгский нартский эпос. М.; Нальчик.
- Алиханова Ю. М.* 1995. Эпическая поэма на санскрите и стиль кавья // Теория стиля литератур Востока. М. С. 105–113.
- Алиханова Ю. М.* 2002. Образ ашрамы в древнеиндийской литературной традиции // Петербургский рериховский сборник. СПб. С. 84–128.
- Алиханова Ю. М.* 2008. Литература и театр древней Индии: исследование и переводы. М.
- Ардзинба В. Г.* 1985. Нартский сюжет о рождении героя из камня // Древняя Анатолия. М. С. 128–168.
- Афонасьев Н.* 1881. Праздник «лебедей» у вотяков-язычников Мамадышского уезда // Изв. Русского географического об-ва. Т. XVII. Вып. 5. СПб. С. 281–286.
- Баранникова Е. В.* 1973/1976/1981. Бурятские народные сказки /Сост. Е. В. Баранникова, С. С. Бардаханова, В. Ш. Гунгаров; под общей ред. Е. В. Баранниковой. Т. 1–3. Улан-Удэ.
- Барт Р.* 1983. Нулевая степень письма /Пер. с франц. Г. К. Косикова // Семиотика. М. С. 306–349.
- Бахтин М. М.* 1994. Проблемы творчества Достоевского. Изд. 5-е, доп. Киев.

- Белецкий А. А.* 1969. Греческие говоры юго-востока Украины и проблема их языка и письменности // Уч. зап. ЛГУ № 343, серия филол. наук. Вып. 73. С. 5–15.
- Белецкий А. А.* 1986. Вступительное слово // Шапурмас А. Кардьяко-м ту Приазовье. Стихя, пиймата, парамитья ки хуратайдья сты элиники (румэйку) глоса. Киев. С. 12–18.
- Белых С. К.* 2005. История «древнеудмуртской государственности» как продукт мифотворчества // Современные социально-политические технологии: проблемы теории и общественной практики. Всероссийская научно-практическая конференция 26 апреля 2005 г. Ижевск. С. 10–16. Интернет ресурс: <http://www.udmurt.info/library/belykh/arkn.htm>.
- Бенвенист Э.* 1995. Словарь индоевропейских социальных терминов /Пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Ю. С. Степанова. М.
- Блинов Н. Н.* 1865. Инородцы северо-восточной части Глазовского уезда // Вятские губернские ведомости. Неофициальная часть. № 59. С. 218–219.
- Богаевский П.* 1892. Материалы для изучения народной словесности вотяков // Этнографическое обозрение. Кн. 15. № 4. М. С. 171–177.
- Большаков О. Г., Монгайт А. Л.* (изд.). 1971. Путешествие Абу Хаида ал-Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131–1153 гг.). М.
- Бондарко Н. А.* 2001. Текстовые структуры в немецкой духовной прозе XIII века (трактат «Geistlicher Herzen Bavngart» и его источники). Дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук. СПб.: СПбГУ (на правах рукописи).
- Бондарко Н. А.* 2004. Немецкая средневековая литература в отечественной науке // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. I. М. С. 123–134.
- Бондарко Н. А.* 2007. Давид Аугсбургский как мастер традиционной словесности // Символ. Журнал христианской культуры, основанный Славянской библиотекой в Париже. № 51. С. 331–356.
- Бондарко Н. А.* 2010. Языковые модели в духовной прозе немецких францисканцев XIII–XV вв.: в поисках элементарных структур одной литературной традиции // *Arbog mundi*. Вып. 16. С. 49–97.
- Борисова А. Б.* 2000. Гротто-Ферратская и Эскуриальская версии «Эпоса о Дигенисе Акрите». Материалы доклада, прочитанного в СПбГУ в 2000 г.
- Бурчина Д. А.* 1990. Гэсэриада западных бурят. Указатель произведений и их вариантов. Новосибирск.
- Бурчина Д. А.* 2007. Героический эпос унгинских бурят. Указатель произведений и их вариантов. Новосибирск.

- Ванюшев В. М.* 2004. Худяков М. Г. Дорвыжы. Удмурт батырлыко эпос. *Žuč kылысь берыктїз Воръявай Василей* (В. М. Ванюшев). Ижевск.
- Василевич Г. П.* 1936. Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Л.
- Василевич Г. П.* 1966. Исторический фольклор эвенков (сказания и предания). М.; Л.
- Васильев С. Ф., Шибанов В. Л.* 1997. Под тенью Зэрпала (дискурсивность, самосознание и логика истории удмуртов). Т. 1. Ижевск.
- Васильков Я. В.* 1973. Элементы устно-поэтической техники в «Махабхарате» // Литературы Индии. Статьи и сообщения. М. С. 3–23.
- Васильков Я. В.* 1979. «Махабхарата» и потлач (Этнографический субстрат эпического сюжета // Санскрит и древнеиндийская культура. Сб. ст. и сообщений советских ученых к IV Всемирной конференции по санскриту, Веймар, ГДР, 23–30 мая 1979 г., Ч. I. М. С. 73–82.
- Васильков Я. В.* 1979а. Эпос и паломничество (О значении «паломнической» темы в «Махабхарате») // Литературы Индии. Статьи и сообщения. М. С. 3–14.
- Васильков Я. В.* 1998. О центральных образах «Стрипарвы» // Махабхарата. Книга десятая. Сауптикапарва, или Книга об избиении спящих воинов. Книга одиннадцатая. Стрипарва, или Книга о женах /Изд. подготовили С. Л. Невелева и Я. В. Васильков. М. С. 133–158.
- Васильков Я. В.* 2002. Древнейшие индийские зеркала из скифо-сарматских курганов Алтая и Южного Приуралья // Степи Евразии в древности и средневековье. К 100-летию со дня рождения М. П. Грязнова. СПб. С. 28–33.
- Васильков Я. В.* 2003. Древнеиндийский эпос «Махабхарата»: историко-типологическое исследование. Дисс. на соискание уч. степ. д-ра филол. наук. СПб.: СПбГУ (на правах рукописи).
- Васильков Я. В.* 2006. О значении «Махабхараты» для сравнительного эпосоведения // Материалы I Международной конференции «Эпический текст: проблемы и перспективы изучения», Пятигорск, 21–23 сентября 2006 г. Ч. III. Пятигорск. С. 40–51.
- Васильков Я. В.* 2007. Индийские памятники героям в сравнительном освещении (о материальном соответствии поэтической формуле «непреходящая слава») // Философия, религия, культура Востока. Материалы научной конференции «Четвертые Торчиновские чтения». СПб. С. 193–204.
- Васильков Я. В.* 2008. О значении «Махабхараты» для сравнительного эпосоведения // *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia*: к 80-летию П. А. Гринцера /Редактор-составитель Н. Р. Лидова. М. С. 262–274.
- Васильков Я. В.* 2009. Индоевропейская формула \**uih<sub>x</sub>ro-reki-* + \**rah<sub>2</sub>-* в текстах индийской традиции // Индоевропейское языкозна-

ние и классическая филология — XIII. Материалы чтений памяти И. М. Тронского /Отв. ред. Н. Н. Казанский. СПб. С. 101–112.

- Васильков Я. В.* 2009а. Между собакой и волком: По следам института воинских братств в традициях Индии // Азиатский бестиарий. СПб. С. 47–62.
- Верещагин А. С.* (изд.) 1905 Повесть о стране Вятской // Труды Вятской ученой архивной комиссии. Вып. 3. Отд. II. Вятка. С. 1–98.
- Верещагин Г. Е.* 1886. Вотяки Сосновского края // Зап. Русского Имп. географического об-ва по отделению этнографии. Т. 14. Вып. 2. СПб.
- Верещагин Г. Е.* 1889. Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии // Зап. Русского Имп. географического об-ва по отделению этнографии. Т. 14. Вып. 3. СПб.
- Верещагин Г. Е.* 1996. Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии // Собр. соч. Т. 2. Ижевск.
- Веселовский А. Н.* 2006. Избранное: Историческая поэтика. М.
- Винников И. Н.* 1934. Легенда о призвании Мухаммада в свете этнографии // С. Ф. Ольденбургу. К 50-летию научно-общественной деятельности. 1882–1932. Л. С. 125–146.
- Вичини А., Ан Я.* (ред.) 1996. Истоки францисканства. Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. Святая Клара Ассизская: писания и биография. Assisi.
- Владыкин В. Е.* 1986. Древние финно-угорские эпические мотивы «Калевалы» и фольклорно-этнографической системы удмуртов // Проблемы эпической традиции удмуртского фольклора и литературы. Устинов. С. 5–20.
- Волкова Л. А.* 2007. Краевед и просветитель // Коробейников А. В., Волкова Л. А. Историк удмуртской земли Н. Г. Первухин. Информационная структура [Электронный ресурс.] Ижевск. — 1 электрон. оп. тич. диск.
- Гаврилов Б. Г.* 1880. Произведения народной совесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань.
- Гаврилов И. Г., Клабуков А. Н.* 1940. Народные сказания и легенды о Камите Усманове /Записал И. Г. Гаврилов; пер. с удм. А. Н. Клабукова // Зап. Удмуртского НИИ истории, языка, литературы и фольклора при Совнарком Удмуртской АССР. Вып. 9. Ижевск. С. 37–95.
- Гаспаров М. Л.* 1984. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.
- Гаспаров М. Л.* 1989. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
- Гацак В. М.* 1967. Восточнороманский героический эпос: Исследование и тексты. М.
- Геродот* 1972. История в девяти книгах /Пер. и прим. Г. А. Стратановского. Л.

- Гойтейн Ш. Д.* 2001. Арабы и евреи. М.
- Гордина М. В.* 1997. Фонетика французского языка. СПб.
- Гранде Б. М.* 1998. Введение в сравнительное изучение семитских языков. М.
- Гринцер П. А.* 1974. Древнеиндийский эпос: генезис и типология. М.
- Гринцер П. А.* 1978. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса. М. С. 16–48.
- Гринцер П. А.* 1982. Санскритская обрамленная повесть // Индийская средневековая повествовательная проза. М. С. 3–7.
- Гутов А. М.* 1987. Из адыгского народного эпоса. Материалы архива Н. А. Цагова /Подготовка текстов к печати и пер. на русский язык А. М. Гутова. Нальчик.
- Гучинская Н. О.* 1997. Ангел Силезский и немецкая мистика // Ангелус Силезиус. Херувимский странники (остроумные речения и вирши). СПб. С. 5–51.
- Далгат У. Б.* 1972. Героический эпос чеченцев и ингушей: Исследование и тексты. М.
- Даль В. И.* 1882/1955. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. СПб; М. Репринт.
- Джапуа З. Д.* 1995. Нартский эпос абхазов: Сюжетно-тематическая и поэтико-стилевая система. Сухум.
- Джапуа З. Д.* 2001. Ранние записи абхазского фольклора (Из рукописей А. Н. Генко) /Сост., предисл. и коммент. З. Д. Джапуа. Сухум (на абх. яз.).
- Джапуа З. Д.* 2003. Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абыскиле (Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии) /Отв. ред.: В. М. Гацак, Ш. Х. Салакая. Сухум.
- Джапуа З. Д.* 2006. Абхазские и осетинские нартские сказания о Сасрыкуа/Сослане/Созырыко (опыт сравнительного указателя) // Кавказоведение: опыт исследований: Материалы Международной научной конференции, Владикавказ, 13–14 октября 2005 г. Владикавказ. С. 246–266.
- Дзиццойты Ю. А.* 2003. Нартовский эпос и Амираниани. Цхинвал.
- Долинина А. А.* 1983. Аравийская старина. Из древней арабской поэзии и прозы /Пер. с араб., предисл. А. А. Долининой. М.
- Дымарский М. Я.* 1999. Проблемы текстообразования и художественный текст. СПб.
- Дыренкова Н. П.* 1940. Шорский фольклор /Зап., пер., вступ. ст., прим. Н. П. Дыренковой. М.; Л.
- Елизаренкова Т. Я.* 1982. Грамматика ведийского языка. М.

- Елизаренкова Т. Я.* 1989. Ригведа. Мандалы I–IV /Изд. подгот. Т. Я. Елизаренкова М.
- Елизаренкова Т. Я.* 1993. Язык и стиль ведийских риши. М.
- Емельянов Н. В.* 1980. Сюжеты якутских олонхо. М.
- Емельянов Н. В.* 1983. Сюжеты ранних типов якутских олонхо. М.
- Емельянов Н. В.* 1990. Сюжеты олонхо о родоначальниках племени. М.
- Емельянов Н. В.* 1993. Якутский героический эпос. Кыыс Дэбилийэ /Сказитель Н. П. Бурнашев; зап. С. К. Дьяконова; подгот. текста П. Н. Дмитриева, В. В. Илларионова, А. А. Нестеровой; пер. Н. В. Емельянова, П. Е. Ефремова, С. П. Ойунской; вступ. ст. Н. В. Емельянова, В. Т. Петрова; муз. ст. А. П. Решетниковой; нотные зап. В. С. Никифоровой. Новосибирск.
- Ермаков Ф. К.* 1966. Найден удмуртский эпос // Комсомолец Удмуртии, 14 июня. Ижевск.
- Ермоленко Л. Н.* 2006. Изобразительные памятники и эпическая традиция [по материалам культуры древних и средневековых кочевников Евразии.] Автореферат дисс. на соискание уч. степ. д-ра ист. наук. Кемерово.
- Ермоленко Л. Н.* 2008. Изобразительные памятники и эпическая традиция: по материалам культуры древних и средневековых кочевников Евразии. Томск.
- Жирмунский В. М.* 1961. Введение в изучение эпоса «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас». М. С. 87–156.
- Зайцев А. И.* 1986. Праиндоевропейские истоки древнегреческого эпоса // Проблемы античного источниковедения. Сборник научных трудов. М.; Л. С. 96–107.
- Зайцев А. И.* 1994. Формирование древнегреческого гексамetra. СПб.:
- Зайцев А. И.* 2003. Избранные статьи. Т. 2. СПб.
- Земцовский И. И.* 1990. Представление о целостности фольклорного жанра как объект реконструкции и как метод // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л.
- Зюмтор П.* 2003. Опыт построения средневековой поэтики /Пер. с франц. СПб.
- Иванов А. Г.* 1991. Историческая основа героических преданий удмуртов // История, историография и источниковедение Удмуртии. Ижевск. С. 41–59.
- Иванов С. В.* 2006. Видение Адамнана (пер. со среднеирланд., вступ. ст. и коммент.) // Кентавр. *Studia Classica et mediaevalia*. № 3. С. 329–354.
- Иванов С. В.* 2008. Две печали Царства Небесного (пер. с среднеирланд., вступ. ст. и коммент.) // Кентавр. *Studia Classica et mediaevalia*. № 4. С. 225–238.

- Иванов С. В.* 2008а. Об одном сюжете из среднеирландского текста: птица *hiruath* // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XII. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского, 23–25 июня 2008 г. /Отв. ред. Н. Н. Казанский. СПб. С. 168–175.
- Иванова Е. В.* 2006. Выборочный анализ стихосложения, лексики, фонетических и грамматических особенностей поэмы Винченцо Корнароса «Эротокрит». Курсовая работа. СПб.: СПбГУ (на правах рукописи).
- Ивашкин В. М.* 2001. Выжы тэлян дыръя. Дауркыл Ижевск.
- Игнатъев А. А.* 2003. Деви-махатмья /Пер. с санскр., предисл. и коммент. А. А. Игнатьева. Калининград.
- Илларионов В. В.* 1996. Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох» /Сказитель В. О. Каратаев; подгот. текста В.; В. Илларионова; пер. П. Е. Ефремова, С. П. Ойунской, Н. В. Емельянова; вступ. ст. Н. В. Емельянова, В. В. Илларионова. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 10. Новосибирск.
- Илларионова Т. В.* 2008. Текстология олонхо «Могучий Эр Соготох»: Сравнительный анализ разновременных записей /Отв. ред. Е. Н. Кузьмина. Новосибирск.
- Инал-Ипа Ш. Д., Шакрыл К. С., Шинкуба Б. В.* 1988. Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Сухуми.
- Йеттмар К.* 1986. Религии Гиндукуша. М.
- Казагачева З. С.* 1997. Алтайские героические сказания: Очи-Бала. Кан-Алтын /Сказители А. Калкин, Т. Чачияков, С. Савдин; зап. З. С. Казагачевой, С. М. Каташева; пер. текстов. З. С. Казагачевой; вступ. ст. С. М. Каташева; муз. ст. и нотные зап. Ю. И. Шейкина, В. С. Никифоровой. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 15. Новосибирск.
- Казагачева З. С.* 2002. Алтайские героические сказания «Очи-Бала», «Кан-Алтын» (Аспекты текстологии и перевода). Горно-Алтайск.
- Калидаса* 1996. Род Рагху (Рагхуванша) /Пер. с санскр., введ. и прим. В. Г. Эрмана. СПб.
- Кальянов В. И.* 1967. Махабхарата. Книга четвертая. Виратапарва, или Книга о Вирате. Пер. с санскр. и комм. В. И. Кальянова. Л.
- Карпова Л. Л.* 2005. Среднечепецкий диалект удмуртского языка: Образцы речи. Ижевск.
- Касевич В. Б.* 1977. Элементы общей лингвистики. М.
- Кисилиер М. Л.* 2006. Литературность и устность (на материале среднегреческой поэтической традиции) // Материалы I Международной конференции «Эпический текст: проблемы и перспективы изучения», Пятигорск, 21–23 сентября 2006 г. Ч. III. Пятигорск. С. 71–78.

- Кисилиер М. Л.* 2006а. О происхождении румейского языка // Индоевропейское языкознание и классическая филология — X. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского /Отв. ред. Н. Н. Казанский. СПб. С. 156–164.
- Клейнер Ю. А.* 1993. Сюжет — песнь — традиция // Слово в контексте литературной эволюции. М. С. 44–54. (= Клейнер 2004).
- Клейнер Ю. А.* 1994. А. Б. Лорд и древнегерманская устная традиция // Лорд 1994. С. 350–365.
- Клейнер Ю. А.* 1999. Поэтический язык как язык // Материалы XXVIII межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 16. Секция общего языкознания. Ч. 1. СПб. С. 22–25.
- Клейнер Ю. А.* 2003. Устная традиция и письменная культура // Б. Н. Путилов. Фольклор и народная культура. Отдел второй: *In memoriam*. СПб. С. 314–320.
- Клейнер Ю. А.* 2003а. Эволюция поэтического языка как диахронический процесс // *Philologica Scandinavica*. Сб. ст. к 100-летию со дня рождения М. И. Стеблин-Каменского. СПб. С. 80–89.
- Клейнер Ю. А.* 2004. Сюжет — песнь — традиция // Слово в перспективе литературной эволюции. К 100-летию М. И. Стеблин-Каменского. М. С. 161–172.
- Клейнер Ю. А.* 2006. «Портрет традиции» в терминах лингвистики // Материалы I Международной конференции «Эпический текст: проблемы и перспективы изучения», Пятигорск, 21–23 сентября 2006 г. Ч. III. Пятигорск. С. 125–130.
- Клейнер Ю. А.* 2008. «Легенда о призвании певца» с точки зрения формульной теории // *Германистика. Скандинавистика. Историческая поэтика. Сборник научных статей к дню рождения О. А. Смирницкой*. М. С. 282–294.
- Ковалев А. А.* 2007. Чемурачский культурный феномен // Сборник научных трудов в честь 60-летия А. В. Виноградова. СПб. С. 25–76.
- Ковалева И. И.* 2005. Новогреческий комментарий к «гомеровскому вопросу» // В поисках западного на Балканах. Балканские чтения—8, 22–24 ноября 2005 г. Предварительные материалы /Сост. И. А. Седакова, Т. В. Цивьян. М. С. 54–62.
- Корепанов Д. И. (Кедра Митрей)* 1934. Легенда пумысен. Эштэрек // Кылбурет удысын. № 9–10. С. 65–70.
- Коробейников А. В.* 2006. Новый Иднакар: Очерк историко-культурной реконструкции. Ижевск.
- Королев А. А.* 1988. Филологические методы в исследовании истории кельтских языков // Сравнительно-историческое изучение языков разных семей. Теория лингвистической реконструкции. М. С. 119–138.

- Костан К. (Гаргала А. К.).* 1932. 3 літератури маріюпільських греків. Харьков.
- Кралина Н. П., Поздеев П. К.* 1971. Ватка но Калмез. Удмурт калык легендаос но преданиос /Дасязы Н. П. Кралина, П. К. Поздеев. Ижевск.
- Куделин А. Б.* 2003. Арабская литература: поэтика, стилистика, типология взаимосвязи. М.
- Кузьмина Е. Н.* 2005. Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Новосибирск.
- Лесков А. М.* 1981. Курганы: находки, проблемы. Л.
- Леус П. М.* 2007. Каменные стелы из Хаккари (Турция) и некоторые параллели к ним // Археологические вести. СПб. Вып. 14. С. 56–61.
- Либединский Ю.* 1978. Сказания о нартах. Осетинский эпос /Пер. с осет. Ю. Либединского. М.
- Лимеров П. Ф.* 2005. Му пуксьём. Коми войтырлён мифология. Сотворение мира. Мифология народа коми /Сост. П. Ф. Лимеров. Сыктывкар.
- Лорд А. Б.* 1994. Сказитель /Пер. с англ. и комм. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона; предисл. Б. Н. Путилова. М.
- Лукина Н. В.* 1990. Мифы хантов и манси — Мифы, предания, сказки хантов и манси /Сост. Н. В. Лукина. М.
- Луппов П. Н.* 1901. Христианство у вотяков со времени первых исторических известий о них до XIX века. Вятка.
- Луппов П. Н.* 1911. Материалы для истории христианства у вотяков в первой половине XIX в. Вятка.
- Луппов П. Н.* 1958. Документы по истории Удмуртии XV–XVII веков /Сост. П. Н. Луппов. Ижевск.
- Любарский Я. Н.* 1959. Критский поэт Стефан Сахликис // Византийский временник. Т. 16. С. 65–81.
- Майногашева В. Е.* 1988. Алтын-Арыг. Хакасский героический эпос /Зап. и подгот. текста, пер. и коммент. В. Е. Майногашевой. (Эпос народов СССР). М.
- Маскаев А. И.* 1964. Мордовская народная эпическая песня. Саранск.
- Мелетинский Е. М.* 2004. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. 2-е изд., исправленное. М.
- Меремкулов В.* 1975. Нарты: Абазинский народный эпос /Сост., пер. и коммент. В. Меремкулова. Черкесск.
- Микушев А. К.* 1987. Коми народный эпос /Сост. А. К. Микушев. М.
- Мокшин Н. Ф.* 1996. Рецензия на: Масторава. Саранск, 1994 // Этнографическое обозрение. № 3. М. С. 154–155.

- Мыреева А. Н.* 1990. Эвенкийские героические сказания /Сказитель Н. Г. Трофимов; вступ. ст., подгот. текстов, пер., коммент. и словари А. Н. Мыреевой; муз. ст. А. М. Айзенштадта, Ю. И. Шейкина; нотные зап. Ю. И. Шейкина. Новосибирск. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- Надь Г.* 2002. Греческая мифология и поэтика /Пер. с англ. Н. П. Гринцера. М.
- Напольских В. В.* 2005. Мифотворчество в удмуртской национальной этнографии и фольклористике.
- Напольских В. В.* 2008. Батыр пездэт: кто есть ху? // Кирпичики: культурная антропология и фольклористика сегодня: Сборник в честь 65-летия Сергея Юрьевича Неклюдова. М. С. 29–44. (=http://udmurtology.narod.ru/library/napolskikh/batyrjos.pdf)
- Невелева С. Л.* 1988. О композиции древнеиндийского эпического текста в связи с архаическими обрядовыми представлениями // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М. С. 128–160.
- Невелева С. Л.* 1995. «Моление о даре» (типология эпического гимна) // «Стхапакашраддха». Сб. статей памяти Г. А. Зографа. СПб. С. 235–256.
- Невелева С. Л.* 1999. Правила общения в «Махабхарате» // Этикет у народов Южной Азии. СПб. С. 156–182.
- Невелева С. Л.* 2005. Завершение «Махабхараты»: главные идеи // Невелева, Васильков 2005. С. 153–164.
- Невелева С. Л., Васильков Я. В.* 1998. Махабхарата. Книга десятая. Сауптикапарва или Книга об избииении спящих воинов. Книга одиннадцатая. Стрипарва или Книга о женах /Изд. подг. С. Л. Невелева и Я. В. Васильков. М.
- Невелева С. Л., Васильков Я. В.* 2005 Махабхарата. Заключительные книги. XV–XVIII /Изд. подг. С. Л. Невелева и Я. В. Васильков. СПб.
- Неклюдов С. Ю.* 2003. Типология и история в памятниках героического эпоса // The Armenian Epic «Daredevils of Sassoun» and the World Epic Heritage. Yerevan. С. 17–24.
- Никифоров В. М.* 2002. Стадии эпических коллизий в олонхо. Формы фольклорной и книжной трансформации. Новосибирск.
- Николаева Н. Н.* 2007. Отрицательные женские персонажи в героическом эпосе бурят: функции, семантика и поэтика. Улан-Удэ (рукопись).
- Орус-оол С. М.* 1997. Тувинские героические сказания /Сказители Чанчы-Хоо Ооржак Чапаажыкович, Маннай Ооржак Намзыраевич; сост., вступ. ст., подгот. текстов, подстрочный пер., коммент. и словари С. М. Орус-оол; подгот. тувинских текстов под ред. Д. А. Монгуша; Пер. текстов, коммент. к пер. А. В. Кудиярова; муз.

ст. и нотные зап. З. К. Кыргыз. Новосибирск. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 12).

- Орус-оол С. М.* 2001. Тувинские героические сказания (текстология, поэтика, стиль). М.
- Пападимитриу С. Д.* 1894. Критические этюды к средневековым греческим текстам // Византийский временник. Т. I. С. 641–656.
- Пападимитриу С. Д.* 1896. Стефан Сахликис и его стихотворение «Αφήγησις παράξενος» // Летопись историко-филологического об-ва при Новороссийском ун-те. Т. VI. Византийское отделение, III. С. 15–52.
- Первухин Н. Г.* 1886. Краткий очерк кладовищ, встречающихся в Глазовском уезде Вятской губернии и находок, сделавшихся здесь известными // Государственный архив Кировской области. Ф. 574. Оп. 8. Д.; 72. Рукопись.
- Первухин Н. Г.* 1888. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 1. Древняя религия вотяков по ее следам в современных преданиях. Вятка.
- Первухин Н. Г.* 1888а. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 2. Идоложертвенный ритуал древних вотяков по его следам в рассказах стариков и в современных обрядах. Вятка.
- Первухин Н. Г.* 1888b. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 3. Следы языческой древности в образцах произведений устной народной поэзии вотяков (лирических и дидактических). Вятка.
- Первухин Н. Г.* 1889. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 4. Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии вотяков. Вятка.
- Первухин Н. Г.* 1890. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 5. Следы языческой древности в суеверных обрядах обыденной жизни вотяков от колыбели до могилы. Вятка.
- Первухин Н. Г.* 1896. Опыт археологического исследования Глазовского уезда Вятской губернии // Материалы по археологии восточных губерний России. М. Т. II. С. 13–127.
- Перевозчиков А. А.* 2006. Донды батыр, солэн пиосыз но Уйпери сярсы кузьмадёс-кырзан. Ижевск.
- Перевозчикова Т. Г.* 1986. Свадебная песня как основа воссоздания поэтических форм эпоса пермских народов // Проблемы эпической традиции удмуртского фольклора и литературы. Устинов. С. 21–31.
- Пиотровский М. Б.* 1977. Предание о химйаритском царе Ас'аде ал-Камиле. М.
- Пиотровский М. Б.* 1991. Ислам. Энциклопедический словарь /Под. ред. М. Б. Пиотровского. М.

- Потанин Г. Н.* 1884. У вотяков Елабужского уезда // Изв. Об-ва археологии, истории и этнографии при Имп. Казанском ун-те. Т. 3 (1880–1882). Казань. С. 189–255.
- Пропп В. Я.* 1958. Рец. на книгу: Нарты. Эпос осетинского народа /Изд. подгот. В. И. Абаев, Н. Г. Джусоев, Р. А. Ивнев и Б. А. Калоев. 1957, 401 с. // Русский фольклор. Материалы и исследования. М.; Л. С. 395–399.
- Пропп В. Я.* 1958а. Русский героический эпос. 2-е изд. М.
- Пропп В. Я.* 1976. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.
- Пропп В. Я.* 1998. Поэтика фольклора (собрание трудов). М.
- Путилов Б. Н.* 1960. Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI вв. М.; Л.
- Путилов Б. Н.* 1975. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). М. С. 141–149.
- Путилов Б. Н.* 1976. К типологии природы фольклора и его специфики // Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.
- Путилов Б. Н.* 1994. Послесловие // Лорд 1994. С. 323–342.
- Путилов Б. Н.* 1994а. Фольклор и народная культура. СПб.
- Путилов Б. Н.* 1997. Эпическое сказительство. М.
- Путилов Б. Н.* 1999. О звуковой организации стиха // Путилов Б. Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб. С. 184–208.
- Пухов И. В.* 1985. Строптивый Кулун Куллустуур. Якутское олонхо /Изд. подгот. Э. К. Пекарский, Г. У. Эргис; пер. А. А. Попова, И. В. Пухова. Сказитель И. Г. Тимофеев-Теплоухов; зап. В. Н. Васильев; вступ. ст. И. В. Пухова, Г. У. Эргиса. М. (Эпос народов СССР).
- Родионов М. А.* 1994. Этнография Западного Хадрамаута: общее и локальное в этнической культуре. М.
- Родионов М. А.* 1995. Поэт в системе властных отношений: Полевой материал из Хадрамаута (Йемен) // Этнические аспекты власти. СПб. С. 123–137.
- Родионов М. А.* 1999. Женская поэзия Аравии // Астарта. Культурологические исследования из истории древнего мира и средних веков: проблемы женственности. Вып. 1. С. 226–235.
- Роузентал Ф.* 1978. Торжество знания. М.
- Руди Т. Р.* 2005. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография. Исследования. Публикации. Полемика /Под ред. С. А. Семячко и Т. Р. Руди. СПб. С. 59–101.
- Русанов М. А.* 2002. Поэтика средневековой махакавы. М.
- Савостина Е. А.* 1988. Миф и культ героя // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения–1985». Вып. XVIII. М. С. 98–115.

- Салакая Ш. Х.* 1976. Абхазский нартский эпос. Тбилиси.
- Салакая Ш. Х.* 2003. Абхазский фольклор /Зап., подгот., пред. и прим. Ш. Х. Салакая. Сухум (на абх. яз.).
- Семенова Л. Н.* 2006. Эпический мир олонхо: пространственная организация и сюжетики. СПб.
- Силантьев И. В.* 2004. Поэтика мотива. М.
- Соктоев А. Б.* 1995. Абай Гэсэр Могучий. Бурятский героический эпос /Сказитель М. Имегенов; зап. Ц. Жамсарано; пер. А. Б. Соктоева; коммент. Д. А. Бурчиной, А. Б. Соктоева; статьи М. И. Тулохонова, Д. С. Дугарова. (Эпос народов Евразии»). М.
- Спицын А. А.* 1889. Вещественные памятники древнейших обитателей Вятского края // Календарь Вятской губернии на 1890 г. Вятка. С. 85–122.
- Стеблин-Каменский М. И.* 1967. Культура Исландии. Л.
- Стеблин-Каменский М. И.* 2003. Труды по филологии. СПб. С. 427–490.
- Суворов М. Н.* 1999. Замил в культуре племен Южной Аравии // Вестник Восточного Института. Т. 5. № 1(9). СПб. С. 49–54.
- Суворов М. Н.* 2001. Народная поэзия и поэтический фольклор в земледельческой культуре Южной Аравии. Автореферат дисс. на соискание уч. ст. кандидата филол. наук. СПб.
- Суворов М. Н.* 2003. Аль-Урр и Самар чествуют гостей. Праздничная поэзия из Йафи (Йемен). СПб.
- Суворов М. Н.* 2007. Принципы и терминология обычного права арабских племен (пример Южной Аравии). СПб.
- Суворов М. Н., Ал-Аудали А. К.* 2000. Йеменский замил: хроника мнений // Россия и арабский мир. Научные и культурные связи. Вып. 7. СПб. С. 56–62.
- Суразаков С. С.* 1973. Маадай-Кара. Алтайский героический эпос /Зап. текста, пер. и прил. С. С. Суразакова; подгот. тома и вступ. ст. И. В. Пухова. (Эпос народов СССР). М.
- Телегін Д. Я., Потехіна І. Д.* 1998. Кам'яні «боги» мідного віку України. Київ.
- Топоров В. Н.* 1989. Мейстер Экхарт — художник и «ареопагитическое» наследство // Палеобалканистика и античность. М. С. 219–252.
- Трутовский В. К.* 1890 Отчет о состоянии и деятельности Имп. Московского Археологического Об-ва за 1888–1889 г. // Древности. Труды Имп. Московского Археологического Об-ва. Т. 13. Вып. II. М. С. 112–116.
- Тулохонов М. И.* 1991. Бурятский героический эпос «Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон» /Сказитель Ёлбон Шалбыков; вступ. ст., подгот. текста, пер., коммент. М. И. Тулохонова; муз. ст.

Д. С. Дугарова, Ю. И. Шейкина; нотные зап. Д. С. Дугарова. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока). Новосибирск.

- Уваров А. Н.* 1983. Подарок Мункачи. Мункачилэн кузьымез. Munkácsi ajándéka /Сост. А. Н. Уваров. Ижевск.
- Уланов А. И.* 1960. Абай Гэсэр /Сказитель П. Петров; вступ. ст., подгот. текста, пер. и коммент. А. И. Уланова. Улан-Удэ.
- Уо Д.* 1997. «Анатолиевский сборник» и проблемы вятского летописания // Шведы и Русский Север: историко-культурные связи. Материалы Международного научного симпозиума к 210-летию Александра Лаврентьевича Витберга. Киров. С. 336–354.
- Уоткинс К.* 1988. Аспекты индоевропейской поэтики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXI. Новое в современной индоевропеистике /Под ред. Вяч. Вс. Иванова. М. С. 451–473.
- Федченко В. В.* 2004 Стихотворения Стефана Сахликиса. Дипломная работа. СПб: СПбГУ (на правах рукописи).
- Фильштинский И. М.* 1965. Арабская классическая литература. М.
- Фильштинский И. М.* 1985. История арабской литературы: V — начало X века. М.
- Фильштинский И. М.* 2005. Халифат под властью династии Омейядов (661–750). М.
- Флоровский Г. В.* 1992. Восточные отцы V–VIII вв. 2-е изд. М.
- Формозов А. А.* 1965. О древнейших антропоморфных стелах Северного Причерноморья // Советская этнография. № 6. С. 179–181.
- Формозов А. А.* 1966. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М.
- Фролов Д. В.* 1991. Классический арабский стих. История и теория аруда. М.
- Хаджиева Т. М.* 1994: Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев /Сост. Р. А.-К. Ортабаевой, Т. М. Хаджиевой и А. З. Холаева; вступ. ст., коммент. и глоссарий Т. М. Хаджиевой; пер. Т. М. Хаджиевой и Р. А.-К. Ортабаевой. М.
- Хомонов М. П.* 1961. Абай Гэсэр-хубун. Эпопея (эхирит-булагатский вариант) /Сказитель М. Имегенов; подгот. текста, пер. и прим. М. П. Хомонова; вступ. ст. А. И. Уланова. Ч. 1–2. Улан-Удэ.
- Хомонов М. П.* 1976. Бурятский героический эпос «Гэсэр». Улан-Удэ.
- Худяков М. Г.* 1920. Вотские родовые деления // Изв. Об-ва археологии, истории и этнографии при Казанском ун-те. Т. 30. Вып. 3. Казань. С. 339–356.
- Худяков М. Г.* 1986. Песнь об удмуртских батырах (Из народного эпоса удмуртов. Песни, сказания. . . ) /Публ., коммент. Д. Я. Яшина // Проблемы эпической традиции удмуртского фольклора и литературы. Устинов. С. 97–135.

- Худяков М. Г.* 1997. Песнь девятая, песнь десятая «Песни об удмуртских батырах» // Васильев, Шибанов 1997. С. 296–302.
- Худяков М. Г.* 2004. Дорвыжы. Удмурт батырлыко эпос. Ёуч кылысь берыктӥз Воръявай Василей (В. М. Ванюшев). Ижевск.
- Чавчанидзе Д. Л.* (ред.) 2008. Мехтильда Магдебургская. Струющийся Свет Божества /Сост. Р. В. Гуревич, пер. Р. В. Гуревич, Е. В. Соколовой, В. А. Сухановой; отв. ред. Д. Л. Чавчанидзе. М.
- Чалисова Н. Ю.* 1986. Средневековая персидская проза /Сост. Н. Ю. Чалисова. М.
- Чистобаева Н. С.* 2007. Героический эпос хакасов: поэтика и текстология. Дисс. на соискание уч. ст. канд-та филол. Улан-Удэ: Ин-т монголоведения, буддологии и тибетоведения СО РАН (на правах рукописи).
- Чудояков А. И.* 1998. Шорские героические сказания /Изд. подгот. А. И. Чудояков, Р. Б. Назаренко. М.; Новосибирск. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 17).
- Чураков В. С.* 2005. Происхождение названий удмуртских родов // *Linguistica Uralica*. Т. XLI. № 1. Tallinn. С. 43–57. (=http://www.udmurtology.narod.ru/library/churakov/rodov.htm).
- Чураков В. С.* 2007. Из истории изучения названий удмуртских родов // *Этнографическое обозрение*. № 4. С. 49–59.
- Чураков В. С.* 2007а. Предварительный анализ произведения «Легенды о богатырях Дондинского круга» Н. Г. Первухина // *Материальная и духовная культура народов Урала и Поволжья: история и современность. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 450-летию вхождения удмуртского народа в состав Российского государства*. Глазов. С. 133–134.
- Чураков В. С.* 2007б. Расселение удмуртов в Вятско-Камском регионе в X–XVI вв. // *Иднакар: методы историко-культурной реконструкции*. № 2. С. 79–100. (=http://www.idnakar.ru)
- Чурсин Г. Ф.* 1957. Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми.
- Шибанов В. Л.* 2004. Дауръёс пыр лыктӥсь выжыос. (Удмурт эпос сярысь сьулмаськыса) // *Худяков 2004*. С. 5–7.
- Шидфар Б. Я.* 1974. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). М.
- Шинкуба Б. В.* 1990. Золотые россыпи: Абхазские устные народные сказания и этнографические материалы. Сухуми (на абх. яз.).
- Шкляев А. Г.* 1986. Удмуртская фольклорно-эпическая поэзия (поэмы о батырах) // *Проблемы эпической традиции удмуртского фольклора и литературы*. Устинов. С. 73–81.
- Шортанов А. Т.* 1974. Нарты: Адыгский героический эпос /Сост. А. И. Алиевой, А. М. Гадагатля, З. П. Кардангушева; вступ. ст.

А. Т. Шортанова; пер. А. И. Алиевой; коммент. А. И. Алиевой и З. П. Кардангушева. М.

*Эргис Г. У.* 1947. Нюргун Боотур Стремительный /Текст К. Г. Оросина; вступ. ст., пер. и коммент. Г. У. Эргиса. Якутск.

*Юматов К. В.* 1998. К вопросу о знаковой основе иконографии скифских изваяний // Международная конференция по первобытному искусству. Тезисы докладов. Кемерово. С. 54–55.

*Юшманов Н. В.* 2006. Грамматика литературного арабского языка. М.

*Якобсон Р. О.* 1975. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». Сб. ст. /Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М. С. 193–230.

*Яшин Д. А.* 1986. Опыт создания удмуртского эпоса (о рукописи М. Г. Худякова «Из народного эпоса вотяков...») // Проблемы эпической традиции удмуртского фольклора и литературы. Устинов. С. 82–96.

*Яшин Д. А.* 1988. Легенда сярсы легенда // Молот. № 12. Ижевск. С. 51–56.

*Яшин Д. А.* 1990. Локальный характер эпической традиции в фольклоре пермских народов // Специфика жанров удмуртского фольклора. Ижевск. С. 4–9.

*Abu-Lughod L.* 1988. Veiled sentiments. Honor and poetry in a Bedouin society. Berkeley; Los Angeles; London.

*Al-Baradūnī ‘Abdallah.* 1990. Funūnu-l-ʿadab aš-šacbī fī-l-Yaman. Dimašq.

*Alexiou S.* 1990. Η Κρητική λογοτεχνία κατά τη Βενετοκρατία. Κρήτη.

*Al-Ḥārītī Šālīḥ bin ʿAḥmad bin Nāšir.* 1990. Az-zāmil fī-l-ḥarb wa-l-munā-sabāt. Dimašq.

*Al-ʾIṣḫānī Abū-l-Faraj.* 1956–57. Kitābu-l-ʾaḡānī. 1–21. Bayrūt.

*Allen W. S.* 1964. On quantity and quantitative verse // In Honour of Daniel Jones. Papers contributed on the occasion of his eightieth birthday 12 September 1961. London. P. 3–15.

*Anthony D. W.* 1991. The archaeology of Indo-European origins // Journal of Indo-European Studies. Vol. 19. № 3–4. P. 193–221.

*Arberry A. J.* 1957. The seven odes: The first chapter in Arabic Literature. London.

*Ayyāmu-l-carab fī-l-jāhiliyya.* 1953. Taʾlīfu Muḥammad Aḥmad Jād al-Mawlā Bak, ʿAlī Muḥammad al-Bajāwī, Muḥammad Abū Faʾl Ibrāhīm. Al-Qāhira.

*Az-zaḫīrī Aḥmad bin Muḥārib.* 2002. Ḥidāʾu-l-ʾibil. Anwācuḥu wa-ʾaṭwāruḥu // Majallatu-l-Kuwayt. № 222. P. 22–24.

*Az-zaḫīrī Aḥmad bin Muḥārib.* 2002a. Ḥidāʾu-l-ʾibil. Ḥidāʾu-l-qalīb. Ḥidāʾu-s-saqyi-l-ʾibil // Majallatu-l-Kuwayt 2002. № 223. P. 22–24.

- Az-Zawzanī ḏAbī ḥAbdallah al-Ḥusayn bin ḏAḥmad*. 1963. *Šarḥu-l-mucallaqāti-s-sabci*. Dimašq.
- Bā Šadiq Ḥusayn Sālim*. 1993. *Fī-t-turāt aš-šacbī al-yamanī*. Šancā.
- Bailey Y.* 1973. *Ha-šīr ha-bedwi ke-maqōr histōri // Rešimōt be-nōsē ha-bedwīm*. Midrešet Sde-Boqer. № 4. P. 3–17.
- Bailey Y.* 1975. *Ha-šīrā ha-bedwīt be-Sināy u-va-Negev // Rešimōt be-nōsē ha-bedwīm*. Midrešet Sde-Boqer. № 5. P. 115–136.
- Bailey Y.* 1993. *Qesem ha-nāqōt*. Racanana.
- Bănesku N.* 1915. *Die Entwicklung des griechischen Futurums von der frühbyzantinischen Zeit bis zur Gegenwart*. Bukarest.
- Bar-Tzevi S.* 1983. *Šira bedwīt aqṭualit biqoratit // Rešimōt be-nōsē ha-bedwīm*. Midrešet Sde-Boqer, № 14. P. 82–107.
- Bar-Tzevi S.* 1988. *Ha-mašal ve-ha-pitgam ke-mešaqlēy ha-tarbūt ha-bedwīt // Rešimōt be-nōsē ha-bedwīm*. Midrešet Sde-Boqer. № 19. P. 39–51.
- Bar-Tzevi S.* 1995. *Razāzīc: Kḥaruzēy-šīr šel rōcīm u-vnēy ha-necurīm // Rešimōt be-nōsē ha-bedwīm*. Midrešet Sde-Boqer. № 27. P. 45–60.
- Baugh A. G.* 1967. *The Middle English romance: Some questions of creation, presentation and preservation // Speculum*. № 42. P. 1–31.
- Beaton R.* 1981. *Was 'Digenes Akrites' an oral poem? // Byzantine and Modern Greek Studies*. Vol. 7. P. 7–27.
- Beaton R.* 1990. *Orality and the reception of Late Byzantine vernacular literature // Byzantine and Modern Greek Studies*. Vol. 14. P. 174–184.
- Beaton R.* 1996. *Ερωτική μυθιστορία του Ελληνικού Μεσαίωνα*. Αθήνα.
- Beaton R., Kelly J., Λεντάρη T.* 1995. *Πίνακας συμφραζόμενων του Διγενή Ακρίτη, Σύνταξη Ε. Ηράκλειο*.
- Beck H.-G.* 1971. *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*. München.
- Belvalkar S. K.* (ed.). 1959. *The Mahābhārata*. Books XV–XVIII. Vol. 19 /Critical ed. by S. K. Belvalkar. Poona.
- Blachère R.* 1966. *Histoire de la littérature arabe des origins à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*. Vol. 2.
- Boor H. de.* 1975. *Actum et Datum. Eine Untersuchung zur Formelsprache der deutschen Urkunden im 13. Jahrhundert*. München.
- Borisova A. B.* 2006. *Η προληπτική και επαναληπτική αντωνυμία στη λογοτεχνία της Κρητικής Αναγέννησης*. Доклад, прочитанный на 10-ой международной критологической конференции в г. Ханья (Крит), 1–8 октября 2006 г. Тезисы доклада: Literary Society «Chrisostomos». 10th International Cretological Congress. 1–8 October 2006. Abstracts. Khandia. Σ. 201.
- Browning R.* 1983. *Medieval and Modern Greek*. Cambridge.

- Buitenen J. A. B. van.* 1973. *The Mahābhārata. I. The Book of the Beginning* /Transl. and ed. by J. A. B. van Buitenen. Chicago; London.
- Cantarella R.* 1935. *Un poeta cretese del secolo XV.* Stefano Sachlikis // *Atene e Roma.* № 3. P. 53–72.
- Carey J.* 1998. *King of Mysteries: Early Irish religious writings.* Dublin.
- Caton S.* 1990. *Peaks of Yemen I Summon.* London.
- Clark G.* 1965. *The traveler recognizes his goal: a theme in Anglo-Saxon poetry* // *Journal of English and Germanic Philology.* Vol. 64. P. 645–659.
- Clark J. M.* 1934. *Alhart and Alphart* // *The Modern Language Review.* Vol. 29. P. 440–443.
- Clark J. M.* 1936. *A sermon by a Franciscan mystic* // *The Modern Language Review.* Vol. 31. P. 68–72.
- Cleasby R., Vigfusson G.* 1974. *An Icelandic-English dictionary.* 2nd ed. Oxford.
- Cortelazzo M.* 1989. *Venezia, il Levante e il Mare* // *Ospedaletto.* Pisa. P. 385–397.
- Creel A.* 1977. *Dharma in Hindu ethics.* Calcutta.
- Crowmne D. K.* 1960. *The hero on the beach: an example of the composition by theme in Anglo-Saxon poetry* // *Neuphilologische Mitteilungen.* Bd. 61. P. 362–372.
- Curtius E. R.* 1993. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* 11. Aufl. Tübingen; Basel.
- Doane A. N.* (ed.) 1978. *Genesis A. A new edition.* The University of Wisconsin Press.
- Duffy S., MacShamhráin A., Moynes J.* (eds.) 2005. *Medieval Ireland. An Encyclopedia.* New York; London.
- Egea J. M.* 1996. *La Crónica de Morea.* Madrid.
- Egerding M.* 1997. *Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik.* Bd. 1. Systematische Untersuchung. Paderborn.
- Eideneier H.* 1987. *Der PTOCHOPRODROMOS in schriftlicher und mündlicher Überlieferung* // *Neograeca Medii Aevi.* Vol. I. Akten zum Symposium Köln 1986 /Hrsg. v. H. Eideneier. Köln. S. 101–119.
- Eideneier H.* 1991. *Byzantinische volkssprachliche Schriftkoine und mündliche Überlieferung* // *Μαντατοφόρος.* T. 33. (Αφιέρωμα στην κρητική λογοτεχνία). Σ. 7–10.
- Eideneier H.* 1991a. *Ptochoprodromos (Neograeca Medii Aevi V).* Köln.
- Eideneier H.* 1998. *Η πεζογραφία της βενετοκρατούμενης Κρήτης* // *Cretan Studies.* T. 6. Σ. 335–344.

- Eideneier H.* 2001. Τι σημαίνει «Προφορική παράδοση» στα κείμενα της δημόδους γραμματείας // Θεωρία και πράξη των εκδόσεων της υστεροβυζαντινής αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημόδους γραμματείας. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi IVa Αμβούργο 28.–31.1.1999 /Επιμ. Η. Eideneier, U. Moennig, N. Τουφεξής. Ηράκλειο. Σ. 47–58.
- Eideneier H.* 2002. Rhetorik und Stil – der griechische Beitrag // Arbeiten zur Mehrsprachigkeit. T. B. № 43. Hamburg.
- Eideneier H.* 2005. Written transmission vs. oral performance // Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστές και εκδότες. Χειρ όγραφα και εκδόσεις της όψιμης βυζαντινής και πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα, 23–26 Μαΐου 2002, προς τιμήν των Hans Eideneier και Arnold van Gemert /Επιμ. D. Holton, T. Λεντάρης, U. Moennig, P. Vejleskov. Ηράκλειο. Σ. 13–23.
- Eideneier H.* 2005a. Ορθογραφική αναρχία — έλλειψη παιδείας; Ζητήματα ορθογραφίας σε μεταβυζαντινά χειρ όγραφα // Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα. T. 25. Σ. 197–205.
- Eideneier H.* 2005b. Ορθοφωνία vs. Ορθογραφία // Approaches to Texts in Early Modern Greek (Neograeca Medii Aevi V. Αναδρομικά και Προδρομικά) /Ed. by E. M. Jeffreys, M. J. Jeffreys. Oxford. P. 3–16.
- Eideneier H., Moennig U., Τουφεξής N.* 2001. (επιμ.). Θεωρία και πράξη των εκδόσεων της υστεροβυζαντινής αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημόδους γραμματείας. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi IVa. Αμβούργο 28.–31.1.1999. Ηράκλειο. Σ. 47–58.
- Elredge L. M., Klinck A. L.* (ed.) 2000. The Southern Version of Cursor Mundi. Vol. 5. University of Ottawa Press.
- Esser K. OFM* (Hrsg.) 1989. Die opuscula des Hl. Franziskus von Assisi. Neue textkritische Edition. 2., erw. und verb. Aufl. /Besorgt von E. Grau OFM. Grottaferrata (Romae).
- Fahd T.* 1966. La divination arabe. Études religieuses, sociologiques et folkloriques sur le milieu natif de l'Islam. Strasbourg.
- Fenik B.* 1991. Digenis. Epic and popular style in the Escorial Version. Herakleion; Rethymnon.
- Fewster D.* 2006. Visions of past glory. Nationalism and the construction of early Finnish history // Studia Fennica Historica. № 11. Helsinki; Tampere.
- Flint V. I. J.* 1982. Honorius Augustodunensis: Imago Mundi // Archives d'histoire doctrinale et litteraire du moyen age. № 49. P. 7–153.
- Foley J. M.* 1985. Oral-formulaic theory and research: An introduction and annotated bibliography // Garland Folklore Bibliographies. Vol. 6. New York.

- Foley J. M.* 1991. Immanent art: From structure to meaning in traditional oral epic. Bloomington.
- Foley J. M.* 1993. Traditional oral epic. *The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian return song*. Berkeley; Los Angeles.
- Foley J. M.* 1995. The singer of tales in performance. Bloomington; Indianapolis.
- Fry D. K.* 1968. Old English formulaic themes and type-scenes // *Neophilologus*. № 52. P. 48–54.
- Galatariotou C.* 1987. Structural oppositions in the Grottoferrata 'Digenes Akrites' // *Byzantine and Modern Greek Studies*. Vol. 11. P. 29–68.
- Ganina N., Squires C.* 2009. Ein Neufund des «Fließenden Lichts der Gottheit» aus der Universitätsbibliothek Moskau und Probleme der Mechthild-Überlieferung // *Индоевропейское языкознание и классическая филология — XIII. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И. М. Тронского 22–24 июня 2009 г.* /Отв. ред. Н. А. Бондарко, Н. Н. Казанский. СПб. С. 643–654.
- Gimbutas M.* 1970. Proto-Indo-European culture: The Kurgan culture during the fifth, fourth, and third millenia BC // *Indo-European and the Indo-Europeans* /Ed. by G. Cardona, H. V. Hoenigswald and A. Senn. University of Philadelphia Press. P. 155–197.
- Goldziher I.* 1896. *Abhandlungen zur arabischen Philologie*. Leiden.
- Goldziher I.* 1952. *Qit̲zur toldōt ha-sifrūt ha-carvīt*. Yerušalaim.
- Gössman E.* 1974. *Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung*. München; Paderborn; Wien.
- Haas A. M.* 1979. *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*. Freiburg; Schweiz.
- Haas A. M.* 1989. *Mechthilds von Magdeburg dichterische heimlichkeit // Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für H. Rupp zum 70. Geburtstag* /Hrsg. von R. Schnell. Bern. 1989. S. 206–223].
- Haas A. M.* 1996. *Haas A. M. Mystik als Aussage: Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Frankfurt am Main,.
- Haferland H.* 2004. *Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter*. Göttingen.
- Hartziyōn N.* 1983. *Ha-musiqa ha-masoratit ʔeʔzel ha-bedwīm // Rešimōt be-nōsēʔ ha-bedwīm*. Midrešet Sde-Boqer. № 14. P. 22–30.
- Hatzidakis G.* 1892. *Einleitung in die Neugriechische Grammatik*. Leipzig.
- Haug W.* 1984. Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner. Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur // *Das Gespräch* /Hrsg. v. K. Stierle und R. Warnung. München. S. 251–279.

- Haug W.* 1986. Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens // Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposion Kloster Engelberg 1984 /Hrsg. v. K. Ruh. Stuttgart. S. 494–508.
- Haug W.* 1995. Überlegungen zur Revision meiner 'Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens // Haug W. Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters. Tübingen. S. 545–549.
- Heesterman J. C.* 2008. The epic paragon of *dharmā* // Indologica. Сб. ст. памяти Т. Я. Елизаренковой. Кн. I. Orientalia et Classica. Вып. XX. М. С. 127–139.
- Heist W. W.* 1952. The fifteen signs before Doomsday. Michigan State College Press.
- Held G. J.* 1935. The Mahābhārata. An ethnological study. Amsterdam.
- Hellgardt E.* 1996. Darbietungsformen geistlicher Gehalte im Werk Mechthilds von Magdeburg // Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter. Internationales Symposium, Roscrea 1994 /Hrsg. v. T. R. Jackson, N. F. Palmer u. A. Suerbaum. Tübingen. S. 319–337.
- Hillebeutel A.* 1976. The Ritual of Battle: Krishna in the Mahābhārata. Ithaca; London.
- Horrocks G. C.* 1997. Greek. A history of the language and its speakers. London; New York.
- Huxley G.* 1974. Antecedents and context of Digenes Akrites // Greek, Roman and Byzantine Studies. Vol. 15. № 3. P. 317–338.
- James M. R.* 1919. Irish Apocrypha // Journal of Theological Studies. Vol. 20. P. 9–16.
- James M. R.* 1924. The Apocryphal New Testament, being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles and Apocalypses with other narratives and fragments. Oxford.
- Janssen M. C.* 1998. Η πρόταξη και επίταξη του αδύνατου τύπου της προσωπικής αντωνυμίας την εποχή του Ερωτόκριτου και της Θυσίας του Αβραάμ // Cretan Studies. № 6. Σ. 129–144.
- Jeffreys E. M.* 1998. Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial versions. Cambridge.
- Jeffreys E. M., Jeffreys M. J.* 1983. Popular literature in Byzantium (Variorum Reprints). London, 1983.
- Jeffreys M. J.* 1975. The Literary emergency of vernacular Greek // Mosaic. T. 8. № 4. P. 171–193.
- Jeffreys M. J.* 1987. Η γλώσσα του Χρονικού του Μορέως — γλώσσα μίας προφορικής παράδοσης; // Neograeca Medii Aevi I. 1986. Akten zum Symposium Köln /Hrsg. v. H. Eideneier. Köln. Σ. 139–163.
- Johnston E. H.* (ed.) 1932. The Saundarananda or Nanda the Fair /Transl. from the original Sanskrit of Aṣṣvaghosa by E. H. Johnson. London.

- Johnston E. H.* (ed.) 1984. *Aśvaghōṣa's Buddhacarita or Acts of the Buddha* /Ed. by E. H. Johnston. Delhi.
- Jones-Bley K.* 1990. «So that fame may live forever»: The Indo-European burial tradition // *Journal of Indo-European Studies*. Vol. 18. № 1–2. P. 215–223.
- Kāle M. R.* (ed.) 1967. *Kalidāsa's Kumārasambhava Cantos I–VIII* /Ed. with the commentary of Mallinātha, a literal English translation, notes and introduction by M. R. Kāle. 6th ed. Delhi.
- Kalidasa.* 1928. *The Raghuvamsha by Kalidasa with prose order of the verses. With a commentary Called Sanjeevinee by Mallinath.* 4th ed. Bombay.
- Karandikar M. A., Karandikar S.* (eds.) 1982. *Bhaṭṭikāvyaṃ* /Ed. with an English translation by dr. Maheshwar Anant Karandikar and dr. Shailaja Karandikar. Delhi.
- Karantzola E.* 2006. Για τη γλώσσα του Χορτάτση. Доклад, прочитанный на 10-ой международной критологической конференции в г. Ханья (Крит), 1–8 октября 2006 г. Тезисы доклада: Literary Society «Chrisostomos». 10th International Cretological Congress. 1–8 October 2006. Abstracts. Khandia. Σ. 161.
- Kellogg R. L.* 1965. *The South Germanic oral tradition* // *Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun, Jr.* /Ed. by Jess B. Bessinger Jr. and Robert P. Creed. New York. P. 66–74.
- Kellogg R.* 1991. *Literacy and orality in the Poetic Edda* // *Vox intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages* /Ed. by A. N. Doane, C. B. Pasternak. Madison. P. 89–101.
- Kenney J. F.* 1929. *The sources for the early history of Ireland. An introduction and guide. Vol. 1: Ecclesiastical.* New York.
- Khorkov M.* 2005. Unbekannter Eckhart oder unbekannter Ruusbroec? Zum augustinischen Kontext der Meister–Eckhart–Rezeption im 15. Jahrhundert // *Meister Eckhart in Erfurt* /Hrsg. v. A. Speer u. L. Wegener. Berlin; New York. S. 587–600.
- Kiparsky P.* 1976. *Oral poetry: some linguistic and typological considerations* // *Stolz, Shannon* 1976. P. 73–106.
- Kisilier M.* 2006. Η ελληνική γλώσσα της Μαριούπολης και η Κρητική διάλεκτος — συγκριτική προσέγγιση. Доклад, прочитанный на 10-ой международной критологической конференции в г. Ханья (Крит), 1–8 октября 2006 г. Тезисы доклада: Literary Society «Chrisostomos». 10th International Cretological Congress. 1–8 October 2006. Abstracts. Khandia. Σ. 235–236.
- Kitson P.* 1984. *The Jewels and Bird Hiruath of the «Ever-new Tongue»* // *Ériu*. № 35. P. 113–136.

- Kleiner Yu.* 2003. Praise and honor (Gothic *hazjan*, Old English *hergan*, and Russian *čest'*) // *Language in Time and Space*. A festschrift for Werner Winter on the occasion of his 80th birthday Trends in linguistics. Studies and monographs. Vol. 144 /Ed. by B. L. M. Bauer, G.-J. Pinault Berlin; New York. P. 233–240.
- Köbele S.* 1993. Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld vom Latein und Volkssprache. Tübingen; Basel.
- Konakov N. D.* 2003. Komi mythology (Encyclopaedia of Uralic mythologies. Vol. 1.) /Ed. by V. Napolskikh, A.-L. Siikala, M. Hoppál. Budapest; Helsinki.
- Krumbacher K.* 1897. Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527–1453). München.
- Kuhn A.* 1853. Über die durch nasale erweiterten Verbalstämme // *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*. Vol. 2. S. 455–471.
- Kukules Ph.* 1911. Παρατηρήσεις εἰς τὰ τοῦ Wagner Carmina graeca medii aevi // *Λαογραφία*, T. 3. Σ. 365–369.
- Küper B.* 1986. Diskussionsbericht zur Vorlage von Walter Haug // *Abendländische Mystik im Mittelalter*. Symposion Kloster Engelberg 1984 /Hrsg. v. K. Ruh. Stuttgart.
- Kurpershoek P. M.* 1994. Oral poetry and narratives from Central Arabia. I. The poetry of Ad-Dindān (A Bedouin Bard in Southern Najd). Leiden; New York; Cologne.
- Lauxtermann M.* 1997. The spring of rhythm. An essay on the political verse and other Byzantine metres. Wien.
- Legrand E.* 1871. Collection des monuments pour servir a l'étude de la langue neo-hellenique. Paris.
- Lord A. B.* 1938. Homer and Huso II: narrative inconsistencies in Homer and oral poetry // *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 69. P. 439–445.
- Lord A. B.* 1960. The singer of tales. Cambridge; MA.
- Lord A. B.* 1991. Epic singers and oral tradition. Ithaca; London.
- Lord A. B.* 1995. The singer resumes his tale. Cornell.
- Ludeke H.* (ed.) 1943. Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Αθήνα.
- Lüers G.* 1926. Die Sprache der deutschen Mystik im Werke der Mechthild von Magdeburg. München.
- Mackridge P. H.* 1990. The metrical structure of the oral decapentasyllable // *Byzantine and Modern Greek Studies*. Vol. 14. P. 200–212.
- Mackridge P. H.* 1994. Η θέση του αδύνατου τύπου της προσωπικής αντονομίας στη μεσαιωνική δημώδη Ελληνική // *Μελετές για την Ελληνική γλώσσα*. T. 15. Σ. 906–929.

- Mackridge P. H.* 1996. The Medieval Greek infinitive in the light of modern dialectal evidence // *Φιλέλλην*. Studies in Honour of Robert Browning. Venice. P. 191–204.
- Mackridge P. H.* 2000. The position of the weak object pronoun in Medieval and Modern Greek // *Язык и речевая деятельность*. № 3. Ч. 1. С. 133–151.
- Magdalino P.* 1993. 'Digenes Akrites' and Byzantine literature: The twelfth-century background to the Grottaferrata Version // *Digenes Akrites. New approaches to Byzantine heroic poetry* /Ed. by R. Beaton and D. Ricks. London. P. 1–14.
- Magoun F. P. Jr.* 1929. Recurring first elements in different nominal compounds in Beowulf and the Elder Edda // *Studies in English Philology, a Miscellany in Honor of Frederick Klaeber*. Minneapolis. P. 73–78.
- Magoun F. P. Jr.* 1953/1963. The oral-formulaic character of Anglo-Saxon narrative poetry // *An Anthology of Beowulf Criticism* /Ed. by L. E. Nicholson. Notre Dame. P. 189–222.
- Mahadevan I.* 2006. Hero stones // *The Hindu*, 29.04.2006 (= <http://thehindu.com/2006/04/29>).
- Mahon W.* 2009. The Post-Medieval Manuscript Tradition in Ireland // *Индоевропейское языкознание и классическая филология — XIII. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И. М. Тронского 22–24 июня 2009 г.* /Отв. ред. Н. А. Бондарко, Н. Н. Казанский. СПб. С. 700–710.
- Mallory J. P., Adams D. Q.* (eds.) 1997. *Encyclopaedia of Indo-European Culture*. London; Chicago.
- Mavrogordato J.* 1956. *Digenis Akrites*. Oxford.
- McNamara M.* 1975. *The apocrypha in the Irish church*. Dublin.
- McNamara M.* 2007. The (fifteen) signs before Doomsday in Irish tradition // *Warszawskie Studia Teologiczne*. Vol. XX. № 2. P. 223–254.
- Meyer R. M.* 1889. *Die Altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben*. Berlin.
- Migne J.-P.* (ed). 1844–1855. *Patrologiae latinae cursus completus*. Paris.
- Miller F.* 1996. *Inscribing the muse: Political poetry and the discourse of circulation in the Yemeni cassette industry*. Ph. D. dissertation. University of Michigan. Ann Arbor.
- Minkowski Ch.* 1991. Snakes, sattras and the Mahābhārata // *Essays on the Mahābhārata* /Ed. by A. Sharma. Leiden; New York; Kobenhavn; Köln. P. 385–398.
- Monier-Williams M. A.* 1997. *Sanskrit-English dictionary*. Delhi.
- Mozer A.* 1988. *The history of perfect periphrases in Greek*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy of the University of Cambridge (Queen's College). March.

- Müller J.-D.* 2005. «Improvisierende», «memorierende» und «fingierte» Mündlichkeit // Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. 124. Sonderheft. S. 159–181.
- Munkácsi B.* 1887. Votják népköltészeti hagyományok. Budapest.
- Munkácsi B.* 1952. Volksbräuche und Volksdichtung der Wotjaken aus dem Nachlasse von Bernhard Munkácsi /Hrsg. v. D. R. Fuchs (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. T. 102). Helsinki.
- Musil A.* 1988. The manners and customs of the Rwala Bedouins. New York.
- Nagy G.* 1974. Comparative studies in Greek and Indic meter. Cambridge (Mass.).
- Napoli M.* 2006. Aspect and actionality in Homeric Greek. A contrastive analysis. Milano.
- Napolskikh V. V.* 2003. On the literary sources of M. G. Khudiakov's Song of Udmurt Heroes // Dynamics of tradition. Perspectives on oral poetry and folk belief. Essays in honour of Anna-Leena Siikala on her 60th birthday 1st January 2003. Studia Fennica Folkloristica. № 13 /Ed. by Lotte Tarkka. Helsinki.
- Nic Énrí Ú., Mac Niocaill G.* (ed. a. tr.) 1971. The second recension of the Evernew Tongue // Celtica. No 9. P. 1–60.
- Niles J. D.* 1981. Formula and Formulaic System in *Beowulf* // Oral Traditional Literature. A Festschrift for Albert Bates Lord /Ed. by J. M. Foley. Columbus OH. P. 394–415.
- Notopoulos J. A.* 1952. Homer and Cretan heroic poetry: A study in comparative oral poetry // American Journal of Philology. Vol. 73.3. P. 225–250.
- Panajotakis N.* 1987. Sachlikisstudien // Neograeca Medii Aevi. Vol. I. Akten zum Symposium Köln 1986 /Hrsg. v. H. Eideneier. Köln. S. 219–278.
- Parry M.* 1930. Studies in the epic technique of Homeric verse-making, I: Homer and Homeric style // Harvard Studies in Classical Philology. Vol. XLI. P. 73–147.
- Pfeiffer F.* 1845. Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts. Bd. I. Leipzig.
- Pokorny J.* 1959. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bd. I. Bern.
- Politis L.* 2003. Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα.
- Politi-Sakellardi M.* 1987. Προβλήματα της έκδοσης του 'Λόγου Παρηγορητικού περί Δυστυχίας και Ευτυχίας' // Neograeca Medii Aevi. Vol. I. Akten zum Symposium Köln 1986 /Hrsg. v. H. Eideneier. Köln. S. 285–294.
- Prat E. A.* 2004. Cancionero griego de frontera // Nueva Roma. № 23. Madrid.

- Previsic B.* 2004. Der Raum der mystischen Sprache // *Perspicuitas*. Internet-Zs. des Funktionsbereichs VII. Germanistik-Mediävistik im Fachbereich 3 der Universität GH Essen: <http://www.perspicuitas.uni-essen.de>.
- Probonas I.K.* 1989. Τα ομηρικά έπη... και νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι. Τόμος Β'. Αθήνα.
- Psichari J.* 1886–1888. Essais de grammaire historique néo-grecque (2 t.). Paris.
- Qudāma ibn Jaʿfar.* 1963. Naqdu-š-šicr. Baǧdād.
- Quin E.G.* (ed.) 1983. Dictionary of the Irish language: Based mainly on Old and Middle Irish materials. Dublin.
- Quint J.* 1953. Mystik und Sprache. Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckharts // *Deutsche Vierteljahrsschrift*. Bd. 27. S. 48–76.
- Ramaratnam N.* (ed.) 1958. The Rāmāyana of Vālmīki (Śrīmadvālmīkīrāmāyaṇam) /Publ. by N. Ramaratnam. Madras.
- Reich T.C.* 2001. Sacrificial violence and textual battles: Inner textual interpretation of the Sanskrit Mahābhārata // *History of Religions*. Vol. 41. P. 142–164.
- Richter D.* 1969. Die deutsche Überlieferung der Predigten Bertholds von Regensburg. München.
- Rodionov M.* 1994. The ibex hunt ceremony in Ḥaḍramawt today // *New Arabian Studies*. № 2. University of Exeter. P. 123–129.
- Rodionov M.A.* 1997. Mawlā Maṭar and other awliyā': On social functions of religious places in Western Hadramawt // *Mare Erythraeum*. Vol. I. S. 107–114.
- Rodionov M.* 1997a. Poetry from 'Alwā/Ḥaḍramawt. Self-identification and dialogue // *Mare Erythraeum*. Vol. I. P. 107–114.
- Ruh K.* 1964. Zur Grundlegung einer Geschichte der franziskanischen Mystik // *Altdeutsche und altniederländische Mystik* /Hrsg. v. K. Ruh. Darmstadt. S. 240–274.
- Ruh K.* 1986. Überlegungen und Beobachtungen zur Sprache der Mystik // *Brüder-Grimm-Symposion zur Historischen Wortforschung*. Beiträge zu der Marburger Tagung vom Juni 1985. *Historische Wortforschung*. Untersuchungen zur Sprach- und Kulturgeschichte des Deutschen in seinen europäischen Bezügen /Hrsg. v. R. Hildebrandt, K. Grubmüller, U. Knoop. Berlin; New York. S. 24–39.
- Ruh K.* 1987. 'Von der Minne' I // *Deutsches Verfasserlexikon des Mittelalters*. H. 2. Völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 6. Berlin. S. 543.
- Ruigh C.J.* 1985. L'emploi 'inceptif' du thème du présent du verbe grec // *Mnemosyne*. T. 38. P. 1–61.
- Ruipérez M.S.* 1954. Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo. Salamanca.

- Saunier G.* 1993. Is there such a thing as an 'Akritic Song'? Problems in the classification of Modern Greek narrative songs // *Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry* /Ed. by R. Beaton and D. Ricks. London. P. 139–149.
- Schachner A.* 2001. Zur Bildkunst des 2. Jahrtausends c Chr. Zwischen Kaspischem Meer und Van-See am Beispiel einer Stele im Museum von Astarā (Azerbaycan) // *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan*. Berlin. Bd. 33. S. 115–142.
- Scherrer G.* 1875. Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Halle.
- Schwietering J.* 1921. Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter. Berlin.
- Sells M.* 1994. Like the arms of a drowning man: Simile and symbol worlds in the Naqa sections of Bashama's Hajarta Umama // *A Festschrift in Honor of Professor Ewald Wagner, Beirut Studies*. Beirut; Istanbul. P. 18–41.
- Serjeant R. B.* 1951. Prose and poetry from Hadramawt. South Arabian Poetry. London.
- Serjeant R. B.* 1976. South Arabian hunt. London.
- Settar S., Sontheimer G. D.* (eds.) 1982. Memorial stones: A study of their origin, significance and variety. Harvard; Heidelberg.
- Sevin V.* 2000. Mystery stelae // *Archaeology*. Vol. 53, № 4. P. 46–51.
- Sevin V.* 2005. Who were the naked warriors of Hakkari? // *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan*. Bd. 37. S. 163–165.
- Sevin V., Özfirat A.* 2001. Die Stelen aus Hakkari: Steppennomaden in Vorderasien // *Istanbul Mitteilungen*. Tübingen. Bd. 51. S. 11–26.
- Seymour St. J. D.* 1923. The Signs of Doomsday in the Saltair na Rann // *Proceedings of the Royal Irish Academy*. Vol. 36. Sect. C. P. 154–163.
- Sievers E.* (Hrsg.) 1878. Heliand. Halle.
- Sinos D. S.* 1980. Achilles, Patroclos and the meaning of Philos // *Innsbrucker Beiträge zur Sprachenwissenschaft*. Bd. 290. Innsbruck.
- Spadaro G.* 1987. Edizioni critiche di testi greci medievali in lingua demotica: Difficoltà e prospettive // *Neograeca Medii Aevi*. Vol. I. Akten zum Symposium Köln 1986 /Hrsg. v. H. Eideneier. Köln. S. 327–356.
- Spadaro G.* 1994. Oralità nella letteratura greca medievale in demotico? // *Origini della letteratura neogreca*. Vol. 1. Venezia. P. 285–305.
- Specht F.* 1968. Zur indogermanischen Sprache und Kultur // *Indogermanische Dichtersprache. Wege und Forschung*. Bd. CLXV /Hrsg. v. R. Schitt. Darmstadt.
- Stokes W.* 1883. The Saltair na rann/Anecdota Oxoniensia: Texts, documents, and extracts chiefly from manuscripts in the Bodleian and other Oxford Libraries: Mediaeval and Modern Series. Vol. 1. Part 3. Oxford.

- Stokes W.* (ed. a. tr.) 1905. The evernew tongue // *Ériu*. № 2. P. 96-162.
- Stokes W.* 1907. The fifteen tokens of Doomsday // *Revue Celtique*. № 2. P. 308-326.
- Stolz B. A., Shannon R. S.* (eds.) 1976. Oral literature and the formula. Ann Arbor.
- Stone M. E.* 1994. Jewish Tradition, the Pseudepigrapha and the Christian West // *The Aramaic Bible: Targums in their historical context* /Ed. by D. R. G. Beattie and M. Mc amara. Sheffield. P. 431-449.
- Tieken H.* 2004. The Mahābhārata after the Great Battle // *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*. Bd. XLVIII. S. 5-46.
- Trapp E.* 1971. *Digenis Akrites*. Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen. Vienna.
- Unger H.* 1969. Geistlicher Herzen Bavngart. Ein mittelhochdeutsches Buch religiöser Unterweisung aus dem Augsburger Franziskanerkreis des 13. Jahrhunderts. Untersuchungen und Text. München.
- Vas[s]ilkov Ya. V.* 1990. Draupadī in the assembly-hall, Gandharva-husbands and the origin of the Gaṇikās // *Indologica Taurininsia*. Vol. XV-XVI [1989-1990], Torino.
- Vassilkov Ya. V.* 1998. On the meaning of the names *Aśoka* and *Piyadasi* // *Indologica Taurininsia*. Vol. XXIII-XXIV [1997-1998.] Professor G. M. Bongard-Levin Felicitation Volume. Torino. P. 441-457.
- Vassilkov Ya. V.* 2002. Indian practice of pilgrimage and the growth of the Mahābhārata in the light of new epigraphical souces // *Stages and Traditions: Temporal and Historical Frameworks in Epic and Puraōic Literature*. Zagreb. P. 133-158.
- Vassilkov Ya. V.* 2010. «Words and Things»: A tentative reconstruction of the earliest Indo-European concept of Heroism // *Indologica: T. Ya. Elizarenkova Memorial Volume*. P. II. *Orientalia et Classica*. В печати.
- Vitti M.* 1960. Il poema parenetico di Sachlikis nella tradizione inedita del cod. Napoletano // *Κρητικά χρονικά*. T. 14. P. 143-200.
- Vitti M.* 2003. *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα.
- Vogt B.* 2006. Die Prähistorischen «Kriegerstelen» von Al-Qibali im Wadi 'Arf (Hadramaut) und Ihr Kontext // *Культура Аравии в азиатском контексте*. Сб. ст. к 60-летию М. А. Родионова. СПб. С. 119-128.
- Vollmann-Profe G.* 1990. Mechthild von Magdeburg. Das fließende Licht der Gottheit /Hrsg. von H. Neumann. Bd. I: Text /Besorgt v. G. Vollmann-Profe. München.
- Wagner G.* 1874. *Carmina graeca medii aevi*. Lipsiae.
- Watkins C.* 1976. Response [Kiparsky P. Oral poetry: some linguistic and typological considerations] // *Stolz, Shannon 1976*. P. 110-111.

- Watkins C.* 1979. NAM.RA GUD UDU in Hittite: Indo-European poetic language and the folk taxonomy of wealth // *Hethitisch und Indogermanisch* /ed. by E. Neu and W. Meid. Innsbruck. S. 269–287.
- Watkins C.* 1994. Aspects of Indo-European poetics // *Watkins C. Selected writings* /Ed. by Lisi Oliver. Vol. II. Culture and Poetics. Innsbruck. P. 674–690.
- Watkins C.* 1995. How to kill a dragon. *Aspects of Indo-European Poetics*. New York; Oxford.
- Watkins C.* 2000. *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*. 2nd ed. Boston; New York.
- Wichmann Y.* 1901. Wotjakische Sprachproben. 2. Sprichwörter, Rätsel, Märchen, Sagen und Erzählungen // *Journal de la Société Finno-Ougrienne*. T. 19. Helsinki.
- Winternitz M. A.* 1959. *History of Indian literature*. Vol. 1. Calcutta.
- Xandhudidhis S.* 1911. Αντιπαρατηρήσεις εἰς τὰ τοῦ Wagner Carmina graeca medii aevi // *Λαογραφία*. T. 3. Σ. 614–621.
- Zumthor P.* 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

## ФАРЕРСКАЯ БАЛЛАДА О КУЗНЕЦЕ РЕИНЕ

Вступительная статья, перевод и комментарии  
Д. Д. Пиотровского

В современной скандинавистике фарерскому языку и литературе уделяется сравнительно мало места. Объяснить это можно только малочисленностью населения Фарерских островов, но никак не низкой ценностью лингвистического материала, поставляемого этим островным скандинавским языком, и не отсутствием эстетических достоинств у произведений фарерской словесности как современной, так и традиционной. Незначительный удельный вес фарерской филологии побудил В. П. Беркова назвать свою статью «Белое пятно скандинавистики» (Берков 2003).

Фарерский занимает последнее место среди германских языков по численности носителей. На Фарерских островах на нем говорят около 48 000 чел. (перепись 2009 г.). Кроме этого за пределами архипелага, в основном в Дании, проживает по разным оценкам до 30 000 чел., знающих фарерский язык. Фарерский язык вместе с о шведским, датским, норвежским и исландским языками входит в скандинавскую подгруппу германской группы языков. Он ближе всего стоит к исландскому, с которым образует так называемую подгруппу островных скандинавских языков, в противоположность континентальным — шведскому, датскому и норвежскому. Подобно исландскому языку фарерский сохраняет архаичную морфологию, хотя по сравнению с первым обнаруживает ряд аналогических выравниваний. Лингвистических работ, посвященных фарерскому языку, немного. Отметим, прежде всего, грамматику У. Локвуда с приложением текстов (Lockwood 1955). На русском языке самым полным является описание В. П. Беркова (1996:146–167). Из словарей укажем фарерско-датский словарь М. Якобсена и Кр. Матраса (Jacobsen, Matras 1961).

Что же касается фарерской литературы, то средневековую народную поэзию — баллады, сохраняющиеся и по сей день в устной традиции (Берков 2003:18–19) Э. Вессен (1949:68) охарактеризовал как большое богатство. Первые записи Фарерских народных баллад сделал в конце XVIII в. Й. Кр. Свабо, но они не были изданы (Стеблин-Каменский 1953:94). Начало изданию Фарерских баллад положил в середине XIX в. В. У. Хаммерсхайм<sup>1</sup>. Фарерский текст в настоящей публикации приводится по его изданию (Hammershaimb 1851:3–15).

Особое место занимают баллады на сюжеты германской героической поэзии. Это так называемый сигурдовский или нибелунговский цикл. Его содержание известно в основном по исландским (Старшая Эдда, Младшая Эдда, Сага о Волсунгах, Сага о Тидрике Бернском) и средненемецким

<sup>1</sup> В Лингвистическом энциклопедическом словаре (Ярцева 1990:541, 680) его фамилия передается как Хаммершаймб.

(Песнь о Нибелунгах) памятникам<sup>2</sup>. В фарерской традиции данный цикл состоит из трех баллад: «Реин кузнец», «Бринхильда» и «Хёгни».

Открывает сигурдовский цикл баллад песнь о кузнеце Реине. Ее комментированный перевод и составляет основную часть данной публикации.

«Реин-кузнец» состоит из 131 четырехстрочной строфы с припевом, также из четырех строк, повторяющимся после каждой строфы. Уже в этом появляется фарерская специфика. При сравнении с балладами других скандинавских стран, бросается в глаза значительно бóльшая продолжительность фарерских баллад. Если среди шведских, датских, норвежских или исландских баллад редко встречаются песни длиннее пятидесяти строф, то для фарерских песен обычна продолжительность в сто, двести и более строф. Что касается припева, то и здесь имеется некоторое отличие. В скандинавской балладе при четырехстрочном размере припев обычно состоит из одной строки (см., напр.: Воронкова и др. 1978:221).

Внутри каждой строфы четные строки связаны конечными рифмами. Рифмы могут быть мужскими или женскими. С точки зрения современного поэтического искусства рифмы нередко оказываются слабыми: часто рифмуются слова, принадлежащие к одной части речи и стоящие в одной грамматической форме. Имеется много тривиальных рифм. Так часто рифмуются формы личных и притяжательных местоимений: *mín* 'мой' и *tín* 'твой', *meg* 'меня' и *teg* 'тебя', *tar* 'тебе' и *sar* 'себе', глагольные формы *fekk* 'он получил' и *gekk* 'он пошел', существительные *lív* 'жизнь' и *vív* 'женщина, жена' и др.

Рифмы часто бывают нестрогими. Встречается ассонанс: *heim* 'домой' и *mein* 'вред, беда'. Мужское окончание может рифмоваться с женским: *son* 'сын' и *kona* 'жена'. Иногда в рифме участвуют слова с разными ударными гласными: *fram* 'вперед' и *hond* 'рука'<sup>3</sup>. Есть даже один случай, когда словоформа рифмуется сама с собой (см. строфу CVIII).

Однако то, что выглядит недостатком по меркам авторской книжной поэзии, оказывается достоинством стихов, подразумевающих устное бытование. Наряду с другими техническими приемами устного исполнения в репертуаре сказителя существовали готовые рифмические пары типа приведенных выше. Эти пары рифмующихся слов появлялись тогда, когда исполнитель песни — «шипари», возможно испытывал затруднения при подборе концовок для четных строк. Но не только наличие повторяющихся тривиальных рифм свидетельствует об изначально устном характере фарерских баллад. Высокая степень распространения и допустимости нестрогих рифм также существенно облегчает шипари процесс порождения стихотворного текста в условиях дефицита времени при «сочинении в процессе исполнения», являющемся одной из основных черт устной традиции (см.: Лорд 1994: Глава 2).

Довольно сложен вопрос о метрическом строении фарерских баллад. М. И. Стеблин-Каменский (Воронкова и др. 1978:221–222) так описыва-

<sup>2</sup> А. Хойслер (1960), реконструируя генезис «Песни о Нибелунгах», выделяет фарерские баллады как побочные линии исторического развития сюжета.

<sup>3</sup> От последнего случая следует отличать рифмующиеся пары типа *fær* 'он дает' и *tar* 'мне', где различие только графическое, но не звуковое.

ет четырехстрочный скандинавский балладный размер: в нечетных строках — четыре ударных слога, в четных — три. Любая строка может укорачиваться на один слог, то есть нечетная может иметь три слога, а четная — два. Расположение и количество безударных слогов — произвольно. Это очень похоже на стих немецких средневековых народных баллад, представляющий собой дольник с постоянным количеством ударных слогов (4 или 3) и переменным количеством безударных слогов в промежутках между ними (1 или 2). Наиболее употребительными были строфы из сплошных 3-иктных слогов, в меньшей степени — 4-стишия с чередованием 4–3–4–3-иктных стихов (Гаспаров 1989:165).

Обращает на себя внимание наличие значительного числа повторов. Повторяться могут фрагменты продолжительностью от части строки до нескольких строф подряд. Повторяющиеся фрагменты могут располагаться рядом (например, две первые строки следующей строфы повторяют третью и четвертую строки предыдущей), или отстоять друг от друга на значительном расстоянии. При дистантном расположении, обычно повторяются фрагменты больше строки, и связаны эти повторы с повторами в сюжете. Так, например, Сигурд дважды приезжает к Регину за мечом, и в описании этих двух эпизодов имеются фрагменты текста продолжительностью в пять строф каждый, совпадающие почти полностью (см. строфы LXIV–LXVIII и LXXVIII–LXXXII соответственно).

Наличие длинных повторов заставляет предположить существование специальной техники заучивания (см., напр.: Путилов 1997). Вряд ли фрагмент в пять строф может быть воспроизведен иначе. Заучивание это, однако, не является дословным подобно заучиванию современных стихов. Оно напоминает тот тип, который имеет место при рассказывании русской сказки «Курочка-Ряба». Большинство фраз при таком заучивании являются штампами, однако они могут перемежаться произвольными вставками.

Текстовые повторы, которые обнаруживаются в достаточно большом количестве, не следует смешивать с таким понятием, как формула (определение см.: Parry 1930:80; Лорд 1994:42; обсуждение определения см. в статьях Ю. А. Клейнера и М. Л. Кисилиера в настоящем сборике). В тексте баллады формулы также присутствуют. Так, например, если имеет место диалог, то каждая реплика начинается со слов: *hojr tað* 'послушай это', причем начало реплики совпадает с началом строфы. После этих слов следует имя того, к кому обращаются, часто сопровождаемое эпитетом. Достаточно часто строфа начинается со слов *tað var* 'это был', после которых также следует имя персонажа в грамматической роли подлежащего. Анализ таких строф не позволяет видеть в этих начальных словах выделительный оборот. По-видимому, функция этого словосочетания — занять место в строке. Приведенные выше формулы встречаются не только в балладе о кузнеце Регине, но и в других фарерских балладах. Что же касается повторов длиной в строку, две строки и более, то это фрагменты, характерные только для данной песни. Причем, чем длиннее фрагмент, тем более очевидна его принадлежность только к одной балладе.

В заключение, необходимо сказать о принципах перевода фарерских баллад. Ранее эта группа памятников на русский язык, насколько нам

известно, не переводилась. Ближайшим аналогом могут служить превосходные переводы шведских, датских, норвежских и одной исландской баллады, выполненные Г. В. Воронковой и И. М. Ивановским (Воронкова и др. 1978). Существует очень хороший перевод нескольких фарерских баллад на английский язык (Smith-Dampier 1969). Можно считать, что традиция переводов фарерских (и шире скандинавских) баллад находится в стадии становления. В настоящей публикации переводчик стремился, помимо содержания, максимально передать формальные средства организации стиха фарерской баллады. Для этого необходимо было: во-первых, сохранить структуру повторов; во-вторых, создать иллюзию формульной техники; в-третьих, сохранить принципы рифмовки.

Задача сохранения структуры повторов представляется наименее трудной. Повторяющиеся фрагменты должны быть переведены одинаково на русский язык.

Сложнее обстоит дело с передачей формульности. Перевод представляет собой фиксированный текст, а формульная техника по определению является принадлежностью текста устного, существующего во множестве вариантов. Единственным выходом может быть создание внешней иллюзии результата применения формулы. Такая иллюзия создается за счет точного повторения постоянного элемента формулы, напр. *tað var* 'это был', и подстановки разных слов на место варьирующейся части: *hin ungi Sjúrdur* 'юный Шуур', *hin reysti Sjúrdur* 'отважный Шуур', *hin unga Hjördís* 'молодая Чёрдис' и т. д.

Сохранение принципов рифмовки заключается в том, что перевод, как и оригинал, содержит те же самые типы рифмы: ассонанс, грамматическая рифма, нестрогая рифма. Не всегда строфа, которая в оригинале содержит рифму определенного типа, имеет тот же тип и в переводе. Достичь этого невозможно из-за языковых различий. Важно лишь сохранить общую количественную пропорцию рифм разного типа. То есть, при переводе рифмующихся слов действует принцип компенсации.

Еще одну вольность вынужден был позволить себе автор перевода. Речь идет о стихотворном размере. Поскольку фарерское слово в среднем короче, чем русское, передать соотношение ударных и безударных слогов вряд ли возможно. В тексте перевода ударений оказывается меньше, чем в фарерском тексте.

Firsti táttur	Песнь первая
Regin smiður	Реин-кузнец

## I.

Viljiþ tar nú lýða á	1	Вы теперь послушайте,
meðan eg mann kvøða	2	а я спою для вас,
um teir ríku kongarnar	3	о славных королях
sum eg vil nú umgøða.	4	я поведу рассказ.

## Припев:

Grani bar gulliþ af heiði	5	Грани вез золото с поля,
brá hann sínum brandi af reiði	6	в гневе он выхватил меч,
Sjúrþur vann af orminum	7	Шуур змея победил,
Grani bar gulliþ af heiði.	8	Грани вез золото с поля.

## II.

Sigmund so nevni eg	9	Сигмунд, так будет тот
tann jallsins son,	10	сын ярла назван мной,
taþ var hin unga Hjördís,	11	а молодая Чёрдис
hon var hans kona.	12	была его женой.

## III.

So glaþiliga drekka teir	13	Как радостно пьют они
í ríkinum jól	14	во время богатого Йоля,
so týþiliga seta teir	15	как роскошно сидят они
sín teknairstól.	16	на своем престоле.

## IV.

Ófriþur gekk á	17	Усобица пришла
tá heilu höll	18	в их богатый дом,
so menniliga vardu teir	19	как храбро они защищали
hin ríka kongins fjöll.	20	свой королевский холм.

## V.

Tá var har so mikil	21	И было много подвигов
ríka manna gongd,	22	отважных мужей,
ófriþur gekk á	23	усобица пришла
hin ríka kongins lond.	24	в край лихих королей.

## VI.

Ófriþur gekk á	25	Усобица пришла
hin ríka kongins lond,	26	в край лихих королей,
leggja teir sínar bardagar	27	они затевают битву
suþur við sjóvarstrond.	28	на юге у морей.

## VII.

Ríða teir í bardagar,	29	Уехали на битву,
eingin kemur heim,	30	никто не вернулся домой,
eftir livir Hjördís	31	одна осталась Чёрдис,
bæði við sorg og mein.	32	с горем своим и бедой.

## VIII.

Ríða teir í bardagar,	33	Уехали на битву,
láta har sítt lív,	34	всех погубила война,
eftir livir Hjördís	35	одна осталась Чёрдис
Sigmundar vív.	36	Сигмунда жена.

## IX.

Hjördís axlar sar	37	Плечи Чёрдис плащ
kápu blá	38	синий укрывал,
so gekk hon á völlin fram	39	когда она шла в долину,
sum Sigmundur lá.	40	туда, где Сигмунд лежал:

## X.

Ligg nú heilur Sigmundur,	41	«Лежи, мой добрый Сигмунд,
søti mín,	42	сладость моя,
eg mann vera í sorgar tíð	43	я буду в печальные дни
komin at vitja tín.	44	приходить навещать тебя.

## XI.

Hoyr tú reysti Sigmundur	45	Послушай, могучий Сигмунд,
søti mín,	46	сладость моя,
er tað nakað grøðandi	47	чем может исцелиться
sárini tíni?	48	рана твоя?»

## XII.

Seint manst tú Hjördís	49	«Слишком поздно, Чёрдис
fáa til tey ráð	50	давать тебе совет,
at geva mar tey smirslini	51	подходящих мазей,
sum grøða kunna míni sár.	52	для ран моих нет.

## XIII.

Hundings sinir í randargný	53	Сыны Хундинга в битве
skaðan gjördu har	54	злодейство совершили,
eitur var í svörðinum	55	яд был на мече,
teir bóru móti mar.	56	которым меня убили.

## XIV.

Tá íð eg tað fyrsta	57	Когда я в первый раз
sárið fekk	58	рану получил,
sundir mítt svörð tá	59	на две половины меч
í togva luti gekk.	60	я тогда разбил.

## XV.

Tá íþ eg fekk taþ	61	Вот вторую рану
annaþ sár	62	получаю я,
illa neit at hjartanum	63	то сердце мне пронзил
taþ higgs at t í gár.	64	злой удар копья.

## XVI.

Tak tú hesa	65	Возьми с собою эти
svörþsluti tvá	66	две меча половины,
lat tú teir til smiþju bera	67	их отнести кузнецу
ungan son vit fá.	68	вели нашему сыну.

## XVII.

Taþ íþ tú hevir í vón hjá tar	69	Ты скоро должна родить
taþ er sveins barn	70	богатырского сына,
tú fœþ taþ væl við alvi upp,	71	вырасти его сильным,
tú gev tí Sjúrþar navn.	72	Шуур дай ему имя.

## XVIII.

Af sonnum eg taþ	73	О сыне я сейчас
sigi nú til tín:	74	с тобою говорю,
hesin sami sonurin	75	этот самый сын
skal hevna deyða mín.	76	за смерть отомстит мою.

## XIX.

Regin smiþur býr	77	Реин-кузнец живет,
firi handan á,	78	на том берегу стремнины
honum skalt tú fáa	79	ему ты должна отдать
hesa svörþsluti tvá.	80	эти меча половины.

## XX.

Frænur heitir ormurin	81	Френ зовется змей,
á Glitraheiði liggur,	82	на Глитрахайи лежит,
Regin hann er góður smiþur,	83	Реин — хороший кузнец,
fávum er hann diggur.	84	но словом не дорожит.

## XXI.

Eg kann ikki Hjördís	85	Я не могу, Чёрдис
longur tála við teg,	86	еще говорить с тобой,
tí hetta mann vera deyðastund,	87	должно быть это смерть
íþ komin er á meg.	88	уже пришла за мной».

## XXII.

Grátandi snúvíst Hjördís	89	Плача отвела Чёрдис
Sigmundi fra,	90	от Сигмунда глаза,
allar hennar hir þrkonur	91	все ее служанки
tær stóðu henni hjá.	92	рядом стояли в слезах.

## XXIII.

Allar hennar hir þrkonur	93	Все ее служанки
tær stóðu henni við,	94	рядом с ней стояли,
tá íþ frúgvín Hjördís	95	когда королева Чёрдис
fell í óvit niður.	96	без сознания упала.

## XXIV.

Таþ var tá sum oftun enn,	97	Случилось так, как и позже
таþ kom á so brátt	98	случалось часто очень —
kongin sokti helsott	99	смерть нашла короля
á teirri somu nátt.	100	этой самой ночью.

## XXV.

Ikki kostaði Hjördís	101	Немало пришлось Чёрдис
minni til enn tá	102	сокровищ своих потратить,
börina af reyþargulli	103	Сигмунда красным золотом
lat hon Sigmundi slá.	104	она приказала украсить.

## XXVI.

Börina af reyþargulli	105	Сигмунда красным золотом
lat hon honum gera,	106	она приказала убрать,
krossin af tí hvíta silvri	107	белый серебрянный крест
merki til at bera.	108	как знак отличия дать.

## XXVII.

Eystantil undir heyginum,	109	К подножью холма на восток
íþ dreingir reika á fold,	110	идут герои толпою,
har gróvu teir таþ ljósa lík	111	там они труп зарыли
niður í dökka mold.	112	черной землей сырою.

## XXVIII.

Eystantil undir heyginum,	113	К подножью холма на восток
íþ dreingir reika at tala:	114	идут герои изречь:
dimmur er hesin dapri dagur	115	«Печален пасмурный день
niður í mold at fara.	116	чтобы в могилу лечь».

## XXIX.

Grátandi fór nú Hjördís,	117	Плача отправилась Чёрдис
í sínum sali at sitja,	118	теперь в свой тронный зал,
Hjálprek kongur firstur var	119	Чольпрек-король был первым,
íþ frúnna mundi vitja.	120	кто о ней заботиться стал.

## XXX.

Sigmundur kongurinn	121	Сигмунд-король
frá Hjördísi gekk	122	от Чёрдис ушел,
Hjálprek kongurinn	123	Чольпрек-король
frúnna aftur fekk.	124	жену после нашел.

## XXXI.

Frúgvinn lat seg við barni ganga	125	Женщина дитя носила
níggju mánað taldar,	126	девятый месяц сплошь,
til at teirri stundinni leið,	127	когда прошло три срока,
hon fœðir ein svein so baldan.	128	родился сын собой хорош.

## XXXII.

Frúgvinn lat seg við barni ganga	129	Женщина дитя носила
níggju mánað sínar	130	девятый месяц свой,
til at hennara stundinni leið	131	когда прошли ее сроки,
hon fœðir ein svein so fríðan.	132	родился сын — отважный герой.

## XXXIII.

Tað var tá sum ofta er enn,	133	Случилось, как часто бывает,
at duld eru döpur mein,	134	скрыта напасть была,
frúgvinn er gingin í høgaloft	135	женщина на чердаке
hon fœðir ein ungan svein.	136	сына юного родила.

## XXXIV.

Sveipar hon hann í klæði væl	137	Завернула его в пеленки
tá íþ hann kom í heim,	138	и принесла его в дом,
Sjúrð so bað hon nevna sar	139	Шуур, такое имя
hin gæruliga svein.	140	получил при рождении он.

## XXXV.

Hann vox upp í ríkinum	141	Он вырос в королевстве,
til gæruligan mann,	142	отважным мужем стал,
Hjálprek kongurinn	143	Чольпрек король
fostraði hann.	144	его воспитал.

## XXXVI.

Hann vox upp í ríkinum	145	Он вырос в королевстве
skjott og ikki leingi,	146	прочих детей быстрее,
gjörðist hann í höggum tungur,	147	среди королевских витязей
hann bardi kongins dreingir.	148	стал он всех сильнее.

## XXXVII.

Hann var sar á leikvöllum	149	Он был на поле игрищ,
undir reyðum skildri,	150	красный щит держал,
lærði allar listir tær,	151	всем научился искусствам,
íþ kappin kjósa vildi.	152	которые сам выбирал.

## XXXVIII.

Hann var sar á leikvöllum	153	Он был на поле игрищ
burtur við aðrar sveinar,	154	среди других юнцов,
hvörja ta tíþ teir reiður vóru,	155	из них на войне любой
stóþ eitt stríþ af meini.	156	сражаться был готов.

## XXXIX.

Hann var sar á leikvöllum	157	Он был на поле игрищ
hann millum manna herjar	158	с ним много мужей воевало,
rívur upp eikelvi stór,	159	большое берет он копье
hann lemjir summar til heljar.	160	и в Хель отправляет немало.

## XL.

Niður setast sveinarnir,	161	Попадали многие юноши,
reiþir íþ teir vóru:	162	гнев не могли сдержать:
líkari var tar faþir at hevna,	163	«Лучше б ты мстил за отца,
en berja os so stórum.	164	чем против нас воевать».

## XLI.

Sjúrþur kastar reyðum skildri	165	Шуур бросает щит
niður á dökka fold	166	на землю свой красный,
tá íþ hann hoyrði sín faþirs deyða,	167	Узнав про смерть отца,
hann sortnaði ratt sum mold.	168	он стал лицом ужасный.

## XLII.

Kastar hann svörþ og herklæþi,	169	Бросает он меч и доспехи
hann listir ei longur at leika,	170	и игру прекращает,
gongur so inn firi móþur sína	171	входит он к матери в зал
viþ reyþar kinnar og bleikar.	172	с бледными красными щеками:

## XLIII.

Hoуr taþ sæla móþir mín,	173	«Послушай, дорогая мать,
sig mar satt ífrá:	174	правду скажи до конца:
hvursu var hann at navni nevndur,	175	как зовет себя тот,
íþ mín faþir vá?	176	кто убил моего отца?»

## XLIV.

Eg kann ikki sannari	177	Я ничего не скрою,
sigar tar ífrá,	178	правду скажу до конца,
taþ vóru Hundings sinir,	179	Хундинга сыновья
íþ tín faþir vá.	180	твоего убили отца.

## XLV.

Taþ vóru Hundings sinir,	181	Хундинга сыновья
íþ tín faþir vá,	182	твоего убили отца,
taþ verður ei meðan tú livir,	183	пока ты живешь, не будет
tú sømdir af teim manst fá.	184	от них тебе славы бойца.

## XLVI.

Sjúrður svarar síni móður	185	Шуур на это матери
allvæl sum hann kundi:	186	почтительно отвечает:
ofta hava vaxiþ ungu rakka	187	«Часто у пса молодого
hvassar tenn í munni.	188	зубы острые вырастают».

## XLVII.

Hjördís gongur at kistuni,	189	Чёрдис идет к сундуку,
sum öll var í gulli drigin:	190	золотом тот обит:
her sart tú tey herklæði,	191	«Вот боевые доспехи,
sum tín var faþir í vigin.	192	в них был отец твой убит».

## XLVIII.

Hon læsir upp ta kistuna	193	Она открывает сундук,
sum nogv goymdi gull og fæ,	194	в котором хранились деньги,
tekur upp taþ blóþigu skjúrtu,	195	достаёт рубашку в крови
og kastar honum á knæ.	196	и бросает ему на колени.

## XLIX.

Tekur hon teir svörþslutir	197	Берет половины меча,
Sjurði hon teir fær:	198	Шууру дать их хочет:
hetta gav tín sæli faþir,	199	«Вручил их мне твой отец,
íþ mikiþ gott unti mar.	200	он любил меня очень».

## L.

Tak tú hesa	201	Возьми с собою эти
svörþsluti tvá	202	две меча половины,
tar eitt annað javngott	203	чтоб выковать из них
svörþ af teim at slá.	204	меч крепкий и длинный.

## LI.

Regin smiður býr	205	Реин-кузнец живет
firi handan á,	206	на том берегу стремнины,
honum skalt tú bera	207	ему отнести ты должен
hesa svörþsluti tvá.	208	эти меча половины.

## LII.

Frænir heitir ormurin	209	Френ зовется змей,
á Glitraheiði liggur	210	на Глитрахайи лежит,
Regin hann er góður smiður,	211	Реин — хороший кузнец,
men fávum er hann diggur.	212	но словом не дорожит.

## LIII.

Gakk tú fram at fossinum	213	Пойди на реку и сбрось
kasta stein í á,	214	камень с водопада,
kjós tar hest til handar tann,	215	того коня, что не дрогнет,
sum ekki víkur ífrá.	216	тебе и выбрать надо».

## LIV.

Gekk hann sar at fossinum,	217	Пошел он на реку и бросил
kastaði stein í á,	218	камень с водопада,
hann tók tann af hestunum,	219	того коня, что не дрогнул,
sum ekki veik ífrá.	220	ему было выбрать надо.

## LV.

Hann var valdur í ríkinum,	221	Из всех коней был он лучший
af öllum var hann bestur,	222	для боя и для погонь,
síþan var hann kallaður	223	потом его назвали:
Grani Sjúrþar hestur.	224	«Грани Шуура конь».

## LVI.

Sjúrþur loypur á Grana bák	225	Шуур, отважный воин,
morgun ein so snemma,	226	прыгает на спину Грани.
síþan reiþ hann ivir um á	227	Искать через реку поехал
Regin smið at finna.	228	он Реина утром ранним.

## LVII.

Таþ var hin ungi Sjúrþur	229	То был юный Шуур,
ríþur firi dirnar fram,	230	конь его к кузне идет,
Regin kastar smíþi öllum,	231	Реин бросает работу
og tók sar svörþ í hond.	232	и в руки меч берет:

## LVIII.

Hoyr taþ frægi Sjúrþur,	233	«Послушай, славный Шуур,
tú ert so menskur ein mann,	234	отважный ты герой,
hvört stendur ferþin tín,	235	куда, скажи, ты едешь,
hvört ríþur tú fram?»	236	куда путь держишь свой».

## LIX.

Hoyr tú taþ nú Regin,	237	«Послушай теперь ты, Реин,
higar stendur mín ferþ	238	дальше мне нет дорог,
ger mar taþ tú Regin smíþur,	239	судя, кузнец, я приехал,
smíþa mar nú eitt svörþ.	240	чтоб ты выковал мне клинок».

## LX.

Ver vælkomin, ungi Sjúrþur	241	«Добро пожаловать, Шуур,
tú hevir veriþ mar kærur,	242	слезай поскорее с коня,
dvölst tú í ríkinum nakra tíþ,	243	хотя бы недолгое время
tú ver í nátt hjá mar.	244	ты погости у меня».

## LXI.

Eg kann ikki, Regin smíþur,	245	«Я не могу, кузнец Реин,
dvöljast her hjá tar,	246	остаться здесь у тебя,
Hjálprek kongur saknar meg	247	Чольпрек-король хочет видеть
úr hásetinum hjá sar.	248	меня всегда возле себя.

## LXII.

Smíþa tú mar svörþiþ	249	Сделай такое оружие,
virþuliga og væl,	250	ты ведь хороший коваль,
bæþi má eg vega við tí	251	чтоб разрубить я мог им
jarn og so stál.	252	и железо, и сталь.

## LXIII.

Smíþa skalt tú mar svörþiþ	253	Сделать ты должен оружие
skært og so reint	254	сияющее, как пламень,
bæþi skal eg vega við tí	255	я должен им разрубить
jarn og so stein.	256	и железо и камень».

## LXIV.

Regin tók við svörþinum,	257	Реин взялся за дело
legði tað í eld,	258	бросил железо в печь,
tíggju næturnar	259	он к двадцатой ночи
hevði hann tað í gerð.	260	выковал новый меч.

## LXV.

Tíggju næturnar	261	Он к двадцатой ночи
hevði hann tað í gerð,	262	выковал новый меч,
tá var hin ungi Sjúrfur	263	снова юный Шуур
rífin afra ferð.	264	о поездке заводит речь.

## LXVI.

Sjúrfur loypur á Grana bák	265	Шуур, отважный воин,
morgun ein so snimma,	266	прыгает на спину Грани,
síðan reið hann ivir um á	267	искать через реку поехал
Regin smíð at finna.	268	он Реина утром ранним.

## LXVII.

Tað var hin ungi Sjúrfur	269	То был юный Шуур,
ríður firi dirnar fram,	270	конь его к кузне идет,
Regin kastar öllum smíði,	271	Реин работу бросает
og tók sar svörð í hond.	272	и в руки меч берет:

## LXVIII.

Ver vælkomin Sjúrfur	273	«Добро пожаловать, Шуур,
smíðað havi eg svörð,	274	выковал я клинок,
bilar tar ei hugur og hjarta,	275	пусть мужества будет столько,
tú verður til víggja førur.	276	чтоб врага победить ты мог.

## LXIX.

Smíðað havi eg tar svörð	277	Сделал тебе я оружие,
skært og so reint	278	сияющее, как пламень,
bæði skalt tú vega við tí	279	ты сможешь им разрубить
jarn og so stein.	280	и железо и камень».

## LXX.

Sjúrfur gongur at stórum stíþja,	281	Шуур идет к наковальне,
royndi alv so fast,	282	та от удара звенит,
sundur hans svörð tá	283	был тогда меч его новый
í togva luti brast.	284	на две половины разбит.

## LXXI.

Deyða ert tú Regin,	285	«Быть убитым, Реин,
af mar verð,	286	достоин ты вполне,
firi tú vildi svíkja meg	287	оружие и получше
í tíni vopnagerð.	288	мог бы ты сделать мне».

## LXXII.

Báðar tekur hann svörðslutirnar,	289	Берет он меча половины,
kastar honum á knæ,	290	швырнул, кузнеца проклиная,
skalv tá Regin smiður	291	Реин всем телом дрожал,
sum eitt liljublaf.	292	как лилия водяная.

## LXXIII.

Báðar legði hann svörðslutirnar	293	Положил он меча обломки
aftur i hans hond	294	перед Реином на порог,
tá skalv hondin á Regin	295	задрожали у Реина руки,
sum á liljurond.	296	как лилии цветок.

## LXXIV.

Smíða skalt tú annað svörð,	297	«Сделать другое оружие
men smiðar tú tað svá,	298	должен ты постараться,
vita skalt tú Regin,	299	но помни, Реин, что можешь
liv skalt tú ei fá.	300	ты с жизнью своей расстаться.

## LXXV.

Svörðið skalt tú gera	301	Оружие должен ты сделать
so reiðuliga hart,	302	поистине полезное,
bæði skal eg vega við tí	303	чтоб разрубить я мог
stein og so jarn.	304	стальное и железное».

## LXXVI.

Smíði eg tar annað svörð,	305	«Сделать другое оружие
og verður tað ei svá,	306	я тебе обещаю,
hjartað úr orminum	307	сердце страшного змея
tað leggi eg treytir á.	308	условием я назначаю.

## LXXVII.

Hoyr tað ungi Sjúrdur,	309	Послушай, юный Шуур,
smíði eg tar svörð,	310	меч лучший будет твой,
hjartað úr orminum	311	сердце страшного змея
tað vil eg hava í verð.	312	хочу я сделать ценой».

## LXXVIII.

Regin tók við svörþinum,	313	Реин взялся за дело
legði tað í eld,	314	бросил железо в печь
tríati næturnar	315	и к тридцатой ночи
hevði hann tað í gerð.	316	выковал новый меч.

## LXXIX.

Tríati næturnar	317	Он к тридцатой ночи
hevði hann tað í gerð,	318	выковал новый меч,
tá var hin ungi Sjúrfur	319	снова юный Шуур
rífin aftur á ferð.	320	о поездке заводит речь.

## LXXX.

Sjúrfur loypur á Grana bák	321	Шуур, отважный воин,
morgun ein so snimma,	322	прыгает на спину Грани,
síþan reið hann ivir um á	323	искать через реку поехал
Regin smíð at finna.	324	он Реина утром ранним.

## LXXXI.

Tað var hin ungi Sjúrfur	325	То был юный Шуур,
reið firi dirnar fram,	326	конь его к кузне идет,
Regin kastar öllum smíði,	327	Реин работу бросает
og tók sar svörð í hond.	328	и в руки меч берет:

## LXXXII.

Ver vælcomin Sjúrfur	329	«Добро пожаловать, Шуур,
smíðað havi eg svörð,	330	выковал я клинок,
bilur tar ei hugurin,	331	отваги пусть будет столько,
tú verður so víða á ferð.	332	чтоб все земли объехать ты

СМОГ».

## LXXXIII.

Sjúrfur gongur at stíþjanum	333	Шуур идет к наковальне,
höggur allt við fart,	334	бьет изо всех сил,
hvörki mátti rökka, ei stökka,	335	не треснул и не дрогнул,
so var svörð þ hart.	336	настолько меч крепок был.

## LXXXIV.

So höggur hann Sjúrfur	337	Так ударяет Шуур
fastliga til,	338	сильно рукою твердой,
sundur kleiv hann stíþjan	339	вдребезги он разбил
og stabban við.	340	наковальню вместе с колодой.

## LXXXV.

Таþ rennur ein á frá kelduni upp,	341	Течет река из источника,
onnur skamt ífrá,	342	ручей в нее впадал,
Gramm kallar hann svörþiþ	343	Грам называет он меч,
á hallargolví lá.	344	что на полу лежал.

## LXXXVI.

Hoyr таþ frægi Sjúrþur,	345	«Послушай, славный Шуур,
tú far og kann um vív,	346	получишь ты супругу,
firi tílíkan hövdinga	347	хочу я такому хёвдингу
vildi eg latiþ lív.	348	легкой судьбы, как другу».

## LXXXVII.

Hoyr tú таþ nú Regin,	349	«Послушай теперь ты, Реин,
hetta sigir tú mar,	350	Ты в одном убеждаешь меня,
men annaþ býr í hjartanum	351	но на сердце другое,
Regin smiþur, á tar.	352	Реин кузнец, у тебя».

## LXXXVIII.

Inn таþ frægi Sjúrþur,	353	«Сделай так, славный Шуур,
siga skalt tú mar,	354	Поставь в известность меня,
nær tú riþur á Glitraheiþi	355	как поедешь на Глитрахайи,
lat meg filgja tar.	356	позволь проводить тебя».

## LXXXIX.

First ríþi eg í randargný	357	«Прежде отца убийцы
Hundings sinir at finna,	358	предо мною пусть держат ответ,
síþan ríþi eg á Glitraheiþi	359	поеду на Глитрахайи
men таþ fýsir meg minna.	360	потом, хоть охоты и нет.

## XC.

First ríþi eg í randargný	361	Сначала отца убийцы,
Hundings sinir at fella,	362	каждый пусть будет убит,
so fari eg á Glitraheiþi	363	потом на Глитрахайи,
tí mar mann einki bella.	364	поехать мне не повредит».

## XCI.

Таþ var Sjúrþur Sigmundarson,	365	То был Шуур Сигмундарсон,
ei skortar honum eyþ,	366	достоинств его не счесть,
reiþ hann tá í randargný,	367	Поехал он на битву,
hann hevndi sín faþirs deyða.	368	и свершилась месть.

## XCII.

Allar vá hann Hundings sinir,	369	Убил сыновей Хундинга,
væl kom hann, aftur frá teim,	370	вернулся живым и здоровым,
skamri stund í ríkinum var,	371	не долго дома пробыл,
hann reið á Glitraheiði.	372	уехать пришлось ему снова.

## XCIII.

Таð var Sjúrður Sigmundarson,	373	То был Шуур Сигмундарсон,
rið fram ivir skóg,	374	Едет сквозь лес напрямик,
møtti honum gamalur maður,	375	за лесом внизу в долине
hann settist niður á lón.	376	ему повстречался старик.

## XCIV.

Har kom maður á völlin fram,	377	Этого человека
eingin íþ hann kendi,	378	не знал никто вокруг,
eyga hevði hann eitt í heysi,	379	лицо — с одним глазом,
finskan boga í hendi.	380	в руке — финский лук.

## XCV.

Hoyr tað Sjúrður Sigmundarson	381	«Послушай, Шуур
tú ert so reystur ein mann,	382	Сигмундарсон,
hvört stendur nú ferðin tín,	383	Смелый ты герой,
hvört riður tú fram?	384	куда, скажи, ты едешь, куда путь держишь свой?»

## XCVI.

Eg reið first í randargný	385	«Я ездил в Рандаргни
teir Hundings sinir at finna,	386	сынам Хундинга отомстить,
nú riði eg á Glitraheiði,	387	теперь на Глитрахайи
roynnisverk at vinna.	388	подвиг там совершить».

## XCVII.

Hoyr tú reysti Sjúrður,	389	«Послушай, смелый Шуур,
siga skalt tú mar,	390	сказать ты должен мне,
hvör er hesin vesæli maður	391	кто тот человек столь жалкий
í filgi er við tar?	392	идет вослед тебе?»

## XCVIII.

Regin smiður kallast hann	393	«Реин-кузнец зовется он,
ormsins bróðir hann er,	394	змея брат родной,
tí havi eg hann við mar	395	в этом моём походе
á hesi míni ferð.	396	он следует за мной».

## XCIX.

Hvör bað teg grava	397	«Кто велел тебе рыть
hesar gravir tvær?	398	такие ямы две?
Deyðan mann hin sami maður	399	Смерть человек этот
hava ætlað tar.	400	уготовил тебе».

## C.

Regin legði mar ráðini	401	«Реин дал мне совет
at grava gravir tvær,	402	вырыть ямы две,
tí hann er min vinmaður	403	в этой моей поездке
við mar á hesari ferð.	404	он помогает мне».

## CI.

Hevir Regin biðið teg	405	«Реин тебе дал совет
grava gravir tvær	406	вырыть ямы две?
hann er vesti svíkjari	407	Он дрянной обманщик,
og deyða vil hann teg.	408	готовит смерть тебе.

## CII.

Væl mást tú Sjúrpur	409	Осторожным, Шуур,
akta har uppá	410	нужно тебе быть,
at tú ikki deyðan skalt	411	чтобы смерть от змея
af hesum ormi fá.	412	тебе не получить.

## CIII.

Grava tú ta triðju,	413	Третью яму вырой
tú grava hana skamt ífrá,	414	поскорее рядом,
ein mun af eitrunum	415	защитит надежно
lívur hon tar tá.	416	она тебя от яда.

## CIV.

Grava tú enn ta fjórðu,	417	Вырой и четвертую
har longur fram,	418	подальше впереди,
upp úr grövini	419	из нее сумеешь
skalt tú vega hann.	420	его ты победить.

## CV.

Grava skalt tú ta fjórðu,	421	Вырой и четвертую
tú grava hana har íhjá,	422	к тем ямам трем опять,
síðan skalt tú Sjúrpur,	423	потом ты должен, Шуур,
á jörðini stá.	424	на земле стоять».

## CVI.

Ormur er skriþin af gullinum,	425	Змей сползает с золота,
frá mann frættast víða,	426	об этом слухов много,
Sjúrþur setist á Grana bak,	427	Шуур садится на Грани,
hann býr seg til at ríða.	428	собираясь в дорогу.

## CVII.

Ormur er skriþin af gullinum,	429	Змей сползает с золота,
tikist hava griþ	430	готов он всех ядом сжечь,
Sjúrþur trívur um benjrkolv,	431	Шуур хватает клинок,
hann býr sítt svörþ nú til.	432	к бою готовит меч.

## CVIII.

Tríati favnar var fossurinn,	433	Тридцать саженей водопад,
íþ ormurinn undir lá,	434	змея под ним лежал,
uppi vóru hans bæði böxl,	435	сверху его два крыла,
men búkur á homrum lá.	436	живот на скале лежал.

## CIX.

Uppi vóru hans bæði böxl,	437	Сверху его два крыла,
men búkur á homrum lá,	438	живот на скале лежал,
taþ var hin reysti Sjúrþur,	439	то был отважный Шуур,
hann sínum svörþi brá.	440	свой меч из ножен достал.

## CX.

Sjúrþur gav so vænt eitt högg,	441	Шуур нанес удар,
taþ öllum tókti undur,	442	чудо из чудес,
tá skalv bæði leyv og lund	443	единым махом рассек
og allar vörildar grundir.	444	землю, траву и лес.

## CXI.

Tá skalv bæði leyv og lund	445	Единым махом рассек
og allar vörildar grundir,	446	землю, траву и лес,
Sjúrþur brá sínum bitra brandi,	447	Шуур достал из ножен
hjá hann um miþju sundir.	448	острейшее из желез.

## CXII.

Taþ spurdi ormurinn,	449	О том спросил дракон,
tá íþ hann í brotum lá:	450	собрав остатки сил:
hvör er hin hugdjarvi,	451	«Кто этот муж отважный,
íþ högga torir svá?»	452	что так меня сразил?»

## CXIII.

Sjúrþ skalt tú nevna meg,	453	«Шуур, сын Сигмунда,
Sigmundar son,	454	ты должен меня называть,
taþ var hin unga Hjördís,	455	а молодая Чёрдис —
kona hans var hon.	456	это моя мать».

## CXIV.

Hoyr tú taþ nú Sjúrþur,	457	Послушай юный Шуур,
hvat eg tali til tín:	458	спросить хочу тебя:
hvör filgdi tar ta longu leiþ	459	«Кто за тобой идет следом
higar nú til mín?	460	и смотрит на меня?»

## CXV.

Regin er tín bróþir,	461	«Твой брат кузнец указал,
hann vísti mar veg,	462	дойти как сюда скорей,
hann er hin vesti svíkjari,	463	известно всем: он предатель,
deyða vildi hann teg.	464	он смерти хочет твоей».

## CXVI.

Til tess svaraþi ormurin,	465	На это ответил змей,
meþan hann fleyt í blóþ	466	пока он тонул в крови:
drapa skalt tú Regin smiþ	467	«Убить должен ты кузнеца,
tóat hann er mín bróþir.	468	хоть он из моей родни.

## CXVII.

Veg tú nú Regin smiþ,	469	Пусть будет его конец,
sum tú hevur vegiþ meg,	470	как жизни конец моей,
hann er vesti svíkjari,	471	известно всем: он предатель,
deyða vil hann teg.	472	смерти он хочет твоей».

## CXVIII.

Taþ var Regin smiþur,	473	То был Реин-Кузнец,
talaþi so firi sar:	474	и так он стал говорить:
fáji eg nú Sjúrþur	475	«То, что ты обещал,
taþ iþ tú lovaþi mar?	476	хочу я теперь получить».

## CXIX.

Sjúrþur stakk til hjartaþ,	477	Шуур пошел за сердцем
tá vegurin var trangur,	478	по тропинке крутой,
steikti hann taþ á teini,	479	поджарил его на жерди
iþ tríati alin var langur.	480	в три локтя длиной.

## CXX.

Sjúrþur gjörðist á hendi heitur,	481	Шуур палец обжег,
hann brá sar í munn,	482	облизал его языком,
fuglar og so alskins djór	483	язык птиц и зверей
vóru honum á máli kunn.	484	стал вдруг ему знаком.

## CXXI.

Таþ sögdu honum villini fuglar,	485	Сказали ему птицы
uppi sitja í eik:	486	с ветвей дуба большого:
sjálvur skalt tú Sjúrþur	487	«Сам ты должен, Шуур,
eta af tíni steik.	488	поесть своего жаркого».

## CXXII.

Sjúrþur steikti hjartaþ	489	Шуур изжарил сердце
og taþ af teini dró,	490	и снял его с теплины,
Regin legþist at drekka	491	Реин лег, чтоб напиток
ormsins eiturbloþ.	492	с ядом крови змеиной.

## CXXIII.

Regin legþist at drekka	493	Реин лег, чтоб напиток
ormsins eiturbloþ,	494	с ядом крови змеиной,
Sjúrþur gav honum banasár	495	Шуур его зарубил,
í spori sum hann stóþ.	496	Смертельным ударом в спину.

## CXXIV.

Таþ var hin ungi Sjúrþur,	497	То был юный Шуур,
sínum svörþi brá,	498	выхватил меч свой,
síþan kleyv hann Regin smiþ	499	потом кузнеца Реина
sundir í luti tvá.	500	он разрубил надвое.

## CXXV.

Mikiþ mundi Sjúrþur	501	Много храбрый Шуур
gulliþ eignast tá,	502	сокровищ и золота взял,
tí hann vá tan frænarorm,	503	убив блестящего змея,
á Glitraheiþi lá.	504	что на Глитрахайи лежал.

## CXXVI.

Árla var um morgunin,	505	То было ранним утром,
taþ roþar firi sól	506	солнцу пора подниматься,
hann bindur upp á Grana bak	507	взвалил он на спину Грани
gullkistur tolv.	508	со золотом тюков двенадцать.

## CXXVII.

Tolv gullkistur legði hann	509	Двенадцать тюков сложил,
hvörjuminni klakk,	510	с двух сторон седла,
sjálvur settist hann omaná,	511	сам уселся сверху,
so er mar frásagt.	512	о том молва была.

## CXXVIII.

Síðan settist Sjúrður	513	Потом уселся Шуур
at ríða omaná,	514	сверху на седло,
Grani sprakk um lingheiðir,	515	Грани прыгнул с места,
og reiður var hann tá.	516	был он очень злой.

## CXXIX.

Hesturin rennur í oyðumörk,	517	Конь бежит по лесу,
leiðin var honum ei kunnig,	518	путь ему был незнаком,
Sjúrður svav á teirri nátt	519	Шуур этой ночью
undir so köldum runni.	520	спал под сухим кустом.

## CXXX.

So treður hann Grani	521	Под копытами Грани
grót ratt sum völl,	522	то камни, то земля,
tílikur kemur eingin aftur	523	Наконец он приехал
á ríka kongins höll.	524	в богатый дом короля.

## CXXXI.

Nú skal latta ljóði af,	525	Эту песнь закончить
eg kvøði ei longur á sinni,	526	позвольте мне на том,
so skal taka upp annar tátt,	527	И начать вторую
og víðari leggja í minni.	528	о чем-нибудь другом.

## Комментарии

Строфа II. **Сигмунд** — отец Шуура. История его жизни достаточно подробно рассказывается в «Саге о Волсунгах». Сигмунд был сыном Волсунга и Хльод. У него было девять братьев и одна сестра — Сигню. Во время свадьбы Сигню и Сиггейра, конунга гаутов, появился человек (Один) с мечом в руке. Он вонзил этот меч в ствол дерева по самую рукоять, и предложил присутствующим вытащить его. Сделать это удалось только Сигмунду. Сиггейр предложил ему в обмен тройной вес меча в золоте. Сигмунд отказался, и тогда Сиггейр задумал план мести против рода Волсунгов. Он пригласил Волсунга со всеми сыновьями в Гаутскую землю. По их прибытии состоялась битва, в которой Волсунг был убит, а все его сыновья взяты в плен, спастись из которого удалось только Сигмунду при помощи Сигню. У Сигмунда и Сигню рождается сын Синфьотли, совместно с которым Сигмунд, в конце концов, убивает Сиггейра. Сигмунд становится конунгом и женится на Боргхильд. У них два сына: Хельги

(действующее лицо нескольких песен «Старшей Эдды») и Хамунд. После смерти Боргхильд Сигмунд сватается к Хьордис. Другим претендентом на ее руку был Люнгви сын Хундинга. Хьордис предпочитает Сигмунда. Позднее в битве Люнгви убивает Сигмунда.

**Чёрдис** (в исландской традиции Хьордис). Согласно «Саге о Волсунгах» дочь Эулими, жена Сигмунда, мать Шуура. Имеются некоторые расхождения между «Балладой» и «Сагой о Волсунгах» в связи со вторым замужеством Чёрдис. См. примечания к строфе XXIX.

Строфа III. **Йоль** — языческий праздник середины зимы. В современных скандинавских языках значение слова переосмыслено как 'рождество'; Шв., дат., норв. *jul* (подробнее см.: Ганина 2001: 110–117).

Строфы III–IV. **Как радостно они пьют... как роскошно они сидят... как храбро они защищали...** повтор синтаксической конструкции.

Строфа IV. **Междуусобица**. Согласно «Саге о Волсунгах» нападение Люнгви конунга и его братьев на Сигмунда.

**Королевский холм**. Слово «холм» (*fjöll*) выбрано из соображений рифмы.

Строфа V. **Междуусобица пришла**. Повтор стр. 17 (стф. IV).

Строфа VI. **Междуусобица пришла в край лихих королей**. Повтор стр. 23–24 (стф. V).

**На юге у морей**, букв. на морском побережье. Географическая локализация вряд ли возможна.

Строфы VII–VIII. **Уехали на битву... одна осталась Чёрдис...** Стр. 29, 31 (стф. VII) затем повторяются, как стр. 33, 35 (стф. VIII).

Строфы X–XI. **Лежи мой добрый Сигмунд, сладость моя... Послушай могучий Сигмунд, сладость моя...** В стр. 41 (стф. X) и 45 (стф. XI) имеет место повтор синтаксической структуры, стр. 42 (стф. X) и 46 (стф. XI) совпадают дословно.

Строфа XIII. **Сыны Хундинга** — Люнгви и его братья, оставшиеся в живых после битвы с Хельги, сыном Сигмунда от Боргхильд, в которой, кстати, погиб и сам Хундинг. Об этой битве рассказывается в «Старшей Эдде» (Вторая песнь о Хельги убийце Хундинга) и в «Саге о Волсунгах» (IX).

Строфа XIV. **Меч** — это тот самый меч, который Сигмунд вытащил из ствола дерева, см. примечание к стф. II. Позднее он получит имя «Грам», см. стф. LXXXV.

Строфа XVI. **Кузнецу** — Реину, см. стф. XIX.

Строфа XVII. **Шуур**<sup>4</sup> (исландский Сигурд, немецкий Зигфрид) — центральный персонаж так называемого сигурдовского или нибелунговского цикла. Кроме фарерских баллад известен по древнеисландским памятникам, таким как «Сага о Волсунгах», «Старшая Эдда», «Младшая Эдда», «Сага о Тидрике Бернском», кроме этого по средневерхненемецкой «Песни о Нибелунгах» и некоторым другим менее значительным памятникам.

<sup>4</sup> В. П. Берков (2003: 19) транскрибирует данное имя как **Шуурур**, с сохранением фарерского окончания иминительного падежа, что, на наш взгляд, противоречит традиции передачи скандинавских личных имен в переводах на русский язык.

В разных текстах представлены разные трактовки истории Сигурда, что будет отмечено в дальнейших комментариях.

Строфа XVIII. **За смерть отомстит мою.** Кровная месть — один из важнейших институтов, регулировавших жизнь древнегерманского общества. Подробнее об этом см.: Стеблин-Каменский 2003: 180–190.

Строфа XIX. **Реин** (исл. **Регин**) — кузнец, в исландской традиции воспитатель Сигурда. Э. М. Смит-Дампьер считает, тот факт, что в фарерской балладе воспитателем Шура является не Реин а Чольпрек (см. стф. XXIX), одним из важнейших отличий сюжета баллады от исландских текстов (Smith-Dampier 1969: 33). Предыстория этого персонажа изложена в «Саге о Волсунгах» (XIV). Отцом Регина был Хрейдмар, а братьями — Фафнир (Фафни) и Отр. Отр был очень похож на выдру. Однажды Один, Локи и Хени убили Отра и содрали с него шкуру. Они пришли к Хрейдмару и показали добычу. Хрейдмар наложил на них виру (выкуп), чтобы они наполнили шкуру золотом. За золотом был послан Локи. Он взял золото у карлика Агдвари, в том числе перстень. Агдвари при этом сказал, что перстень будет к смерти тому, кто им завладеет. Вира была выплачена. После этого Фафнир убил отца, завладел всем золотом и стал его сторожить, обернувшись змеем. Регин не получил ничего. Он отправился к Хьялпреку конунгу и стал у него кузнецом.

Строфа XX. **Френ** (исл. **Фафнир, Фафни**) — букв. ‘Сверкающий’. В исландской традиции соответствующее слово (*fránn*) служит постоянным эпитетом для змея (см. напр.: Кузьменко 2009: 155), например:

*Far kemr inn dimmi  
dreki fljúgandi,  
naðr fránn, neðan  
frá Niðafjöllum*

Вот прилетает  
черный дракон,  
сверкающий змей  
с Темных Вершин

(Völusprá, 66; перевод А. И. Корсуна)

**Глитрахайи** (исл. **Гнитахейд, Гнитахейди**) — поле, где был зарыт клад, который сторожил Фафнир.

**Он от обиды дрожит.** Перевод произвольный, поскольку значение формы *diggur* не вполне ясно.

Строфы XXII–XXIII. Стр. 93–94 (стф. XXIII) частично повторяют стр. 91–92 (стф. XXII).

Строфы XXV–XXVI. Стр. 105–106 (стф. XXVI) частично повторяют, за исключением рифмующегося слова стр. 103–104 (стф. XXVI).

Строфы XXVII–XXVIII. Стр. 113–114 (стф. XXVIII) частично, за исключением рифмующегося слова, повторяют стр. 109–110 (стф. XXVII).

Строфа XXIX. **Чольпрек** (в исландской традиции **Хьяльпрек**) — воспитатель Шуура. В «Балладе» Чольпрек, как это видно из следующей строфы, женится на Чёрдис сам; в то время как в «Саге о Волсунгах» он женит на ней своего сына Алфа.

Строфы XXXI–XXXII. Стф. XXXII частично повторяет стф. XXXI.

Строфы XXXV–XXXVI. Стр. 145 (стф. XXXVI) повторяет стр. 141 (стф. XXXV).

Строфы XXXVII–XXXIX. Повторяются стр. 149 (стф. XXXVII), 153 (стф. XXXVIII) и 157 (стф. XXXIX).

Строфа XXXIX. **Хель** — богиня царства мертвых, и одновременно само царство мертвых (ср. греческий Аид: см. Ганина 2001: 25).

Строфы XLII–XLV. Эпизод, в котором Шуур узнает о смерти отца, не имеет параллели в древнеисландских источниках (Smith-Dampier 1969: 33).

Строфа XLII. **С бледными красными щеками.** Оксюморон, как литературный прием, не характерен для фарерских баллад. Возможно, определение «красный» для щек является постоянным, а «бледный» применимым к данному случаю. В качестве параллели можно привести две строки из среднеанглийского стихотворного рыцарского романа XIII века «Король Хорн»: *He was whit so the flur; Rose red was his colur* 'Он был бел как цветок; розово-красным был его цвет' (King Horn, 15–16).

Строфы XLIII–XLIV. Стр. 178, 180 (стф. XLIV) частично повторяют стр. 174, 176 (стф. XLIII).

Строфы XLIV–XLV. Стр. 181–182 (стф. XLV) повторяют стр. 179–180 (стф. XLIV).

Строфа XLV. **Пока ты живешь не будет от них тебе славы бойца.** Шуур (Сигурд) как известно из дальнейшего изложения, а также из «Саги о Волсунгах», отомстил сыновьям Хундинга и тем самым стяжал себе славу. Следовательно, дословное понимание данной полустрофы невозможно. Наиболее вероятным представляется трактовка: «пока не отомстишь за смерть отца — не будет тебе славы».

Строфа XLVI. **Часто у пса молодого зубы острые вырастают.** Уподобление война собаке не типично для скандинавской традиции. Скорее можно было бы ожидать сравнения с волком.

Строфа L. Стр. 201–202 (стф. L) повторяют стр. 65–66 (стф. XVI).

Строфа LI. **Ему (Реину) отнести ты должен эти меча половины.** В «Саге о Волсунгах» Сигурд от Хьёрдис получает обломки меча не сразу, а только после двух попыток Регина выковать меч из другого материала.

Строфы LI–LII. Стф. LI–LII почти точно повторяют стф. XIX–XX.

Строфы LIII–LV. В «Саге о Волсунгах» (XIII) выбрать коня Сигурду помогает старик (Один). Также сообщается, что Грани происходит от Слейпни(ра) — восьминоногого коня Одина. На различие в трактовке этого эпизода обращает внимание Э. М. Смит-Дампьер (Smith-Dampier 1969: 33). Х. де Боор видит различие в том, что в «Саге о Волсунгах» конь нужен Сигурду для «забавы», а в фарерской балладе это элемент подготовки к битве с сыновьями Хундинга (Boog 1918).

Строфы LIII–LIV. Стф. LIV частично повторяет стф. LIII.

Строфа LV. **Грани** — конь Шуура (Сигурда)

Строфы LXII–LXIII. Стф. LXIII частично повторяет стф. LXII.

Строфы LXIV–LXV. Стр. 261–262 (стф. LXV) повторяют стр. 259–260 (стф. LXIV).

Строфы LXVI–LXVII. Стф. LXVI–LXVII повторяют стф. LVI–LVII.

Строфа LXIX. Стф. LXIX частично повторяет стф. LXII.

Строфа LXXI. **Быть убитым, Реин, достоин ты вполне.** В «Саге о Волсунгах» угрозы убить Регина со стороны Сигурда отсутствуют.

Строфа LXXIII. Стф. LXXIII частично повторяет стф. LXXII.

Строфа XLVI. **Сердце страшного змея условием я назначаю.** «Сага о Волсунгах» несколько иначе трактует договор между Сигурдом и Регином. Регин, сетуя на то, что у Сигурда мало добра, рассказывает ему о кладе, который сторожит Фэфнир (см. комментарий к стф. XIX). Сигурд, желая помочь несправедливо обиженному Регину, хочет убить дракона и для этого просит Регина изготовить ему меч.

Строфы LXXVI–LXXVII. Стр. 311–312 (стф. LXXVII) частично повторяют стр. 307–308 (стф. LXXVI).

Строфы LXXVIII–LXXXII. Пять строф LXXVIII–LXXXII частично повторяют стф. LXIV–LXVIII. Это самый продолжительный повторяющийся фрагмент в фарерских балладах. Повтор связан с повторяющейся частью сюжета.

Строфа LXXXIII. Стр. 333 (стф. LXXXIII) частично повторяет стр. 281 (стф. LXX).

Строфа LXXXV. **Течет река из источника.** Э. М. Смит-Дампьер считает упоминание реки отголоском еще одного испытания для меча. В «Саге о Волсунгах» (XV) упоминается, что Сигурд бросил в реку комок шерсти, подставил меч, и шерсть оказалась рассечена пополам (Smith-Dampier 1969: 33).

**Грам называет он меч.** Средневековая литература знает множество примеров, когда мечи имели названия. Древнеисландское слово *Gramr* означает 'гнев', а также 'король, воин' (Cleasby, Vigfusson 1874: 211)

Строфы LXXXIX–XC. Стф. XC частично повторяет стф. LXXXIX.

Строфа XCI. **Поехал он на битву, и свершилась месть.** В «Саге о Волсунгах» мести Сигурда сыновьям Хундинга посвящена отдельная глава. В частности, там сообщается, что по пути к месту битвы корабли Сигурда попали в шторм, и старец (Один) стоящий на скале, попросил взять его с собой. Как только его взяли на струг, непогода утихла, а сам он исчез.

Строфы XCIII–XCIV. **За лесом внизу в долине ему повстречался старик. Этого человека не знал никто вокруг, лицо — с одним глазом, в руке — финский лук.** Óдин — верховный бог германского языческого пантеона однозначно идентифицируется даже по одному из признаков: «старик» или «один глаз» (в «Саге о Волсунгах» упоминается только старость). Основные сведения об Одине дает «Младшая Эдда». В частности, глаз Один пожертвовал, чтобы испытать мудрости из источника Мимира. О роли Одина в данной истории см. прим. к стф. XIX. Что символизирует «финский лук», не вполне ясно. Насколько можно судить, в других источниках «финский лук» не встречается. Единственно, что можно сказать, это то, что финнам средневековые скандинавы приписывали колдовские способности (см. напр.: Глазырина 1996: 177, 179; Ганина 2001: 99–100, 104).

Строфа XCV. Стф. XCV частично повторяет стф. LVIII.

Строфа XCVI. **Рандаргни** — место, где состоялась битва между Сигурдом и сыновьями Хундинга. В других источниках не упоминается.

Строфы ХСVIII–С. Стр. 401–402 (стф. С) частично, прежде всего содержательно, повторяют стр. 397–398 (стф. ХСIX). Причем постоянной частью являются два слова *gravir tvær* ‘ямы две’, последнее из которых участвует в рифме, а остальное — переменной. Стр. 403–404 частично повторяют стр. 395–396 (стф. ХСVIII). Повтор опять в основном содержательный, но рифмующееся слово одно и то же *ferð* ‘поездка’.

Э. М. Смит-Дампьер в качестве параллели к эпизоду с рытьем ям приводит русскую былинку «Федор Тырянин» (Smith-Dampier 1969: 34). Вероятно, имеется в виду место:

И стало крови коню по поясу,  
А Фёдору по стремёнушке.  
Он и стал просить сыру-землю:  
— Расступися ты, матушка сыра-земля,  
Попей-пожри кровь жидовскую. . .  
Расступилася матушка сыра-земля,  
Попила-пожрала кровь жидовскую.

Параллель представляется крайне сомнительной.

Строфа С–СI. Стр. 405–406 (стф. СI) частично повторяют стр. 401–402 (стф. С).

Строфы СIII–СV. Повторяются стр. 413 (стф. СIII), стр. 417 (стф. СIV) и стр. 421 (стф. CV).

Строфы СVI–СVII. Стр. 429 (стф. СVII) полностью повторяет стр. 425 (стф. СVI): «Змей сползает с золота». Х. де Боор особо выделяет употребление глагола *skríða* ‘ползти, скользить’, как «типичную эпическую формулу», в тех случаях, когда речь идет о драконоборчестве. В качестве параллели приводятся предложение из «Речей Фафнира»: *En er Fáfnir skreið af gullinu* ‘И когда Фафнир пополз от сокровища’, строка из датской народной песни: *Linnde-vorm neder aff lofftett skredt* ‘Дракон сполз сверху вниз’ и двустишие из фарерской песни: *hann sá tann hin ljóta orm, í grasi tar han skreið* ‘он увидел того ужасного змея, по траве он полз’ (Boog 1918).

Строфа СVIII. Слово *lá* ‘лежал’ рифмуется само с собой.

Строфы СVIII–СIX. Стр. 437–438 (стф. СIX) полностью повторяют стр. 435–436 (стф. СVIII).

Строфы СX–СXI. Стр. 445–446 (стф. СXI) полностью повторяют стр. 443–444 (стф. СX).

Строфа СXIII. Стф. СXIII частично повторяет стф. II.

Строфы СXV, СXVII. Стр. 463–464 (стф. СXV) и стр. 471–472 (стф. СXVII) соответственно частично повторяют стр. 407–408 (стф. СI).

Строфа СXXI. Стр. 487 (стф. СXXI) частично повторяет стр. 423 (стф. CV).

Строфы СXXII–СXXIII. Стр. 493–494 (стф. СXXIII) полностью повторяют стр. 491–492 (стф. СXXII).

Строфа СXXIV. Стр. 500 (стф. СXXIV) частично повторяет стр. 80 (стф. XIX), стр. 202 (стф. L), стр. 208 (стф. LI).

## ЛИТЕРАТУРА

- Берков В. П.* 1996. Современные германские языки. СПб.
- Берков В. П.* 2003. Белое пятно скандинавистики (Фарерские острова) // *Philologica Scandinavica*. Сб. ст. к 100-летию со дня рождения М. И. Стеблин-Каменского. СПб. С. 11–27.
- Вессен Э.* 1949. Скандинавские языки. М.
- Воронкова Г. В., Ивановский И. М., Стеблин-Каменский М. И.* 1978. Скандинавская баллада. Л.
- Ганина Н. А.* 2001. Готская языческая лексика. М.
- Гаспаров М. Л.* 1989. Очерк истории европейского стиха. М.
- Глазырина Г. В.* 1996. Исландские викингские саги о Северной Руси. Тексты. Перевод. Комментарий. М.
- Кузьменко Ю. К.* 2009. Руническая надпись на палочке из Старой Ладogi // Научное наследие Владимира Григорьевича Адмони и современная лингвистика. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения В. Г. Адмони, 9–13 ноября 2009 г. СПб. С. 154–155.
- Лорд А. Б.* 1994. Сказитель. /Пер. с англ. и комм. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона; предисл. Б. Н. Путилова. М.
- Путилов Б. Н.* 1997. Эпическое сказительство. М.
- Стеблин-Каменский М. И.* 1978. Баллада в Скандинавии // *Воронкова Г. В., Ивановский И. М., Стеблин-Каменский М. И.* Скандинавская баллада. Л.
- Стеблин-Каменский М. И.* 1953. История скандинавских языков. М.; Л.
- Стеблин-Каменский М. И.* 2003. Труды по филологии. СПб.
- Хойслер А.* 1960. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М.
- Ярцева В. Н.* (ред.) 1990. Лингвистический энциклопедический словарь. М.
- Boor de H.* 1918. Die Färöischen Lieder des Nibelungenzyklus. Heidelberg.
- Cleasby R., Vigfusson G.* 1874. An Icelandic-English Dictionary. Oxford.
- Hammershaimb V. U.* 1851. Sjúrdar kvæði, samlede og besörgede ved V. U. Hammershaimb. København.
- Jacobsen M. A., Matras Chr.* 1961. Føroysk-donsk orðabók. Tórshavn.
- Lockwood W. B.* 1955. An introduction to modern Faroese. København.
- Parry M.* 1930. Studies in the epic technique of oral verse-making. I: Homer and Homeric style // *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 41. P. 73–143.
- Smith-Dampier E. M.* 1969. Sigurd the Dragon-Slayer. A Faroëse Ballad-Cycle /Translated by E. M. Smith-Dampier. New York.

## Contents

	Introduction	9
Yuri Kleiner	Language of poetic tradition: synchrony and diachrony	18
Maxim Kisilier	Language of poetic tradition, what is it? In search of an approach to Greek poetic tradition	45
Yaroslav Vasilkov	Indo-European poetic formulas and the earliest concept of heroism in the Mahābhārata	68
Svetlana Neveleva	The Mahābhārata: on the problem of interpreting an epic text	92
Anastasiya Guria	The evolution of the lament in Sanskrit epic and the <i>mahākāvya</i>	101
Maxim Vasilenko	Types of poets and genre forms in the world of Arab tribal poetry	139
Zurab Japua	Similar description of the meeting of unequal characters in the Nart epic	178
Evgenia Kuzmina	Siberian epic studies at the turn of the 20th century	192
Vladimir Napolskikh	On the reconstruction of Udmurt epic tradition	208
Vladimir Churakov	From the history of N. G. Pervukhin's work on the cycle of Udmurt legends about heroes of Donda's Circle	231
Valentina Fedchenko	Stephan Sakhlikis: Formation of the Cretan poetic koiné	258
Sergey Ivanov	Latin sources and the Irish tradition in the text of <i>Airdena inna cóic lá n-déa ría m-Bráth</i>	275
Nikolay Bondarko	Productive models in the language of German medieval mystic tradition and the problem of their structural description	289

	References	334
	<hr/>	
	Supplement	363
Faroese ballad of Regin the Smith	Introduction, translation and comments by Dmitry Piotrovsky	
	References	391

Макет свёрстан в L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X'e. Сверстал Илья Магин.  
Гарнитуры: Квант Антика, Компьютер Модерн, Журральная,  
Обыкновенная новая узкая.