

ПАМЯТНИКИ
КНИЖНОГО ЭПОСА



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



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*И. С. Брагинский,
Е. М. Мелетинский,
С. Ю. Неклюдов (секретарь),
Д. А. Ольдерогге (председатель),
Э. В. Померанцева,
Б. Л. Рифтин,
С. А. Токарев,
С. С. Цельникер*



ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПАМЯТНИКИ КНИЖНОГО ЭПОСА

•

СТИЛЬ
И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ
ОСОБЕННОСТИ

Москва • 1978

Р е д к о л л е г и я

П. А. ГРИНЦЕР,

Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ (ответственный редактор),

С. Ю. НЕКЛЮДОВ, Б. Л. РИФТИН

В этом коллективном труде впервые на широком материале литератур Востока и Запада исследуются проблемы стиля памятников книжного эпоса от древнеиндийских эпоев до поздних образцов эпического творчества африканских народов. Особое внимание авторы уделяют исследованию стилистических и языковых клише и формул, роднящих поэтику книжного эпоса с поэтикой эпоса устного. В книге изучены как поэтические памятники, так и прозаические книжные эпоеи, делается попытка выявить их стилистические особенности, типологические характеристики и национальное своеобразие.

П $\frac{70202-187}{013(02)-78-177-78}$

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1978.

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 г., призвана знакомить читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики ставятся не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других регионов.

Работа, подготовленная коллективом ученых Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, посвящена исследованию книжных эпосов различных народов мира, т. е. эпических памятников, сохранившихся или прямо созданных в литературной форме. Их изучение требует несколько иной методики, чем изучение эпических памятников, бытующих в устной фольклорной традиции. Диапазон привлекаемых произведений чрезвычайно широк — как хронологически (от классических эпозей древней Индии до литературных текстов, относящихся уже к периоду позднего средневековья и даже нового времени), так и географически (от Юго-Восточной Азии до Северной Африки и Скандинавии). На их примере удастся поставить целый ряд частных вопросов, в совокупности составляющих проблематику коллективного труда. Поскольку же с эпических памятников начинается история многих литератур, то задача расширяется до выявления фольклорного генезиса литературы. Другой существенный аспект работы — анализ национального своеобразия стилевых систем в рамках единого жанра. Разрабатывая оба эти аспекта, авторы книги одновременно стремятся к уточнению методики анализа стили и типологии эпических памятников с учетом их идеологической направленности, связанной с данной жанровой формой.

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

В. Я. П р о п п, Морфология сказки, 1969.

Г. Л. П е р м я к о в, От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише), 1970.

Б. Л. Р и ф т и н, Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»), 1970.

Е. А. К о с т ю х и н, Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции, 1972.

Н. Р о ш и я н у, Традиционные формулы сказки, 1974.

П. А. Г р и н ц е р, Древнеиндийский эпос. Генезис и типология, 1974.

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

Е. С. К о т л я р, Миф и сказка Африки, 1975.

С. Л. Н е в е л е в а, Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон), 1975.

Ж. Д ю м е з и л ь, Осетинский эпос и мифология, пер. с франц., 1976.

Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа, 1976.

В. Я. П р о п п, Фольклор и действительность, 1976.

Е. Б. В и р с а л а д з е, Грузинский охотничий миф и поэзия, 1976.

Паремнологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст), 1978.

О. М. Ф р е й д е н б е р г, Миф и литература древности, 1978.

Готовятся к изданию

Б. Л. Р и ф ь т и н, От мифа к роману (эволюция изображения персонажа в китайской литературе).

С. Л. Н е в е л е в а, Некоторые вопросы поэтики древнеиндийского эпоса (Эпитет и сравнение).

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОГО ЭПОСА

Настоящий коллективный труд представляет собой попытку разработки некоторых аспектов изучения типологии книжного эпоса, преимущественно особенностей его поэтического языка. Под книжным эпосом авторы подразумевают разнообразные эпические памятники (начиная от классических образцов героического эпоса и кончая его отдаленными отголосками), дошедшие до нас в письменной форме.

Героический эпос как жанр, а также близкие ему баллада, романс, историческая песня возникли в недрах фольклора и дали ряд блестящих образцов, до сих пор бытующих устно, — в частности, эпос балканских народов, восточнороманский, финно-угорский, тюркский, монгольский, тибетский, армянский, грузинский, осетинский, адыго-абхазский, некоторых народов Юго-Восточной Азии и Африки. Здесь, однако, имеются исключения: так, тибето-монгольская эпопея о Гесере сохранялась и в устной и в книжной традициях; почти на наших глазах стала книжной карело-финская «Калевала»; в виде рукописи существует тюркско-огузский эпос «Китаби дэдэм Коркут», хотя его фольклорные корни не вызывают сомнения; литературным произведением являются «Сокровенное сказание» и другие произведения монгольской литературы, близкие по стилю к устному героическому эпосу. Даже у коренных народов Африки наряду с устной формой бытования эпического творчества существует письменная. Что же касается эпоса шумеро-аккадского, древнегреческого, древнеиндийского (а отчасти и новоиндийского), кельтского, германского, романского (старофранцузского и староиспанского), арабского, персидского, китайского, японского, малайского, то они известны почти исключительно в виде письменных произведений. В их числе такие знаменитые эпопеи, как «Эпос о Гильгамеше», «Илиада» и «Одиссея», «Махабхарата» и «Рамаяна», «Эдда», «Беовульф», «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде», «Похищение быка из Куальнге», «Сират Антар», «Пополь-Вух» и др. Подобные эпические памятники анонимны (вопреки отдельным легендам, приписывающим авторство мифическим или историческим лицам — Гомеру, Вальмики и т. п.) и, по общему мнению, в большей или меньшей мере опираются на фольклорную традицию.

С фольклорными истоками в конечном счете связаны и некоторые авторские произведения, разрабатывающие национальные эпические темы в традиционном стиле,— например, знаменитая «Шах-намэ» Фирдоуси. В Индии и Юго-Восточной Азии было создано множество литературных версий классических санскритских эпоей на различных языках, и эти версии лишь косвенно соотносимы с местным фольклором. Известную аналогию представляют эпические произведения на суахили, ориентированные на арабские образцы.

Наконец, существует категория заведомо авторских, «искусственных», т. е. не связанных с фольклором, эпосов (например, «Энеида» Вергилия или европейские поэмы XVI—XVIII вв.: «Лузиады» Камонса, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Франсиада» Ронсара, «Мессиада» Клопштока, «Генриада» Вольтера, «Россиада» Хераскова), сознательно ориентированных на классические книжные образцы жанра, в особенности на гомеровский эпос.

Из перечисленных категорий главное внимание авторов коллективного труда привлекли эпические памятники, дошедшие до нас в книжной форме, но так или иначе в той или иной мере соотносимые с фольклорной традицией и, возможно, сохраняющие в своем стиле хотя бы слабые следы устной техники исполнения. Однако для выявления границ фольклоризма в книжном эпосе нами учитывается и проблема «искусственных» эпосов (в частности, на античном материале). Как известно, романтическая филология XIX в. принимала на веру исконную народность и коллективность (фольклорность в самом широком смысле) эпических памятников, кроме заведомо «искусственных» и подражательных. Позитивистская же наука конца XIX — начала XX в., не замечая фольклорных истоков книжных эпоей, видела в «Илиаде», «Беовульфе», «Эдде», «Рамайяне» и т. п. индивидуально-авторские литературные произведения, почти неотличимые качественно не только от «искусственных» эпосов (само это понятие романтической филологией изымалось из употребления), но и от любых других произведений мировой литературы. Косвенным отражением споров романтиков и позитивистов были дискуссии аналитиков и унитариев по вопросу об авторстве древних эпоей.

Новая постановка вопроса о фольклоризме книжных эпоей уже не на абстрактном уровне выражения народного духа, а в связи с проблемой устного бытования древнего эпоса принадлежит А. Н. Веселовскому, исходившему из теории первобытного синкретизма родов поэзии и концепции происхождения эпоса наряду с лирикой и драмой из ритуалов и народно-обрядовых игр. Хотя, как выяснилось из позднейших исследований, соотношение эпоса с ритуалом не столь простое и мифологический эпос древнейшей эпохи, в отличие от драмы и лирики, с самого начала разви-

вался и в ритуале и вне его (иногда сам становясь объектом обрядовой театрализации), подход А. Н. Веселовского к книжному эпосу как прямому наследию эпоса фольклорного оказался весьма продуктивным. Он был прав в своих упреках классическим филологам и германистам относительно неоправданного переноса на эпос приемов критики литературных текстов. К А. Н. Веселовскому восходит позиция многих советских ученых (таких, как В. М. Жирмунский, И. М. Тронский, И. И. Толстой и др.), видевших в книжной эпике античности и средневековья отражение фольклорной традиции. На Западе после А. Н. Веселовского и независимо от него на ритуальных корнях эпоса настаивали представители «кембриджской группы» учеников английского этнолога Дж. Фрейзера (Харрисон, Мэррей и др.) и их последователи (Миро, Отран, Рэглан, Ян де Фрис, Карпентер, Леви), но их ритуализм полностью был оторван от фольклоризма. С другой стороны, на позиции принципиального признания фольклорной основы книжного эпоса встали две другие западные школы — Менендеса Пидалья, делавшего акцент на традиционализме, и Милмэна Парри — Альберта Лорда, выдвигавших на первый план проблему техники устного исполнения, порождающего своеобразную формульность эпического стиля.

Эти американские ученые нашли объяснение важнейших особенностей стиля гомеровского эпоса, в частности его стереотипности, в специфическом механизме импровизации народных певцов-сказителей. Парри и Лорд изучили эти механизмы, наблюдая современных сказителей юнацкого и гайдуцкого эпоса у южных славян.

Впоследствии формульный характер стиля был обнаружен также во французском эпосе (Ришнер, Никольз), англосаксонском (Мэгаун, Крид), испанском (Бити) и т. д. Эта проблема затрагивается в применении к «Эдде» в книге Е. М. Мелетинского «Эдда и ранние формы эпоса» (М., 1968) и в применении к «Махабхарате» и «Рамаяне» в статьях Сен, Брокингтона, Я. В. Василькова и в особенности на основе многостороннего обследования в фундаментальном труде П. А. Гринцера «Древнеиндийский эпос» (М., 1974). П. А. Гринцер внес некоторые принципиальные уточнения и в саму методику, предложенную Парри и Лордом.

Парри и Лорд не только акцентировали значение стереотипности эпического стиля в целом (о чем писалось и раньше), но дали строгий анализ словесных формул, реализующих повторяющиеся темы и мотивы, а сами формулы жестко связали с метрическими позициями. Помещая определенную группу слов или их эквивалентов в ту же метрическую позицию, т. е. пользуясь снова и снова определенными словесно-метрическими моделями (котские, в свою очередь, зависят от тематических), сказитель облегчает себе устную импровизацию.

С точки зрения Парри и Лорда, формульность является специфическим свойством фольклора и тех памятников, которые оказываются письменно зафиксированными устными произведениями. По их мнению, письменная литература гетерогенна по отношению к фольклору и ее развитие представляет собой независимый параллельный процесс. С этим последним взглядом мы не можем согласиться. Исходя из того, что важнейшие литературные явления постепенно вычлениаются и развиваются из фольклора, мы должны сосредоточиться не только на фольклорно-формульных истоках эпоса, но и на механизмах постепенной дефольклоризации, а также на отличиях формул фольклорного происхождения и явлений, хотя отдаленно и сопоставимых с фольклорной стереотипностью, но в произведениях заведомо литературных. Формульность чрезвычайно характерна для всей средневековой литературы, а также для «массовых» беллетристических жанров. Важнейшим критерием различения (как это особенно подчеркивает П. А. Гринцер) является именно жесткая связь формул (в смысле Парри — Лорда) с метрическими позициями.

Однако имеется ряд сложных случаев. Например, эпос, устный и письменный, бытует не только в стихотворной, но и в прозаической или смешанной форме; в последнем случае соотношение стихов и прозы может быть различным и в генетическом, и в функциональном отношениях. Это особая проблема исторической поэтики эпоса. Возникает необходимость в постановке вопроса о более широком понимании поэтического ритма, а также о закреплении формул за определенными синтаксическими и грамматическими конструкциями. Кроме того, нельзя недооценивать и другие стороны фольклорного стиля, также связанные с устной импровизацией и соответствующие фольклорной эстетике господства родового над индивидуальным, — повторы, параллелизмы, постоянные эпитеты. Если присутствие этих стилистических особенностей и не гарантирует фольклорный генезис, то и тогда их анализ в рамках определенной стилистической системы чрезвычайно обогащает наше представление о стилистической структуре книжного эпоса и косвенно указывает на направление ее эволюции.

Изучение поэтической структуры и стилиевой системы эпических памятников должно быть дополнено, с одной стороны, проникновением в лежащую в их основе глубинную семантику, а с другой — сопоставлением эпической стереотипии с господствующей в архаических обществах ритуальностью (включая ритуальные прообразы отдельных формул). Наконец, все эти черты эпического стиля и эпической семантики каждый раз должны быть сопоставлены с той конкретной (в ареальном, национальном, социальном и хронологическом плане) исторической почвой, которая не только составляет их фон, но и во многом их определяет.

Авторский коллектив рассматривает соотношение книжного

эпоса с фольклором как важнейшую проблему, понимая под указанной проблемой не только выяснение фольклорного генезиса, как такового, но также и анализ процесса дефольклоризации, так или иначе совершающейся по мере дальнейшего развития эпоса, и изучение явления вторичной фольклоризации, когда книжный эпос снова возвращается в устную традицию. Речь идет о динамике связей устных и письменных форм эпоса в их конкретной исторической обусловленности.

Выдвигая на первый план указанную проблему, авторский коллектив вместе с тем, как уже сказано, стремится также к строгому описанию разных типов стилистических систем книжного эпоса, не упуская из виду их специфику, вытекающую из культурного и национального аспектов, отражение ритуализованных форм социального поведения и исторических социально-бытовых основ. Авторский коллектив исходил из того, что поскольку книжный эпос практически стоял у истоков большинства национальных литератур, то разработка указанных выше проблем способствует и выяснению некоторых закономерностей формирования национальных литератур на основе использования, переработки и отчасти преодоления фольклорных традиций.

Статьи, входящие в настоящий труд и объединенные общей теоретической проблематикой, написаны на материале разнородных (в смысле внутрижанровых вариаций) эпических памятников Европы, Азии и Африки. Восточный материал в общем и целом преобладает. Статья П. А. Гринцера «Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе» посвящена исследованию путей формульной реализации типовой темы в «Махабхарате» и «Рамаяне». П. А. Гринцер настаивает на строгом разграничении темы как единицы эпической композиции и формулы как единицы поэтического языка эпоса. Тема строится на основе общеэпического фонда формул и в то же время реализуется посредством некоего характерного набора формул — формульного знака темы. П. А. Гринцер демонстрирует, как тема и формула варьируются в известных пределах в соответствии с коренным законом устного народного творчества, выражающимся в сочетании традиционных и импровизированных элементов. Санскритский эпос в силу своего фольклорного происхождения унаследовал формульную технику и строго ее придерживается, не нарушая, в частности, и метрической закреплённости формул. Некоторые признаки дефольклоризации эпического стиля на пути к героико-романической «беллетристике» частично наблюдаются в «Рамаяне» при ее сопоставлении с «Махабхаратой».

В своей книге «Древнеиндийский эпос» П. А. Гринцер дает общую классификацию тем и формул «Махабхараты» и «Рамаяны» и подробный анализ метрической дистрибуции словесных формул, но в данной статье он избирает в качестве примера для обстоятель-

ного рассмотрения следов устной импровизационной техники тему плача по умершим, очень характерную для индийской (и мировой) эпике. Внутренняя структура этой темы, как и ряда других общих мест, во многом определена похоронным ритуалом (ср. о ритуальных плачах в «Эдде» у Е. М. Мелетинского в упомянутой книге, а также анализ ритуального поведения в статье Б. Б. Парникеля).

Исторический путь книжного эпоса в Индии в значительной мере проясняется при сопоставлении статей П. А. Гринцера и С. Д. Серебряного («Формулы и повторы в „Рамаяне“ Тулсидаса»), который обращается к ярчайшему примеру разработки традиционной тематики санскритского эпоса на новоиндийских языках, в данном случае на авадхи (рассматриваемом теперь в качестве одного из диалектов хинди). С. Д. Серебряный фиксирует наличие несомненно широкой формульности на всех уровнях в поэме Тулсидаса. Многие строки поэмы как бы сложены из стандартных блоков, нередко укладывающихся в границы стоп; часть формул явно связана с повторяющимися рифмами. Вместе с тем у исследователя создается твердое впечатление значительно большей вариативности, еще более развитой синонимии, большей свободы синтаксических перестановок, чем в санскритском эпосе, известного стремления к индивидуализации образов. Усиление вариативности, несомненно, отражает процесс дефольклоризации и является проявлением индивидуально-авторской манеры Тулсидаса, но господство формульного принципа трактуется исследователем как возможный результат нескольких факторов: столкновения строгого «литературного этикета» с жесткой стихотворной формой, ориентации на аудиторию, привыкшую к эстетике формул, а также подражания стилю самого санскритского эпоса, который уже прямо восходит к фольклорным моделям (не исключена и преемственность с поэтами-суфиями, также более близкими к фольклору).

Статья Б. Б. Парникеля «Дипломатический и литературный этикет в малайском книжном эпосе» сопоставляет ретардирующие (повторяющиеся в строгом порядке) мотивы и формулы малайского эпоса с ритуализованным социальным поведением на примере дипломатических посольских церемоний. В сущности эта статья затрагивает семантику повторяющихся в эпосе символов и формул.

Вопрос о соотношении стилистических повторов и лейтмотивов с глубинной семантикой заострен в работе С. Ю. Неклюдова «О стилистической организации монгольской „Гесериады“». С. Ю. Неклюдов, в частности, показывает глубинное ритуально-мифологическое значение символа изобилия, выраженного словом «рождать» и его эквивалентами, которые становятся ключевыми словами в организации повторяющихся формул, лексико-синтаксических параллелизмов, в характерных сочетаниях перечней и повторов.

В том же плане сопоставления семантического и стилистического уровней С. Ю. Неклюдов анализирует формулы времени в монгольском эпосе и их функционирование для отсоединения и присоединения небольших фрагментов повествования (ср. анализ временных формул скандинавского эпоса в статье Е. М. Мелетинского). Как и другие авторы, С. Ю. Неклюдов указывает на связь клишированных элементов текста с ритмом.

Основной круг очерченных выше вопросов стилевой типологии письменных эпических памятников намечен Б. Л. Рифтиным (автором обширной монографии об исторической эпопее в Китае) в статье «Проблемы стиля китайского книжного эпоса». Специфическая трудность китайского материала — в отсутствии классических форм героического эпоса, в его прозаическом характере и в сложнейших формах непрерывного взаимодействия устной и письменной традиций, т. е. фольклора и литературы. Б. Л. Рифтин показывает, что, например, Ло Гуань-чжун, автор романа-эпопеи «История Троецарствия», в организации стилистической системы опирается и на династические хроники, и на народную книгу (пинхуа), явно имеющую фольклорные корни, что приводит к своеобразному стилевому синтезу; затем эпопея Ло Гуань-чжуна, в свою очередь, подверглась вторичной фольклоризации (ср. в статье С. Ю. Неклюдова о «Гесериаде»), и возникли новые формы фольклорно-литературного синтеза. На ряде примеров Б. Л. Рифтин показывает (в частности, на примере описания боя) промежуточность формульных структур книжного эпоса, их гибридную природу, их особую связь с синтаксическими конструкциями китайской литературной прозы и народного сказа (см., например, о формульных четырехчленных сочетаниях, включающих параллелизм и эквивалентных четырехсложным выражениям китайского устного сказа). Б. Л. Рифтин затрагивает и вопрос об отношении эпических форм и мифа.

Статья А. Б. Куделина «Формульные словосочетания в „Сират Антар“», так же как и статья Б. Л. Рифтина, посвящена вопросу о стилистической стереотипии в эпосе прозаическом и не классическом (занимающем промежуточное положение между собственно героическим эпосом и народным романом), каким является эпос арабский. (В качестве примера А. Б. Куделин также в первую очередь анализирует батальные сцены, что облегчит читателю мысленное сравнение китайского и арабского книжных эпосов.) А. Б. Куделину не только удалось обнаружить многочисленные клишированные обороты, сравнения, эпитеты и т. п. и выявить значение отдельных опорных слов в ядре таких оборотов (о роли подобных опорных слов см. также в статьях П. А. Гринцера, С. Ю. Неклюдова, Е. М. Мелетинского, С. Д. Серебряного и др.), но и доказать связь формул с ритмом арабской эпической прозы (по крайней мере в «Сират Антар») и в конечном счете с устной тех-

никой и фольклорной традицией. Так называемый садж', ритмическая проза, которая в других жанрах (эпистолярный жанр и плутовская новелла) является только средством искусственного украшения, в эпосе об Антаре оказывается инструментом устно-формульной техники.

На арабские образцы во многом ориентирована суахилийская эпическая поэзия (тенди), которой посвящена статья Ю. К. Щеглова. Жанр тенди обнаруживает целый комплекс особенностей, приближающих его стиль к фольклору: явное преобладание родового начала над индивидуальным, повторы и параллелизмы, плеоназмы, типовые сравнения, элементарные клишированные описания душевных состояний, обилие стереотипных оборотов (что подчеркивается случаями противоречия с контекстом), наконец, выявленное Ю. К. Щегловым ограниченное количество инвариантных метрико-языковых схем внутри одного целого стиха, создающее известную однородность поэтического языка. Стереотипность языка тенди лишь отчасти может быть отнесена за счет фольклорной традиции, главным образом арабской, к которой восходят источники самого жанра. Учитывая повышение процента стереотипности со временем, речь должна здесь, скорее, идти о закономерностях «массовой» литературы, во многом однотипной фольклору, но не сводимой к нему. Теоретически проблема этих двух традиций еще требует дальнейшей разработки на ином национальном материале.

Как было уже сказано, восточный материал решительно преобладает в нашем сборнике, но мы предлагаем и несколько западных параллелей.

Статья Е. М. Мелетинского «„Общие места“ и другие элементы фольклорного стиля в эддической поэзии» посвящена весьма архаической скандинавской литературе, дошедшей до нас, однако, исключительно в письменной форме. Имея в виду доказанность фольклорных корней эддической поэзии, автор дает аналитический обзор «общих мест» (моделирующих пространственно-временные отношения, определенные ситуации и эмоции, отражая при этом принятые формы ритуала и ритуализованного поведения, с использованием мифологической символики), их семантической структуры и композиционной локализации с учетом предпочтительных строфических и метрических позиций. Более кратко характеризуются эпитеты (сохраняющие украшающий характер и постоянство в пределах не слов, а понятий), повторы, параллелизмы и выросшая из параллелизма так называемая эпическая вариация. Однако автор приводит ряд фактов (весьма широкое развитие синонимии, далеко зашедшая вариативность в метрической дистрибуции формул, приоритет аналогических параллелизмов перед синонимическими, замена параллелизмов эпической вариацией в героических песнях и др.), свидетельствующих о да-

леко зашедшем процессе дефольклоризации этого эпического памятника.

В сборнике отсутствует раздел о гомеровском эпосе — в этом и нет необходимости, учитывая детальную разработанность нашей профилирующей проблемы прежде всего в применении к Гомеру. Зато мы имели возможность включить две статьи, не только освещающие в интересующем нас плане дальнейшую эволюцию античного эпоса, но указывающие на существенные закономерности перехода от классических форм эпоса (прямо восходящих к фольклорной традиции) к эпосам «искусственным», «вторичным», ориентирующимся уже не на фольклор, а на классический эпос как на свой образец (ср. статью С. Д. Серебряного).

Статья М. Л. Гаспарова и Е. Г. Рузиной «Вергилий и вергилианские центоны» посвящена римскому эпосу и фиксирует переход от свойственной классическому эпосу (гомеровского типа) поэтики формул к поэтике реминисценций, возможной только в сугубо индивидуальном творчестве. Здесь авторами статьи уловлена одна из очень существенных граней в переходе от эпоса к «чистой» литературе. На этом пути важное место занимает «Энеида» Вергилия, использующая гекзаметр, который, не будучи в Риме размером устной поэзии, мог стать только источником поэзии подражания и реминисценции. Вторая часть этой работы посвящена поэтике реминисценций в ее крайней и тупиковой форме — центонам, представляющим собой поэзию цитат из Вергилия (с варьированием внутренних отклонений от Вергилия вплоть до полной переоценки).

С. С. Аверинцев в статье «Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса» рассматривает эпос Нонна как четвертый этап после триады: Гомер — эпика раннего эллинизма (Каллимах и Аполлоний Родосский), спорящие с гомеровской «нормой», — Вергилий с его установкой на литературную реконструкцию долитературного Гомера. Поэзию Нонна исследователь рассматривает как «диалектическое снятие античного эпоса в точке уже не античного состояния», исходя из того, что Нонн — египтянин и выразитель синтеза Византии и восточных традиций, внесший христианскую тему в эпос, приспособивший гекзаметр к живому языку и весьма непластично нагромождавший метафоры и иносказания, с тем чтобы отразить коренной сдвиг традиционной культуры античности. С точки зрения нашей основной проблемы особый интерес представляет анализ метафор и синонимических параллелизмов у Нонна: они создают тот обобщенно-украшающий характер, который задан фольклорной поэтикой, но получает теперь совершенно иную стилевую и содержательную нагрузку, свидетельствующую о декадансе той народной культуры, которая когда-то привела к созданию народного героического эпоса.

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ ТЕМЫ В САНСКРИТСКОМ ЭПОСЕ

Открытие формульной природы языка традиционной эпической поэзии, принадлежащее М. Парри и подтвержденное работами его последователей во главе с А. Лордом, оказалось существенно значимым для понимания генезиса не только «живого», устного эпоса, но и эпоса книжного, сохранившегося в письменном виде. Теперь уже можно считать доказанным, что такие, например, памятники, как «Илиада» и «Одиссея», «Гильгамеш», «Беовульф», «Эдда», «Песнь о Роланде», наконец, санскритские «Махабхарата» и «Рамаяна», первоначально формировались в русле фольклорной традиции. И хотя в каждом конкретном случае остается открытым вопрос, как именно происходили их письменная фиксация и редакция и в какой мере это сказалось на их конечном облике, кардинальные особенности их стиля, композиции и содержания не могут быть адекватно истолкованы, если не учитывать устную предысторию дошедших до нас текстов.

Поскольку формульность языка рассматривалась в трудах М. Парри и А. Лорда как решающий признак устного происхождения текста, анализу эпических формул в различных эпических памятниках уделялось и уделяется наибольшее внимание специалистов. Вполне естественно, что такое положение характерно и для так или иначе опирающихся на теорию Парри — Лорда исследований по древнеиндийскому эпосу, авторы которых пытаются классифицировать санскритские эпические формулы, определить их роль и количество в тексте, их грамматическую структуру, связь с метром и т. д. [1; 2; 4; 5; 18; 28; 29].

Однако приметы фольклорного генезиса прослеживаются в «Махабхарате» и «Рамаяне», как и в большинстве иных книжных эпосов, не только на уровне их языка. Эпическому певцу, которому еще до начала исполнения им поэмы должно было быть знакомо в общих чертах ее содержание, который знал формульный язык и технику составления формульных оборотов, необходимо было владеть и традиционными композиционными приемами, обеспечивающими последовательность его повествования. К таким приемам принадлежит в первую очередь широкое использование однотипно построенных эпических ситуаций и описаний,

которые А. Лорд, вслед за М. Парри, назвал «темами». «Тема может быть определена,— писал А. Лорд,— как повторяющийся элемент повествования или описания в традиционной устной поэзии. Ее не связывают, подобно тому как связывают формулу, метрические условия, и потому она не сводима к буквальным, дословным повторам... Строго говоря, мы не можем назвать событие, ситуацию или описание в поэзии темой, пока не найдем их хотя бы дважды использованными» [23, 73; ср. 25, 68; 19, 99; 22, 200 и сл. и др.].

Наличие повторяющихся сцен в большинстве эпических текстов — одна из самых очевидных их особенностей, давно уже замеченная специалистами. Так, уже А. Ф. Гильфердинг из своих наблюдений над техникой русского былинного стиха сделал вывод о присутствии в нем так называемых «типических мест» (*loci communes*), «которые, в отличие от „мест переходных“, с определенным сюжетом не связанных, предстают,— по его мнению,— в одном и том же облике в самых различных былинах» [8, 57 и сл.]. Развивая тезис Гильфердинга, П. Д. Ухов подсчитал, что «типические места» в былинах, к которым он относит, например, пир у князя Владимира, вход в гридню, «ускоки коня», единоборство героя с противником, охоту, описание терема и т. д., составляют от 20 до 80% их словесного текста [12, 130].

Следует заметить, однако, что П. Д. Ухов в своем конкретном анализе «типических мест» в былинах практически не отделяет их от «типических формул», используя оба термина как синонимы; и потому, например, пространное, занимающее много десятков стихов описание княжеского пира оказывается у него в одном ряду с формулой, входящей в числе других в такое описание,— формулой «указания на время пира»: «Красно солнце на вѣчери, / Почестен пир у них на вѣсели» [12, 134].

То же смешение единиц эпического языка и эпической композиции допускает и известный исследователь эпоса М. Баура, рассматривая темы лишь как одну из разновидностей формул. В нескольких своих статьях он указывает и различает три рода формул: 1) краткие словосочетания, прежде всего существительного с прилагательным, примерами которых могут служить знаменитые гомеровские эпитеты; 2) повторяющиеся строки, которые используются в сходных обстоятельствах для движения повествования; 3) группы строк, или темы, описывающие традиционные ситуации, например вооружение героя, снаряжение кораблей и колесниц, принесение жертв и т. п. [15, 186; 17, 28 и сл.]. В то время как первые два рода формул, выделенные Баура, действительно являются именно формулами и совпадают соответственно с первым (атрибутивные формулы), вторым и третьим (нарративные и вспомогательные формулы) разрядами формул в предложенной нами классификации [4, 40 и сл.], темы, на наш взгляд, принад-

лежат принципиально иной сфере эпической повествовательной техники, и по отношению к ним формулы в своей совокупности могут рассматриваться как необходимый для них «строительный материал».

К числу постоянных тем древнеиндийского эпоса, многократно использованных в его тексте, относятся божественные и царские советы, встречи и приемы гостей (в том числе мудрецов и послов), описания ухода героев в лес и их лесных странствий, воинских поединков и аскетических подвигов, вооружения и походов армии, плачи, пророческие сны, зловещие предзнаменования, картины природы и т. п. Большинство этих тем свойственно не только «Махабхарате» и «Рамаяне», но и вообще эпической поэзии. Божественные советы решают дальнейшую судьбу героев и в «Илиаде», и в вавилонском «Эпосе о Гильгамеше», и в хеттской «Песни об Улликумми», и в угаритской поэме о Ваале, а в «Одиссее» (I. 26—90), так же как и в «Рамаяне» (I. 15—16), подобный совет предваряет и определяет все последующее течение событий. Дворцовые советы у владыки ракшасов Раваны в «Рамаяне» напоминают советы вождей ахейцев в «Илиаде», причем и те и другие членят битву на наиболее важные ее эпизоды. Подобно пророческим снам Карны в «Махабхарате» (V.141), Бхараты и Триджаты в «Рамаяне» (II.69 и V.27), семь снов Гильгамеша и Энкиду в «Эпосе о Гильгамеше» всякий раз предвещают близость того или иного рокового события; бог Эл в угаритском эпосе о Керете во сне предписывает герою военный поход в Удум; в угаритском цикле легенд о Ваале богиня Анат видит вещей сон о воскрешении героя; с помощью сна (но в этом случае живого) Зевс в «Илиаде» попускает Агамемнона преждевременно напасть на Троию. Также и иные эпические темы сходным образом трактуются и в санскритских поэмах, и в большинстве иных эпических памятников древности и средневековья. Но наряду с ними некоторые темы (например, аскезы) специфичны именно для древнеиндийского эпоса, в то время как другие, принятые в иных эпосах (например, царского пира или поездки на коне), ему не свойственны.

Очень важно, однако, отметить, что в принципе «локальные» темы для эпической поэзии не характерны и, как правило, их можно рассматривать в качестве местных вариантов каких-либо общеэпических тем. Так, одна из доминирующих в «Махабхарате» и «Рамаяне» тем — лесных скитаний героев, — представляет собой, с нашей точки зрения, разновидность более широкой темы странствий героя на чужбине и структурно соответствует теме путешествия по морю, развернутой, в частности, в гомеровской «Одиссее».

Указывая на повторяемость как на основной критерий выделения тем в эпическом тексте, А. Лорд, как мы видели, в то же время подчеркивал, что трактовка одной и той же темы почти никогда не

совпадает буквально, что тема — это не «фиксированный набор слов», но особая «группировка идей» [25, 69].

С этой точки зрения характерно, что и в эпической поэзии вообще и в каждой эпической поэме протяженность изложения любой темы постоянно варьируется. А. Лорд приводит в этой связи показательный пример. Однажды в его присутствии сербский сказитель Авдо Медедович выслушал от другого мусульманского певца незнакомую ему до тех пор песню. По просьбе Лорда Медедович тут же повторил ее, но в его исполнении она резко отличалась от своего прототипа. В частности, если в песне первого сказителя тема совета занимала 176 стихов, то Медедович, дополнив эту тему многими новыми деталями и описаниями, довел в ней число стихов до 558 [25, 78 и сл.]. Сходные примеры при передаче былины от сказителя-учителя к сказителю-ученику, а также в творческой практике одного и того же сказителя приводят Р. М. Волков [3, 98 и сл.] и П. Д. Ухов [12, 136 и сл.]. И те же различия в объеме темы сохраняются и в книжном эпосе.

Ф. Мэгаун, специалист по англосаксонской средневековой поэзии, приводит в одной из своих статей 12 отрывков из англосаксонского эпоса, трактующих тему «хищники на поле битвы». Оказывается, что все эти отрывки различны по своему размеру, самый короткий из них содержит три стиха, а самый большой — 18 [26, 81 и сл.]¹. Но колебания в объеме — в зависимости от контекста, от того, отнесена ли тема к главному или второстепенному персонажу, используется только ради движения повествования или имеет самостоятельное значение, — могут быть и куда значительнее: от одного-двух до нескольких десятков и даже сотен стихов [16, 179 и сл.].

В древнеиндийском эпосе, замечает Я. В. Васильков, тема аскезы может быть обозначена минимальными средствами, не выходя за пределы одной-двух шлок, или двустуший, но может принимать форму расширенного описания [1, 99]. Точно так же тема поединка иногда излагается предельно кратко (сводясь к простому указанию: *tayostadabhavadyuddham tumulam lomaharṣaṇam* 'тогда между ними двумя произошла битва, яростная, заставившая подняться волосы на теле'), а иногда охватывает целые главы; при этом в «Махабхарате» об одном и том же поединке часто рассказывается в двух, кратком и полном, вариантах. Особенно характерна для санскритского эпоса с его колоссальным объемом пространная трактовка тем. Так, описание колесницы Раваны Пушпаки в «Рамаяне» (V. 7—9) приблизительно в четыре раза больше классического описания щита Ахилла в «Илиаде». Рассказ о посольстве Ханумана в целом составляет пятую книгу

¹ Предварительно заметим, что тема «хищников», выделенная Мэгауном, скорее является не собственно темой, но, так сказать, «подтемой», одной из составляющих тему частей или компонентов.

«Рамаяны», а о посольствах Санджай и Кришны к пандавам и кауравам — пятую книгу «Махабхараты». Эти посольства играют важную роль в сюжете обеих поэм (подобно посольству Феникса, Аякса Теламонида и Одиссея к Ахиллу, чему посвящена девятая песнь «Илиады»), и соответственно рассказы о них уже самим своим размером выделяются среди многочисленных, но сравнительно лаконичных описаний всевозможных посольств в других разделах эпоса.

Уже сами по себе различия в объеме темы предопределяют высокую степень вариативности ее трактовки, далеко идущие лексические и стилистические расхождения и разночтения. В этой связи известный исследователь русского и южнославянского эпоса Б. Н. Путилов вообще отрицает различия в технике исполнения сказителем «типического» и «переходного» мест. «И там, и там, — пишет он, — певец пользуется готовым запасом формул, которые он должен искусно соединить в стих и выстроить в систему стихов... Совпадения встречаются в отдельных формулах, составляющих то или иное, „типическое место“, но не в их системе» [10, 256—257]. Однако этот вывод Путилова, полемически направленный против недооценки формульной природы так называемых «переходных мест», кажется тем не менее односторонним. «Типические места», или темы, и в былинах, которых касается Путилов, и вообще в памятниках эпоса, в том числе и книжного, интуитивно выделяются читателем как некие внутренне цельные и регулярно повторяющиеся элементы эпической композиции. И для такого выделения есть вполне реальные основания в эпическом тексте.

Хотя изложение темы в эпосе в целом действительно строится прежде всего на основе *о б щ е э п и ч е с к о г о* фонда формул, для каждой темы тем не менее характерен некоторый (иногда достаточно широкий, а иногда более узкий) особый набор формул, являющийся своего рода *ф о р м у л ь н ы м з н а к о м* темы.

Лорд, например, сравнивает четыре описания вооружения перед боем героев «Илиады»: Париса (III. 328—338), Агамемнона (XI. 17—45), Патрокла (XVI. 130—154) и Ахилла (XIX. 369—391) [25, 90—91]. В этих описаниях соответственно 11, 29, 25 и 23 стиха. Во всех четырех описаниях совпадают формулы, составляющие в общей сложности пять стихов («сначала он закрепил на своих голенях поножи, прекрасные, снабженные серебряными застежками, затем надел на грудь панцирь...», «...вкруг плечей опоясался мечом с серебряными гвоздями, медным и, кроме того, надел щит большой и тяжелый»), и дополнительно в трех описаниях (вооружения Париса, Агамемнона и Патрокла) имеется еще одна общая формула на два стиха («...на могучую голову шлем водрузил с конской гривой; со шлема грозно свисал султан»). Таким образом вырисовывается специфический формульный репертуар для темы вооружения воина в гомеровском эпосе.

Сходным образом в «Махабхарате» и «Рамаяне» определенная группа формул характеризует развитие темы поединка. После стандартного указания, что «между двумя героями произошла битва, яростная, заставившая подняться волоски на теле», как правило, сообщается, что битва эта была «подобна битве бога и демона» (*devadānavayor iva*) или «Индры и Вритры» (*vrtravāsavayor iva*), что каждый из воинов был «в сражении равен царю богов» (*devarājasamo yudhi*) или «Яме, разрушителю времени» (*kalāntakayatoramah*). Один из сражающихся нападает на противника, «словно один разъяренный слон на другого» (*matto mattamiva dvipam*) или «лев на мелкое животное» (*siṃhah kṣudramṛgaṃ yathā*). Он «мечет ливни стрел» (*vavarṣa ṣaravarṣāṇi*), дротики, «похожие на ядовитых змей» (*āṣṭvīṣopamāḥ*), «рассекает надвое его лук» (*dvidhā ciccheda kārmukam*), «сбивает с колесницы» его возничего (*rathanīdādapātayat*). Но «тот, хотя лук его рассечен в битве» (*sa chinnaḍhanvā samare*), а «лошади и возничий убиты» (*hatācvo hataśārathih*), «быстро сойды с колесницы» (*avaplutya rathāt tūṅgam*), «бросается стремительно вперед» (*abhidudrāva vegena*), «издает львиный рык» (*siṃhanādaṃ nanāda ca*) и, «схватив другой лук» (*athānyaddhanurādāya*), «пускает острые стрелы» (*mumoca niṣṭairbāṇaih*), «с золотым оперением, отточенные на камне» (*svaṛṇapuṅkhaih ṣilācitaih*). Раненный этими стрелами герой проявляет «удивительное мужество» (*tatrādbhutamapaṣyāma... pauruṣam*), «стоит недвижим, точно скала» (*tasthau giririvācalah*), а затем, «охваченный жаждой убить» своего врага (...*jighāṃsayā*), швыряет в него копьё, «разящее, словно перун Шакры» (*ṣakrāṣani-samasparṣam*), и, «пробив его панцирь» (*tasya kavacam bhittvā*), отправляет его «в обитель бога смерти» (*yamasya sādhanam prati*). Когда тот «пал на землю» (*parāta dharanītale*), среди воинов «раздается громкий крик: ах! ах!» (*hāhākaro mahānāsīt*), и вражеское войско охвачено смятением, «словно коровы, оставшиеся без пастуха» (*agopālā yathā gāvah*). Точно так же особые группы формул маркируют и другие главные темы «Махабхараты» и «Рамаяны»².

Единство трактовки темы в эпической поэзии обеспечивается развертыванием каждой из них на основе определенной последовательности стереотипных элементов. «Строя большую тему, — пишет А. Лорд, — поэт в голове имеет ее план, не зависящий от конкретных потребностей рассказа» [25, 92], и указывает, например, что тема совета, которой открываются многие сербские песни, разбивается обычно на малые части: получение письма, соби́рание совета, перечисление его участников и т. д. [25, 71]. С. Гринфилд, анализируя тему изгнания в англосаксонской поэзии, в качестве ее важнейших компонентов выделяет описание бывшего положения изгнанника, рассказ о лишении его прав, о со-

² См., например, формулы, связанные с темой аскезы [1, 99].

стоянии его духа и, наконец, о самом уходе в изгнание [22, 200 и сл.]. Составляющие элементы эпической темы «герой на берегу», засвидетельствованной в памятниках древнегреческого, англосаксонского и германского эпосов, пытались выделить Д. Краун и А. Ренуар [20, 367 и сл.; 27, 70 и сл.].

В древнеиндийском эпосе одна и та же тема иногда излагается почти одинаково, и можно в таком случае говорить о дословном повторе (ср., например, описание зловещих предзнаменований перед битвой в шестой книге «Рамаяны»: VI. 23.2—13 и VI.41. 11—22), но чаще, как и в других эпосах, она развивается согласно более или менее устойчивому плану. Так, тема аскезы, по наблюдениям Я. В. Василькова, слагается из описаний ухода подвижника в горы, его отшельнического одяния, соблюдения постов в их последовательности, способов самоистязания и т. д. [1, 99]. Воинские поединки часто начинаются с похвальбы воинов и поношения ими друг друга, затем поочередно они применяют оружие все возрастающей мощи, поражают коней и колесничего противника, затем герой оказывается ранен или испытывает временное замешательство, но в конце концов наносит решающий удар, убивает врага или обращает его в бегство.

Из сказанного ранее явствует, что наличие некоего ограниченного набора ключевых формул и определенного плана или схемы изложения позволяет говорить об органическом единстве той или иной темы в эпосе, выделять темы в качестве устойчивых единиц эпической композиции. И в то же время это не противоречит представлению о достаточно свободном варьировании отдельных тем как в отношении их размера, так и конкретного содержания, деталей повествования, фразеологии и т. д. А. Лорд справедливо подчеркивал, что тема — «не статическое единство, но живое, изменяющееся, способное приспособляться к контексту художественное творение» [25, 94]. Характеризуя тему как таковую, мы обычно имеем в виду лишь идеальную парадигму, на практике широко варьируемую. И потому техника использования тем в принципе соответствует технике использования формул, отражая коренной закон устного эпического творчества: постоянное сочетание в нем стереотипных и импровизированных элементов. Памятники книжного эпоса фольклорного происхождения унаследовали эту технику. И нам хотелось бы конкретно пояснить ее на примере трагикомедии в древнеиндийском эпосе одной из чрезвычайно характерных для него тем — темы плача.

Впрочем, тема плача широко используется не только в «Махабхарате» и «Рамаяне», но и вообще в эпической поэзии. Всевозможного рода плачи по убитым либо пропавшим родичам, плачи пространственные и сводящиеся просто к упоминанию о плаче имеются в «Гильгамеше», в угаритских поэмах о Ваале и Керете, в «Илиаде» и «Одиссее», в «Беовульф», «Эдде», «Песни о Роланде», тюрк-

ских и центральноазиатских устных эпопеях. Такое повсеместное распространение плачей в эпических текстах, по-видимому, и привело М. Баура к тезису, что переход от шаманской поэзии к героической эпике совершался именно под воздействием жанров плачей и панегириков [16, 8 и сл.]. С другой стороны, А. Лорд видит в плаче один из ритуальных реликтов эпоса [24, 202—203]. Действительно, египетские плачи Исиды и Нефтиды об Осирисе, месопотамские — Инанны о Таммузе, принадлежащие ритуалу умирающего бога растительности, или библейский плач Давида о Сауле и Ионафане типологически близки, например, к гомеровским плачам Бризеиды о Патрокле (Ил. XIX. 282—300) или троянских жен о Гекторе (Ил. XXIV. 704—775)³. Однако нас в данном случае интересует не вопрос происхождения темы плача в эпосе, и мы лишь хотим подчеркнуть ее репрезентативность в эпическом сюжете, что само по себе дает право на ее специальный анализ.

Тема плача принадлежит к так называемым «орнаментальным» темам эпической поэзии. Термин этот заимствован у А. Лорда, который различает два рода тем: «основные», «существенные» (essential) для развития эпического сюжета и «вставные», «орнаментальные» (ornamental), как бы этот сюжет украшающие [23, 74 и сл.]. Здесь необходимо сделать одну оговорку. Различие, установленное Лордом, не вполне безусловно. «Основные» темы, такие, как совет, отбытие или прибытие героя, подготовка к битве и т. п., часто расцвечиваются разнообразными описаниями, придающими трактовке темы внесюжетный интерес. Тема подготовки к битве, например, незаметно может переходить в описание оружия героя и становится, по сути дела, «орнаментальной». С другой стороны, даже тема плача, которая наряду с темой природы является, казалось бы, чисто «орнаментальной», в генезисе своем имела, видимо, сюжетное значение (не случайно плачами жен в «Илиаде», «Махабхарате», «Рамаяне» и ряде иных эпосов завершается эпическое действие). Поэтому точнее было бы говорить не об «основных» и «орнаментальных» темах, как таковых, но о функциональном (сюжетном или описательном) их использовании. Однако для конкретного анализа такое уточнение малосущественно, и разделение на «основные» и «орнаментальные» темы практически удобно и хорошо отражает тот факт, что сюжетная либо описательная интерпретация темы в известной мере обуславливает ее облик, сказывается, как мы постараемся далее показать, на ее структуре, расположении и взаимосвязи ее частей или компонентов.

Рассматривая тему плача в санскритском эпосе, мы в первую

³ Упомянем в этой связи едва ли основательное предположение, что плачи «Илиады» и «Одиссеи», якобы противоречащие их основному героическому тону, заимствованы из ритуальной поэзии «чувствительного Востока» [21, 434].

очередь будем иметь в виду ее наиболее широко представленную разновидность: плач по убитому воину (или воинам) его родичей (чаще всего жены). Такого рода плачами насыщены шестая книга «Рамаяны» («Книга о битве») и одиннадцатая «Махабхараты» («Книга о женах») ⁴.

Как и любая иная эпическая тема, тема плача по убитому воину явственно распадается на отдельные части, но принцип выделения этих частей нуждается в уточнении. В то время как в «основных», или «сюжетных», темах разделение на части зависит от развития действия, отражает его последовательность (ср. названные ранее части темы аскезы или поединка), в «орнаментальных» темах — а именно к ним относится, как мы уже говорили, тема плача — характер частей определен меняющимся объектом описания.

Санскритские эпические плачи имеют три объекта описания: самого плачущего, убитого и виновника убийства. Соответственно специфике темы часть, посвященная плачущему, принимает форму ж а л о б ы на судьбу (L), часть, посвященная убитому, становится е г о в о с х в а л е н и е м (P), а часть, адресованная виновнику гибели героя, выглядит как обвинение или у п р е к (R). Необходимо при этом учитывать, что жалобы плачущего могут иметь в виду не только его собственную судьбу (L_о), но и судьбу других родичей (прежде всего матери) героя (L_г), а как виновник гибели героя, в зависимости от контекста, может рассматриваться не только его враг или убийца, но и сам убитый и даже плачущий. В этой связи упреки плачущего бывают обращены к врагу героя (R_г), убитому герою (R_н) или самому себе (R_о).

Кроме того, каждый плач в «Махабхарате» и «Рамаяне» имеет свое о б р а м л е н и е (F), описывающее состояние плачущего до начала плача (F_д), в середине (F_м) и в конце его (F_к). В «Махабхарате» функция обрамления несколько расширяется. Поскольку здесь отдельные плачи являются составными элементами общего плача матери кауравов Гандхари, обрамление к этим плачам дается не объективно, «от автора», но вложено в ее уста. Поэтому описание ее состояния имеется лишь в начале (16.1—17), в конце (25.37—38) и однажды в середине (17.1—3) общего плача, а в остальных случаях обрамлением к индивидуальным плачам служат принадлежащие Гандхари описания поля битвы и жен, причитающих над телами убитых героев. Описания эти нередко пространнее обычного обрамления, но возможность такого расширения, как мы увидим, заложена в самой структуре обрамления к плачу.

⁴ Текст «Рамаяны» и «Махабхараты» здесь и далее цитируется по изданиям: *Ṣrīmadvālmīkīrāmāyaṇam*, publ. by N. Ramaratnam, Madras, 1958, и *Maharṣīrīkṣṇadvaipāyanarṣinītam Ṣrīmanmahābhāratam*, Gorakhpur, 1949. Ссылки на 6-ю книгу «Рамаяны» даются курсивом, на 11-ю книгу «Махабхараты» — прямым шрифтом.

С точки зрения расположения частей композиция отдельных плачей «Рамаяны» и «Махабхараты», которые мы рассматриваем, может быть представлена в следующих схемах (вслед за символическим обозначением части в скобках указано количество шлок, на нее приходящееся):

Плач Ситы о Раме (32.1—33): $F_i(3) - R_e(2) - F_m(2) - L_o(3) - L_r(1) - P(3) - L_o(2) - P(3) - L_o(3) - P(2) - L_r(3) - P(1) - R_o(2) - L_o(2) - F_f(1)$.

Плач Ситы о Раме и Лакшмане (48.1—21): $F_i(1) - L_o(13) - P(5) - L_r(2)$.

Первый плач Рамы о Лакшмане (49.4—22): $F_i(1) - L_o(3) - L_r(3) - L_o(1) - R_o(1) - L_o(1) - P(3) - L_o(1) - R_o(1) - P(3) - R_o(1)$.

Плач Раваны о Кумбхакарне (68.6—24): $F_i(4) - L_o(3) - P(2) - R_e(2) - L_o(4) - R_o(3) - F_f(1)$.

Плач Раваны об Индраджите (93.5—17): $F_i(2) - P(4) - R_e(1) - L_o(1) - L_r(1) - L_o(3) - F_f(1)$.

Плач жен ракшасов о погибших (95.1—43): $F_i(5) - R_h(37) - F_f(1)$.

Второй плач Рамы о Лакшмане (102.1—24): $F_i(2) - L_o(5) - F_m(2) - L_o(6) - L_r(3) - L_o(5) - F_f(1)$.

Плач Вибхишаны о Раване (112.1—9): $F_i(1) - P(2) - R_h(3) - P(3)$.

Плач жен Раваны (113.1—27): $F_i(11) - P(5) - F_m(1) - R_h(7) - L_o(2) - F_f(2)$.

Плач Мандодари о Раване (114.1—88): $F_i(2) - P(16) - R_h(12) - L_o(4) - P(4) - L_o(3) - P(16) - L_o(7) - R_h(14) - L_r(4) - P(2) - L_o(2) - F_f(2)$.

Плач Гандхари о Дурьодхане (17.1—32): $F_i(5) - R_h(4) - P(10) - R_h(1) - L_o(3) - F_m(3) - L_o(1) - F_m(4) - P(1)$.

Плач Гандхари о Духшасане (18.19—28): $F_i(2) - R_h(6) - R_e(2)$.

Плач Уттары об Абхиманью (20.4—30): $F_i(6) - P(3) - L_o(4) - F_m(1) - R_e(3) - L_r(2) - L_o(6) - F_f(2)$.

Плач Гандхари о Джаядратхе (22.8—18): $F_i(1) - R_h(1) - R_e(1) - F_m(1) - L_o(1) - F_m(1) - P(1) - F_f(1)$.

Плач Гандхари о Шалье (23.1—7): $F_i(2) - P(1) - F_f(4)$.

Плач Гандхари о Дроне (23.24—40): $F_i(1) - P(7) - F_f(9)$.

Плач жен Бхуришраваса (24.11—22): $F_i(2) - R_e(3) - F_m(2) - P(2) - R_e(2) - F_f(1)$.

Плач жен Судакшины (25.1—5): $F_i(2) - L_o(2) - F_f(1)$.

Заметим, что большинство так называемых «малых» плачей Гандхари, состоящих всего из нескольких шлок (например, о Викарне — 19.1—6, о Дурмуке — 19.7—10, об Абхиманью — 20.1—3 и др.), строятся по схеме $F_i - P$, а ее вступительный плач об убитых на поле Куру (16.1—60), если исключить несколько шлок, содержащих восхваление героев (31—34) и жалобы на собственную участь (25.58—59), по существу, представляет собой описание поля битвы, принадлежащее по своему характеру к обрамлению плача.

Из приведенных схем темы плача в санскритском эпосе можно уже сделать некоторые выводы. Прежде всего, как и в других эпических памятниках, объем темы весьма разнообразен. В среднем на один плач приходится 15—20 шлок, но наряду с этим один из плачей «Рамаяны» (Мандодари) содержит 88 шлок, и в той

же «Рамаяне» плач Вибхишаны состоит только из 9 шлок, а в «Махабхарате» плач жен Карны — из 4 шлок (21.10—13), не говоря уже о совсем коротких, из одной или двух шлок, плачах-упоминаниях Гандхари о таких героях, как Мадхусудана (25.6), сын Дхриштакету (25.25—26), Лакшмана (25.27), Винда и Анувинда (25.28—29) и др. То же касается и объема отдельных частей темы. Каждая часть («восхваления», «упреки», «жалобы») может раскрываться и в одной, и в десяти, и в большем числе шлок. При этом удельный вес той или иной части в плаче, конечно, зависит от того, кто и в каких обстоятельствах в нем оплакивается. Так, часть «упреки убитому герою» появляется в плаче лишь тогда, когда речь идет об антагонистах главных героев эпоса: в плачах Вибхишаны, жен ракшасов и Мандодари о Раване эта часть занимает соответственно 3, 9 и 26 шлок; в плачах Гандхари о Дурьодхане и Духшасане ей отводится 8 и 6 шлок. Вместе с тем зависимость от контекста других, более нейтральных, частей плача менее очевидна. Например, «жалобы на собственную участь», казалось бы, должны занимать преимущественное место в плачах жен о супруге. И действительно, в плаче Ситы о Раме они составляют 10 из 33 шлок, в плаче Ситы о Раме и Лакшмане — 13 из 21, в плаче Мандодари о Раване — 16 из 88, в плаче Уттары об Абхиманью — 10 из 27 шлок. Но пропорционально они занимают приблизительно такой же объем в первом и втором плачах Рамы о Лакшмане — соответственно 6 из 19 и 16 из 24 шлок, а также Гаваны о Кумбхакарне и Индраджите — соответственно 7 из 24 и 4 из 13 шлок. Инерция привычной тематической композиции оказывается сильнее, чем контекстуальные или «психологические» соображения.

Однако наиболее существенным выводом, вытекающим из рассмотрения схем темы плача, является тот, что никакой закономерности в последовательности частей внутри этой темы в санскритском эпосе нет. Можно — с известной долей вероятности — установить некоторые тенденции: примыкание «жалоб на участь родичей» к «жалобам на собственную участь», преимущественное завершение «жалобами на собственную участь» плачей жен по погибшим супругам и т. п., но даже эти тенденции проявлены весьма нечетко и неполно. В целом каждая из частей представляет собой и по содержанию, и по способам выражения, как мы увидим далее, определенное единство, своего рода блок, с помощью которого и ему подобных строилась сама тема, но расположение этих блоков и их связь друг с другом были достаточно свободными. В этом отношении темы «орнаментальные» решительно отличаются от тем «основных», «сюжетных», в которых последовательность частей обусловлена последовательностью происходящих действий или событий. Отмеченную особенность композиции темы плача мы с равным успехом можем обнаружить в однород-

ных с нею темах — описаниях природы, жилища или оружия героя. Прямым следствием свободной композиции «орнаментальной» темы является и то обстоятельство, что далеко не в каждом плаче присутствуют все или хотя бы большинство частей темы. Среди избранных для анализа плачей лишь в одном из них, «плаче Ситы о Раме», присутствуют, кроме «упреков убитому герою», все названные нами части. В остальных случаях отсутствуют не менее трех-четырёх частей, а несколько плачей, если не учитывать обрамления, состоят из одного компонента: «упреков герою» (плач жен ракшасов), «восхваления» (плач Гандхари о Дроне), «жалоб на собственную участь» (плач жен Судакшины) и т. п.

Свободная композиция темы плача сказывается и на характере использования единственного в ней сюжетного элемента — обрамления. Естественно, что исходя из присущей ему сюжетной функции обрамлением открываются и завершаются плачи в поэмах. Однако если «начальное обрамление» действительно является непрерывным атрибутом темы, то «финальное обрамление» может отсутствовать (см. 48—49, 112; 17—18 и др.). И самое главное — уже вне всякой связи с сюжетными функциями, обрамление, подобно другим частям, способно занимать любое место в структуре плача, часто вторгаясь в его середину. При этом основные характеристики обрамляющего описания остаются неизменными, где бы оно ни находилось: в начале, конце или середине темы. Устойчивость таких характеристик (и в плане содержания, и в плане выражения) создает внутреннее единство, «традиционность» трактовки каждой части темы, свидетельствуя в конечном счете о фольклорном генезисе текста.

Теперь рассмотрим последовательно, как строятся в санскритском эпосе отдельные части темы плача, в первую очередь ее о б р а м л е н и е (F).

Оно начинается с формульного оборота «увидев (такого-то) убитым» или (реже) «услышав, что (такой-то) убит»: *daçagrivaṃ hatam dr̥ṣṭvā* 'увидев Дашагриву убитым' (114.2), *bhartāraṃ nihataṃ dr̥ṣṭvā* 'увидев супруга убитым' (48.1; 112.1), *duryodhanaṃ hatam dr̥ṣṭvā* 'увидев Дурьодхану убитым' (17.1), *virātaṃ nihataṃ dr̥ṣṭvā* 'увидев Вирату убитым' (20.30), *kumbhakarṇaṃ hatam dr̥ṣṭvā* 'увидев Кумбхакарну убитым' (68.1), *rāvāṇaṃ nihataṃ ṣrutvā* 'услышав, что Равана убит' (113.1), *bhrātaraṃ nihataṃ ṣrutvā* 'услышав, что брат убит' (68.8), *pit̥r̥vyāṃ nihataṃ ṣrutvā* 'услышав, что старший брат убит' (68.7) и т. д. Этот же формульный оборот, построенный на опорных словах *dr̥ṣṭvā* и *ṣrutvā* в конце нечетных пад шлоки, может быть представлен и в ряде вариантов: *sā sītā tacchiro dr̥ṣṭvā* 'эта Сита, увидев его голову' (32.1), *çaktyā vinihataṃ dr̥ṣṭvā* 'увидев убитого копьем [Лакшману]' (102.1), *tāḥ patiṃ sahasā dr̥ṣṭvā* 'они, внезапно увидев супруга' (113.7), *hataśya vadaṇaṃ dr̥ṣṭvā* 'увидев лицо убитого' (113.9),

evamārtāḥ patim dr̥ṣṭvā [они], столь несчастные, увидев супруга' (113.11), *ghoramāyodhanam dr̥ṣṭvā* 'увидев ужасное поле битвы' (18.5), *kurūpām vaiṣasam dr̥ṣṭvā* 'увидев избиение кауравов' (16.17), и т. д.

Из приведенных примеров видно, что указанная формула значительно чаще встречается в «Рамаяне», чем в «Махабхарате». Дело в том, что, как мы уже упоминали, обрамление плачей в «Рамаяне» дается со стороны, объективно, тогда как в «Махабхарате» оно каждый раз вложено в уста матери кауравов Гандхари, входя в состав ее общего плача. При этом свой плач Гандхари адресует Кришне, и соответственно вступительная формула с «увидев» и «услышав» в качестве опорного слова чередуется с формульными оборотами со словом «смотри» (*paṣya*): *paṣyemān puruṣavyāghrān* 'смотри на этих тигров среди людей' (16.30), *paṣyaitāḥ puṇḍarikākṣa* 'смотри на них, лотосоглазый' (16.18), *paṣya mādhave putrān me* 'смотри, Мадхава, на моих сыновей' (18.1), *paṣya mādhave me sutam* 'смотри, Мадхава, на моего сына' (18.20), *paṣya vaikartanam kṛṣṇa* 'смотри на сына Солнца (Карну), Кришна' (21.2), *paṣya kṛṣṇa manasvinim* 'смотри, Кришна, на разумного [Вахлику]' (22.5), или: *dhārtarāṣṭramimam paṣya* 'смотри на этого сына Дхритараштры' (19.11), *somadattasutam paṣya* 'смотри на сына Сомадатты' (24.1), *tam paṣya patitam droṇam* 'смотри на павшего Дрону' (23.26), *tām paṣya rudatīmārtām* 'смотри на нее, рыдающую, несчастную' (23.35) и т. д. Заметим попутно, что уже эти вступительные формулы, хотя они по преимуществу используются в начале плача (F_i), могут присутствовать в обрамлении и в тех случаях, когда часть его оказывается в середине (F_m) или конце плача (F_f): *bhrātaram nihataṃ dr̥ṣṭvā* 'увидев брата убитым' (102.8 — F_m), *rāghavo bhrātaram dr̥ṣṭvā* 'Рагхава, увидев брата' (102.9 — F_m), *paṣya duryodhanam kṛṣṇa* 'смотри на Дурьодхану, Кришна' (17.17 — F_m), *hā hā dhig duḥṣalām paṣya* 'увы, увы! смотри на Духшалу' (22.16 — F_f), *paṣyemam vṛṣṇinandaṇa* 'смотри на него, потомок Вришниева' (21.9 — F_f), *paṣya śāntanavam kṛṣṇa* 'смотри на сына Шантану, Кришна' (23.15 — F_f) и др.

В «Махабхарате», опять-таки в силу особенности включения индивидуальных плачей в общий плач, вступительные формулы типа «увидев...» и «смотри...» могут замещаться формулой «вот лежит [такой-то]» в нескольких ее вариантах: *eṣa duryodhanaḥ ṣete* 'вот лежит Дурьодхана' (17.19), *eṣa duḥṣānaḥ ṣete* 'вот лежит Духшасана' (18.19, 27), *bhūmau vinihataḥ ṣete* 'лежит убитый на земле' (19.1), *gajamadhye hataḥ ṣete* 'лежит убитый среди слонов' (19.2), *durmukho bhimukhaḥ ṣete* 'лежит Дурмукуха лицом вверх' (19.7), *sa vīraṣayane ṣete* 'он лежит на богатырском ложе' (19.16), *eṣa vaikartanaḥ ṣete* 'вот лежит сын Солнца' (21.1), *eṣa śalyo hataḥ ṣete* 'вот лежит убитый Шалья' (23.1), *eṣa śāntanaḥ ṣete* 'вот ле-

жит сын Шантану' (23.20), *maheṣvāso hataḥ ṣete* 'великий стрелок из лука лежит убитый' (25.21) и т. д.

Все эти варианты объединяет одно и то же опорное слово *ṣete* в конце нечетных пад, но та же идея может быть выражена формулами с иными опорными словами, в частности *bhūtau* (в нечетных падах) и *bhuvī* (в четных падах), особенно тогда, когда данная формула дополняет другую, управляемую глаголами «увидев» или «смотри»: *rāvaṇaṃ nihataṃ bhūtau* 'на Равану, павшего на землю' (113.6), *rāvaṇaṃ nihataṃ bhuvī* 'на Равану, павшего на землю' (113.11), *putrāṃṣca nihatān bhuvī* 'на сыновей, павших на землю' (18.7), *citrasenaṃ hataṃ bhūtau* 'на Читрасену, павшего на землю' (19.11), *māgadhyah ṣerate bhuvī* 'жены магадхов лежат на земле' (25.21) и т. д.

В отличие от вступительных формул с *drstvā* и *raṣya*, формулы типа только что описанных принадлежат в «Махабхарате» и «Рамаяне» не одному обрамлению, но довольно часто встречаются в других частях плача, особенно в восхвалении: *so 'yamuruṣyāṃ hataḥ ṣete* 'он, убитый, лежит на земле' (49.21), *asmin-nipatite bhūtau* 'когда он пал на землю' (112.8), *hataḥ so 'yam rane ṣete* 'убитый, он лежит на поле битвы' (113.15), *sa ṣete nihato bhūtau* 'убитый, он лежит на земле' (17.21), *ṣete bhuvī nipātitaḥ* 'лежит, павший на землю' (20.10; 23.10), *ṣayānam patitam bhuvī* 'на павшего и лежащего на земле' (21.2) и др.

По-видимому, такого рода формулы характерны в первую очередь именно для восхваления, но в «Махабхарате» они свободно перемещались в обрамление, поскольку там обрамляющее описание павших героев и плачущих жен принадлежит Гандхари и потому нередко окрашивается в панегирические тона.

Основная вступительная формула обрамления — «увидев (такого-то) убитым» — потенциально содержит возможности дальнейшего описания как субъекта плача (плачущего или плачущей), так и его объекта (убитого героя). Однако в большинстве обрамлений, как правило лаконичных, реализуется только первая из этих возможностей. При этом характеристика плачущего практически сводится к указанию, что она (или он) «поражена горем», «охвачена горем», «опечалена» и т. п. Для этого в четных падах используются синонимичные формулы: *ṣokakarṣitā* (Рам. II. 42.10; 64.21; 48.1; 113.1; 17.1; 19.12; 24.12; 25.9), *ṣokapariplutā* (24.3; 25.38), *ṣokaparāyanaḥ* (102.9), *ṣokamurchitā* (25.37), *su-(ati-)duḥkhitā* (32.3; 16.44,52; 18.5; 20.29; 25.2,19) и др.; в нечетных падах: *duḥkha-(ṣoka)-ārtā* (Рам. II. 42.13; 64.37; 102.8; 113.2, 17, 27; 16.61; 17.3; 20.15; 23.35), *duḥkha-(ṣoka)-samtaptā* (32.33; 68.6) и др. Иногда это указание расширяется с помощью формул «с глазами, полными слез» (*bāṣpavyākulalocanā* — 114.87; *ṣokavyākulalocanā* — 26.6, *bāṣpaparyākulekṣaṇāḥ* — 113.27; *sā bāṣpaparipūrṇāk-ṣyo* — 113.5, *sa bāṣpapūrṇanayano* — Рам. II.64.21 и т. д.) или

«с расстроенными чувствами» (*ākulendriyaḥ* — 17.3 и др.; Рам. II. 42.5; 68.9; 93.6; 102.10, 23).

Более подробно, хотя тоже достаточно кратко, представлено в обрамлении поведение плачущей и плачущего. Про нее или про него прежде всего говорится, что они «жалобно рыдают». Здесь в тех или иных сочетаниях и грамматических формах используются в основном глаголы *devate* с приставкой *pari* (*krpaṇā paryadevayat* — 114.2, *krpaṇam paryadevayat* — 17.3, *krpaṇam paridevati* — 24.17, *bhūyastāḥ paryadevayan* — 113.11, *tānimāḥ paridevanti* — 16.42, *paryadevayatāturuḥ* — 49.4, *paryadevayatāsakṛt* — Рам. II. 64.46 и др.) или *lapati* с приставкой *vi* (*vilalāpayatekṣaṇā* — 32.7.33, *vilalāpa bhṛṣam sītā* — 48.1, *vilalāpa vibhīṣanaḥ* — 112.1, *vilepurevaṃ dīnāstā* — 113.26, *vilalāpākulendriyā* — 17.3, *etā vilāpya karuṇam* — 24.12, *vilapatyatiduhkhitā* — 25.2, *kroçanti vilapantica* — 20.30 и др.). В ряде случаев указание, что героиня заплакала, дополняется сравнением «словно кричащая чайка (или цапля)»: *kroçanti kurarī yathā* (32.3), *kroçantiṃ kurarīmiva* (49.9), *kroçantiḥ kurarīriva mādḥava* (16.18), *sārasya iva vāçantyaḥ* (18.14), *kurarya iva duḥkhārtā* (113.27).

Кроме сообщения о самом плаче описание плачущего в обрамлении включает в себя упоминания о том, что он или она упали либо «на землю» (*jagāma jagatim bālā* — 32.6, *sahasā nyapatad bhūmau* — 17.1, *rudatim patitām bhuvi* — 21.10, *ityuktvā nyapatad bhūmau* — 25.37, *patantyaścāparā bhuvi* — 16.14, *patantyaabhimukhā bhūmau* — 24.12, *nipatatyatiduhkhitā* — 18.5, *papāta dharanītale* — Рам. II.42.3), либо «на тело» умершего (*nipetus tasya gātreṣu* — 113.7, *babhau sā rāvaṇorasi* — 114.88); потеряли сознание (*mohamupāgamat* — 113.9; 114.87, *mumoha ca papāta ca* — 68.6, *kaçmalam cāviçanmahat* — 93.5, *nāsīt kācana cetanā* — 16.15, *mūrchamānāḥ punaḥ punaḥ* — 25.11, *duḥkhopahetavijñānā* — 25.37 и др.) и вновь обрели его (*pratilabhya ca cetanām* — 32.7, *upalabhya cirāt samjñām* — 93.5, *tataḥ kṛcchrāt samūsādya samjñām* — 68.9, *sā tu labdhvā punaḥ samjñām* — 17.2, *sa muhūrtāt samāçvasya* — 32.7 и др.).

Таким образом, обрамление эпической темы плача в санскритском эпосе включает в себя обычно ограниченное число семантических компонентов — в дальнейшем мы будем называть их м о т и в а м и, — рисующими состояние плачущего. Общепринятую парадигму содержания обрамления можно представить следующим образом: плачущий видит убитого — поражен горем — рыдает — падает на землю — теряет сознание — приходит в себя — снова плачет. Каждый из перечисленных мотивов с равным правом используется и в начале обрамления, и в середине, и в конце его. Некоторые из мотивов в отдельных плачах могут выпадать, другие — расширяться за счет дополняющих пояснений, но в прин-

ципе их набор и их трактовка остаются устойчивыми и постоянными.

Положение, однако, несколько меняется, если речь идет не об индивидуальном, а о массовом плаче, принимающем, как правило, форму плача многих женщин (вдов, матерей, сестер и т. д.) над убитым воином (или воинами). Выявленная только что парадигма продолжает быть неизменной, составляя ядро обрамления, но при этом обрамление расширяется, включая в себя дополнительные мотивы.

К такого рода массовым плачам относятся в «Рамаяне» плач женщин-ракшас по Раване (113) и в «Махабхарате» — монолог Гандхари (16—25), описывающий плач жен кауравов. Важнейшей композиционной особенностью обрамления обоих этих плачей является то, что вслед за картиной плача в целом (общий план) в обрамлении выделяются фигуры отдельных участников плача. Так, в «Рамаяне» в первых восьми шлоках обрамления рассказывается, в соответствии с общей парадигмой, о скорби и причитаниях в с е х жен Раваны, а затем план рассказа укрупняется:

Одна, с благоговением обняв его, рыдала;
 Другая прильнула к его ногам; третья обхватила шею.
 Простирая вверх руки, [еще] одна каталась по земле;
 Другая, увидев лицо убитого, потеряла сознание.
 [Еще] одна, положив его голову на колени и глядя ему в лицо,
 Омывает лицо слезами, словно лотос потоками дождя.

И после этого вновь общее описание:

Так, потрясенные, видя супруга Равану павшим на землю,
 Они всячески кричали от горя, снова и снова причитали.
 (113.8—11)

По такому же принципу строится и обрамление массового плача в «Махабхарате»; только здесь в ряде случаев не просто упоминается об отдельных и безымянных участниках плача, но они называются, а вслед за тем приводятся (или по крайней мере пересказываются) их причитания над убитым⁵.

Как мы уже говорили, вступительная формула в обрамлении санскритского эпического плача предполагает возможность описания как плачущего, так и убитого. Тем не менее об убитом

⁵ Заметим попутно, что таково же обрамление заключительного плача жен в XXIV книге «Илиады». Сначала рассказано о всеобщем плаче (707—714), а затем выделены индивидуальные плачи Андромахи, Гекубы и Елены. Сходна (особенно с плачем жен Раваны в «Рамаяне») и композиция плача над убитым Беовульфом. Ср:

С опечаленными сердцами они оплакивали свое горе,
 Пели погребальную песнь о смерти своего господина.
 И одна старая женщина с распущенными волосами
 Причитала над Беовульфом, жалобно рыдая...

в обрамлении индивидуальных плачей почти ничего не говорится. В массовых же плачах, где обрамление занимает обычно больше места, с убитым героем связываются несколько постоянных мотивов.

Во-первых, часто указывается, кем убит оплакиваемый. Для этого используются формульные выражения с *(ni-)pātitaḥ* в качестве опорного слова: «павшего от [руки] (такого-то)»: *mātāṅgena nipātitaḥ* (21.5), *yuyudhānena pātitaḥ* (24.1), *arjunena nipātitaḥ* (24.8), *kuntīputreṇa pātitaḥ* (23.13) и т. д., а также со словом *(ni-)hataḥ* 'убитый' в разных позициях: *nihato bhīmasenena* (18.27), *yudhiṣṭhīreṇa nihataḥ* (23.6), *[bhāryāḥ] sātyakinā hataḥ* (24.11), *nihataḥ sahadēvena* (24.23), *hato 'rigaṇahā rane* (10.7), *droṇena nihataḥ śūrāḥ* (25.13, 15, 20, 33) и т. п.

Во-вторых, про героя говорится, что он покоится на «богатырском ложе»: *ṣayānaṃ vīraṣayane* (22.4; 23.9, 17; 17.10; 19.16) и сам «покрыт кровью»: *rudhiraughapariplutaḥ* (102.1), *ṣayānaṃ rudhīroṣitaḥ* (17.2; 20.31), *putraṃ rudhīrasaṃsīktaḥ* (17.28), *rudhīreṇa samukṣitaḥ* (22.2); либо земля, на которой он лежит, покрыта кровью (и слезью): *mahīm ṣoṇitakardamām* (113.4), *rudhīrārdrām vasundharām* (18.3), *ṣoṇitaughapariplutaḥ* (16.5), *prthivī/māṃsā-ṣoṇitakardamā* (16.56).

Наконец, одним из самых распространенных мотивов обрамления, связанных с описанием павшего героя, является в «Махабхарате» сообщение, что тело его терзают плотоядные звери и птицы⁶: *kravyādairbhakṣyamāṇān vai gomāyubalavāyasaiḥ* 'их пожирали хищники, шакалы, громадные вороны' (16.12), *viṅṭhya caraṇairgrḍhrā bhakṣayanti sahasraṣaḥ* 'хватая когтями, их пожирают тысячи грифов' (16.27), *teṣāmābharaṇānyete grḍhragomāyuvāyasāḥ/ākṣipanti ṣivā ghorā vinadantyaḥ punaḥ punaḥ* 'их убранство — грифы, шакалы, вороны; с воем ужасным шакалы набрасываются на них снова и снова' (16.34), *kravyādaiḥ kṣyamāṇānām* '[у них], которых терзают хищники' (16.39), *virāṭaṃ vitudantyaḥ grḍhragomāyuvāyasāḥ* 'Вирату терзают грифы, шакалы, вороны' (20.31), *bhakṣayanti nipātitaḥ/grḍhragomāyavaḥ śūram* 'павшего героя пожирают грифы, шакалы' (22.1), *bhakṣayanti ṣivā grḍhrā* '[его] пожирают шакалы, грифы' (22.9), *bhakṣyate kṣṇe pakṣabhir* '[его лицо] пожирают птицы, Кришна' (23.5), *gomāyavo vikarsanti* '[его ноги] тащут шакалы' (23.33), *vitudyamānaṃ vihaḡair* '[его] терзают птицы' (24.1), *ṣvāpadairbhakṣyamānaḥ* '[его] пожирают хищники' (24.8) и т. д. Напомним, что мотив «хищники на поле битвы», пожирающие трупы убитых, специфичен не только для древнеиндийских эпических поэм. Его выделил в качестве одной

⁶ В плачах «Рамаяны» этот мотив встречается только один раз и включен не в обрамление плача, а в восхваление героя: *kravyādais taccharīram te nūnaṃ viparikṣyate* 'это твое тело, конечно, разрывается плотоядными зверями' (32.23).

из постоянных тем англосаксонского эпоса Ф. Мэгаун в уже упомянутой нами статье [26].

Дополнительные мотивы расширяют в обрамлении массовых плачей древнеиндийского эпоса и описание плачущих жен. Они, как правило, «с распущенными волосами»: *prakīrṇakeṣāḥ* (16.18; 17.25), *vimuktakeṣyo* (113.2), *muktamūrdhajāḥ* (18.2), *prakīrṇamūrdhajāḥ* (21.6; 24.7), *muktakeṣi* (23.35) и т. п.; мечутся по полю битвы: *paripetuḥ kabandhāṅkāṁ mahīm ṣṇitakardamām* 'кружили по земле, усеянной безголовыми туловищами, покрытой слизью и кровью' (113.4), *kurustriyo 'bhigacchanti tena tenaiva dukkhitāḥ* 'жены кауравов снуют туда и сюда, несчастные' (16.44), *snuṣāste paridhāvanti* 'мечутся твои снохи' (24.7), *paridhāvanti me snuṣāḥ* 'мечутся мои снохи' (18.2), *dhāvamānāmitastataḥ* 'мечущуюся туда и сюда' (22.16); «рыдая, садятся» подле убитого: *rudatyah paryupāsante* (19.12; 21.6; 22.4; 23.6; с вариантами: 17.24; 22.11,18; 23.35; 24.27; 25.7,23, и др.); тщетно пытаются отогнать от него хищников: *kṛcchrādutsārayanti sma ḡdhragomāyuvvāyasān* 'с трудом они отгоняли грифов, шакалов, воронов' (18.4), *asya bhāryā 'misa-presūn ḡdhrakākāṁstapasvinī | vārayatyanīṣam bālā na ca ṣaknoti mādhava* 'его юная несчастная жена грифов, воронов, охочих до мяса, беспрестанно гонит, но прогнать не может, Мадхава' (19.4), *na ṣaknuvanti vihaḡān nivārayitumātūrāḥ* 'страдающие [жены] не могут прогнать [от него] птиц' (20.32), *saṁrakṣyamānam bhāryābhīranuraktābhiracyuta / bhīṣayantyo vikarṣanti gahanam nimnamantikāt* 'хотя его стерегут любящие жены, Ачьюта, страшные хищники тащут его отсюда в ложбину' (22.10).

Когда женщины оплакивают убитого, они не отрывают от него глаз: *ruroda mukhamīkṣatī* (113.10), *bhartāraṁ samudaiḡṣata* (114.1), *ṣarīramabhivīkṣate* (20.8), *samīkṣya ca punaḥ punaḥ* (32.33); кладут его голову или руку себе на колени: *kācidaṅke ṣiraḥ krtvā* (113.10), *krtvotsaṅge bhujam bhartuḥ* (24.17), целуют его или обнимают: *tacchiras samupāḡhrāya* (32.7), *bahumānāt parisvajya* (113.8), *kācid kaṅthe 'valambya ca* (113.8), *tasya vaktratupāḡhrāya* (20.6), *parisvajya ca gāndharī* (17.3), *upajighratyanindatā* (17.28) и т. д.

Дополнительные мотивы обрамления плача частично представляют собой развитие его основных мотивов, а частично, как мы уже говорили и увидим в дальнейшем, были заимствованы в расширившееся обрамление из других частей темы: восхваления, жалоб и упреков.

Собственно плач (или, иначе говоря, плач вне обрамления) в «Махабхарате» и «Рамаяне» часто вводится с помощью однотипно построенных восклицаний: *hā hatāsmi mahābāho* 'Увы! Я погибла, о могучерукий!' (32.8), *hā vīra ripudarpaghna kumbhakarna mahābala* 'Увы! О Кумбхакарна, герой, смиритель высокомерия врагов, могучий!' (68.10), *hā rākṣasacatūmukhya tama vatsa mahāratha* 'Увы! О сын мой, предводитель войска ракшасов, могучий воин!'

(93.6), *hā hā putreti çokārtā vilalāpakulendriyā* «Увы, увы, сынок», — зарыдала пораженная горем, со смятенными чувствами [Гандхари] (17.3), *hā hā dhig duḥçalam raçya* «Увы, увы! Горе! Взгляни на Духшалу...» (22.16), *aho dhikraçya çalyasya... mukham* «Увы, горе! взгляни на лицо Шальи...» (23.4). Но иногда подобного рода восклицания вставляются в середину плача (при переходе от одной его части к другой): *hā bhrātarmānujaçreṣṭha çūrāṇām pravara prabho* «Увы! О брат, лучший из людей, лучший из героев, могучий!» (102.20). А еще чаще плач без вступительной фразы сразу начинается с одной из трех его основных частей, и при этом в принципе безразлично, с какой именно. Каждая из этих частей, подобно обрамлению, строится с помощью ограниченного набора мотивов и нескольких более или менее устойчивых формул.

Когда убитого оплакивает жена, ее жалобы на свою судьбу (L_0) в той или иной форме включают в себя мотив горестного вдовства. Сита, оплакивая Раму, говорит: *imāṃ tu raçcimā-vastām gatāsmi vidhavā krtā* «я достигла этой бедственной участи — стала вдовой» (32.8). И почти в тех же словах этот мотив повторен в плаче Мандодари о Раване: *hā raçcimā me sampraptā daçā vaidhavyakāriṇī* «увы, меня постигла бедственная участь — стать вдовой» (114.39). В плаче матери кауравов Гандхари мотив вдовства также присутствует, и, хотя вдовой становится не она сама, а ее дочь Духшала, он включен в ее жалобы: *kiṃ nu duḥkhataram kṛṣṇa param mama bhaviṣyati / yat sutā vidhavā bālā* «есть ли для меня большее горе, Кришна, чем то, что моя юная дочь — вдова?» (22.15). В то же время в плаче Уттары по Абхиманью мотив вдовства переносится в упреки, придавая последним оттенок жалобы: *dhigastu krūrakartṛmstān kṛpakarṇajayadrathān / dronadraupāyanī cobhau yairahaṃ vidhavā krtā* «горе злодеям Крипе, Карне, Джаядратхе, Дроне и сыну Дроны, из-за которых я стала вдовой!» (20.18).

С мотивом вдовства в жалобах плачущей (а в ином контексте и плачущего) связан еще ряд мотивов, каждый из которых, имея общую формульную основу и общую семантику, лексически может оформляться достаточно разнообразно.

Один из них: «не меня, а землю ты обнимаешь, словно возлюбленную». Сита восклицает: *uraçeṣe mahābāho māṃ vihāya tapasvīnīm / priyāmiva samāçliṣya pṛthivīm puruṣarṣabha* «покинув меня, несчастную, ты, могучерукий, лежишь на земле, обнимая ее, словно возлюбленную, о бык среди людей» (32.16); Мандодари то же говорит Раване: *priyāmivopagūhya tvam çeṣe samaramedinīm* «ты лежишь на поле битвы, обнимая [землю], словно возлюбленную» (114.85). Вариант этого же мотива в плаче Гандхари переносится в обрамление: *apare punarāliṅgya gadāḥ parighabhavaḥ / çerate 'bhimukhāḥ çūrā dayitā iva yoṣitah* «иные герои, припад

к палицам с железными рукоятками, словно к любимым женам, лежат, повернув [к ним] головы' (16.37).

Другой мотив жалоб — «отчего ты мне не отвечаешь?» Он выражен или устойчивой формулой четных пад шлоки: *kim māṃ na pratibhāṣase* (32.20; 114.80; 20.14; ср. также: Мбх. III. 60.8; 61.18; Рам. III.60.26 и др.), или несколькими формульными выражениями, развившимися из этой формулы: *gatāsurṇādya śaknoṣi māmārtātabhibhāṣitum* 'мертвый, ты теперь не можешь заговорить со мной, несчастной' (49.13), *na śaknotyabhibhāṣitum* 'он не может говорить [со мной]' (49.16), *vilapantaṃ ca māṃ bhrātaḥ kimarthaṃ nāvabhāṣase* 'почему, брат, ты не отвечаешь мне, рыдающему?' (102.21), *sukhasuptaḥ śramādīva / evaṃ vilapantīmārtāṃ na hi māmābhibhāṣase* 'ты будто бы сладко спишь, утомленный, ибо не отвечаешь мне, столь горько рыдающей, несчастной' (20.13), *kiṃ vā māṃ nābhibhāṣase* 'отчего ты не говоришь со мной?' (114.61), *kiṃ ca māṃ nābhīyudīkṣase* 'отчего ты не взглянешь на меня?' (114.81), *apriyāṃiva kasmācca māṃ necchasyabhibhāṣitum* 'отчего ты не хочешь говорить со мной, словно с нелюбимой?' (114.85) и т.п.⁷

Более разнообразен по своему словесному выражению мотив «отчего ты уходишь, покинув меня?», но и его реализация всякий раз связана с использованием одних и тех же опорных слов (форм глагола *gacchati* или словосочетания *yamasādanam*): *ekākī kiṃ ni māṃ tyaktvā paralokāya gacchasi* 'отчего, покинув меня, ты один уходишь в иной мир?' (102.21), *kva māṃ samtyajya gacchasi* 'куда, оставив меня, уходишь?' (68.11), *kasmāttvam māṃ vihāyeha kṛpānām gantum icchasi* 'почему ты хочешь уйти, оставив здесь меня, скорбящую?' (114.61), *kasmānmātapahāya tvam gato gatimatām vara* 'почему ты ушел, покинув меня, о лучший из путников?'

⁷ Мотив «отчего ты мне не отвечаешь?» является, по-видимому, общеэпическим мотивом плачей. Гильгамеш, обращаясь к Энкиду, восклицает (ср. 20.13):

Что за сон теперь овладел тобою?

Стал ты темен и меня не слышишь! [13, 54]

Андромаха оплакивает Гектора:

Гектор! Но мне ты оставил стократ жесточайшие скорби!
С смертного ложа, увы! не простер ты руки мне любезной;
Слова не молвил заветного, слова, которое б вечно
Я поминала и ночи и дни, обливаясь слезами!

(Ил. XXIV.742—745; перевод Н. Гнедича)

Наконец, в «Дигенисе Акрите» в плаче героя об умершем отце говорится:

Восстань, отец, взгляни хоть раз на дорогого сына,—
Один ведь был он у тебя, скажи ему хоть слово,
Совет и наставленье дай, не уходи в молчанье...
Неужто не ответишь ты любимейшему сыну,
Не станешь говорить со мной, как говорил когда-то?

(VII.119—121, 124—125) [7, 111]

(32.22), *pitṛṇ māṃ caiva dukkhārtām vihāya kva gamiṣyasi* 'куда ты пойдешь, оставив родителей и меня, пораженную горем?' (20.15), *kva gato 'si vihāya naḥ* 'куда ты ушел, покинув нас?' (93.14,16), *tvaṃ māṃ vihāya vai daivād yato 'si yamasādanam* 'по воле судьбы покинув меня, ты ушел в обитель Ямы' (68.10) и т. д.

В свою очередь, к этому мотиву примыкает связанный с теми же опорными словами мотив «я последую за тобой»: *adyaiva taṃ gamiṣyāmi deṣaṃ yatrānujo tama* 'сегодня же я уйду в ту страну, где мой младший брат' (68.19), *ksipram anvāgamiṣyāmi* 'я немедленно последую [за тобой]' (20.23), *ksiprameva gamiṣyāvas tvaṃ saha yataksayam* 'мы оба немедленно последуем за тобой в обитель Ямы' (Рам. II. 64.37), *kāṃ gatim tu gamiṣyāmi* 'каким путем я пойду [без тебя]' (25.4), *ahamaryanuyāsyāmi tathaivainaṃ yataksayam* 'я тоже последую за ним в ту же обитель Ямы' (49.17; 102.13), *anugamiṣyāmi gatim bharturmahātmanah* 'я последую путем моего благородного супруга' (32.32), *naṃ māmaṃ dukkhitām* 'возьми и меня, несчастную' (32.21; 114.61) и др.

Другая группа мотивов представляет собой кульминацию жалоб плачущего. Среди них один из широко распространенных в санскритском эпосе мотивов: *patitā ṣokasāgare* 'я погрузилась в океан скорби', который в избранных нами текстах встречается только два раза (114.31; 32.10), но весьма характерен для других плачей (см. Мбх. IV.17.29; Рам. II.8.2, 21; 38.16; 53.24; 59.38; 77.13; III.21.12; 58.60 и т. д.). Далее заслуживает быть отмеченным мотив «к чему мне теперь блага жизни!»: *kim nu me sītauṃ kāryaṃ kim kāryaṃ jīvitenā vā* 'что нужды мне в Сите, что нужды в жизни!' (49.5), *rājena nāsti me kāryaṃ kim kariṣyāmi sītauṃ* 'мне нет дела до царства, к чему мне Сита!' (68.17), *prāṇair me kim sukkena ca* 'что толку мне в жизни и в счастье!' (102.5), *na hi yuddhena me kāryaṃ naiva prāṇairna sītauṃ* 'мне нет дела ни до битвы, ни до жизни, ни до Ситы!' (102.10), *kim me rājyena kim prāṇair yuddhe kāryaṃ na vidyate* 'что мне царство, что жизнь! Нет смысла в битве!' (102.11) и т. п. И наконец, мотив «как я еще могу жить!»: *dhigastu hrdayaṃ yasyā tamedam na sahasradhā* 'горе моему сердцу, которое не разбилось на тысячу частей!' (114.86), *kathaṃ tu śatadhā nedam hrdayam tama dīryate* 'как же на сто частей еще не разорвалось мое сердце!' (17.27), *durmaram punara-prāpte kāle bhavati kenacit / yadahaṃ tvāṃ raṇe drṣtvā hataṃ jīvāmi durbhagā* 'нелегко, видно, достичь смерти, если ей не пришло время, раз я, несчастная, видя тебя убитым, еще жива!' (20.24) ⁸;

⁸ Ср. в «Старшей Эдде»:

Нередко дивлюсь я,
как ныне могу я,
женщина, в горести
жить и томиться,

если властитель,
мечи вручавший,
в битве могучий,
как жизнь мне был дорог!

или — уже не в косвенной, а в прямой форме: «без тебя я не буду жить!» — *na jiviṣye tvayā vinā* (114.60) с вариантами: *na hi jivitumutsahe* ‘я не могу жить’ (Рам. II.42.21; 49.11); *na hi bhrātīn samutsrjya kṣaṇaṃ jivitumutsahe* ‘ибо, потеряв братьев, я ни мгновения не могу жить’ (68.19), *nanu me taraṇaṃ śreyo* ‘поистине мне лучше умереть’ (68.18; 102.19), *parityakṣyāmyahaṃ prāṇān* ‘я расстанусь с жизнью’ (49.7), *tumūrṣa copajāyate* ‘рождается желание умереть’ (102.7), *kumbhakarṇavihīnasya jivite nāsti me matiḥ* ‘без Кумбхакарны мне нет смысла жить’ (68.17), *kiṃ nu jīvāmi mādhava* ‘к чему мне жить, Мадхава!’ (17.23) и т. д.⁹

В тех случаях, когда плачущий оплакивает не только свою судьбу, но и судьбу других родичей убитого (L_r), эта часть плача несколько раз вводится словами «что я скажу (такому-то)?» Так, Рама, горюя о Лакшмане, которого он считает убитым, восклицает: *kiṃ nu vakṣyāmi kausalyām mātaraṃ kiṃ nu kaikayīm / kathamambāṃ sumitrāṃ ca putradarṣanalālasām // ...kathamācṣvāsaiṣyāmi yadi yāsyāmi taṃ vinā // kathaṃ vakṣyāmi śatrughnaṃ bharataṃ ca yaçasvinam* ‘что я скажу матери Каусалье, что — Кайкейи? Или как мне сказать [об этом] матушке Сумитре, жаждущей увидеть сына... как я утешу ее, если вернусь без него? Как мне сказать [о его смерти] Шатругхне и славному Бхарате?’ (49.8—10). В другом своем плаче Рама с небольшими отклонениями повторяет то же: *kathaṃ vakṣyāmyahaṃ tvambāṃ sumitrām putravatsalām // ...kiṃ nu vakṣyāmi kausalyām mātaraṃ kiṃ nu kaikayīm // bharaṭaṃ kiṃ nu vakṣyāmi śatrughnaṃ ca mahābalaṃ* ‘как мне сказать [об этом] матушке Сумитре, любящей сына?.. Что я скажу матери Каусалье, что — Кайкейи? Что я скажу Бхарате и могучему Шатругхне?’ (102.16—18). Если речь идет о матери погибшего, плачущий часто сравнивает ее с коровой, потерявшей своего теленка: *vatseneva yathā dhenurvivatsā vatsalā kṛtā* (32.11—Сита

⁹ Мотив «не буду жить» характерен для плачей и в других эпосах. В «Давиде Сасунском»:

Вскричала Хандут:
— Такой пал витязь, как Давид;
Свет солнца отныне
Запретным мне будет!
После Давида не буду я жить! [6, 345]

В «Дигенисе Акрите»:

И лучше умереть бы мне — не зная такого горя!
Зачем, о смерть, ты милости меня своей лишила
И не взяла меня к себе взамен отца родного?

(VII.143—145) [7, 112]

В «Песни о Роланде»:

Так горько мне, что рад я был бы смерти...
Я так скорблю, что не в охоту жить мне...
Да не попустят бог с небесным сонмом,
Чтоб я жила, коль нет Роланда больше.
(ст. 2929, 2936 3719) [9, 88, 111].

о Каусалье), *vivatsāṃ veratānāṃ ca* (49.9 — Рама о Сумитре). В массовых плачах это сравнение может выноситься в обрамление; так, с «коровами, у которых погиб теленок», сравниваются в обрамлении плача жен Раваны сами плачущие: *gāvo vatsahatā iva* (113.2)¹⁰.

В остальном мотивы жалоб на участь родичей можно рассматривать как варианты основных мотивов жалоб на собственную участь. Так же как Рама не хочет для себя ни царства, ни победы, раз убит Лакшмана (102.11), так и Уттара, оплакивая Абхиманью, предвидит, что «ни получение могучего царства, ни поражение врагов не принесут Партахам радости, если ты убит, лотосоглазый» (*na rājyālābho vipulāḥ ṣatrūṇāṃ ca parābhavaḥ / prītiṃ dhāsyati pārthānāṃ tvāmrte puṣkarekṣaṇa* — 20.22). Подобно тому как Мандодари или Гандхари удивляются, что их сердца еще не разорвались от горя (114.86; 17.27), Сита говорит о Каусалье: «С разбитым сердцем, она не будет жить, о Рагхава!» (*hrdayenāvadirṇena na bhaviṣyati rāghava* — 32.27). Восклицанию Гандхари: «К чему мне жить, Мадхва!» (17.23) соответствует восклицание Уттары: «Как будет жить сын Панду!» (*kathāḥ jīvati pāṇḍavaḥ* — 20.24), и т. д.

Переходя к следующей составной части плача — в о с х в а л е н и ю (Р), необходимо отметить, что стихов с прямым восхвалением убитого (его добродетели, мужества, подвигов и т. п.) в рассматриваемых плачах очень мало, а многие плачи таковых вообще не содержат. Повсеместно доминирует косвенное восхваление или восхваление посредством антитезы, когда бывшая слава героя противопоставляется его нынешнему состоянию. Благодаря такому приему, излюбленному творцами «Махабхараты» и «Рамаяны», даже панегирическая часть плача не нарушала его общего скорбного тона¹¹.

¹⁰ В том, что с коровами, лишившимися телят, сравнивается не мать, а жена погибшего, можно усмотреть непоследовательность, вызванную формульным словоупотреблением. Здесь эта непоследовательность отчасти объясняется также тем обстоятельством, что сравнение перенесено с его обычного места (жалоб плачущей) в обрамление плача.

¹¹ С антитетическим восхвалением мы сталкиваемся и в других эпосах. Ср. в «Дигенисе Акрите»:

Ведь если имя слышалось Акрита Дигениса,
Испуг охватывал людей, неодолимый ужас;
Такую милость получил тот юноша от бога,
Что имеем своим одним с врагами справлялся;
Когда ж охотиться он шел, достойный изумленья,
Бежали звери от него и в зарослях скрывались.
И вот отныне заключен он в маленькой гробнице,
Бездейственным, беспомощным предстал он нашим взорам.
Кто наложит осмелился на сильного оковы,
Непобедимого сломил, заставил подчиниться?
То смерть всего виновница, горчайшая на свете!

Обращаясь к Кришне, Гандхари в «Махабхарате» выражает общую идею антитез-восхвалений формулой: «смотри, как превратно время!» (*raçya kâlasya paryayam* — 17.11; 22.3; 25.32). Конкретно эта идея раскрывается, как и в иных частях плача, с помощью ограниченного набора мотивов, среди которых одни сравнительно устойчивы в своем лексическом и формульном выражении, а другие трактуются более свободно и разнообразно. К числу первых относятся: мотив «смерть дая врагов, он сам попал во власть смерти»: *tvam mrtyorapi mrtyuh dayaḥ katham mrtyuvaçam gatah* 'ты мог бы быть смертью даже для смерти; как же ты попал во власть смерти!' (114.48), *sa bhūtvā mrtyuranyeṣām katham mrtyuvaçam gatah* 'будучи смертью для других, как же он попал во власть смерти!' (20.2), *sa hatvā vipulāḥ senāḥ svayam mrtyuvaçam gatah* 'истребив могучее войско, он сам попал во власть смерти' (22.17), *kasmāttvaṃ nayaçāstravit / adrṣtam mrtyumāpannah* 'каким образом тобою, знатоком мудрого поведения, овладела смерть, которую ты не смог предвидеть?' (32.14); мотив «пересек океан — а был убит в луже» (букв. «в коровьем следе»): *rāmaḥ sāgaramuttīrya sattvavān goṣpade hatah* 'благородный Рама пересек океан — а был убит в коровьем следе' (32.28), *tīrtvā sāgaramaksobhyam bhrātarau goṣpade hatau* 'братья пересекли неподвижный океан — а были убиты в коровьем следе' (48.15); мотив «тот, кто был счастлив, лежит в пыли»: *so 'yam mūrdhābhiṣiktānāmagre yāti paramtapaḥ / so 'yam pāṃsuṣu çete 'dya* 'укротитель врагов, который стоял во главе царей, теперь лежит в пыли' (17.11), *yuvā vṛndārakah çūro vikarṇah puruṣarṣabhah / sukhoṣitah sukhārhaçca çete pāṃsuṣu mādghava* 'юный, прекрасный, мужественный Викарна, бык среди людей, достойный счастья, живший в счастье — лежит в пыли, о Мадхава' (19.5), *yuvā vṛndārako nityam pravarastrīniṣevitah / vivimçatirasau çete dhvastaḥ pāṃsuṣu mādghava* 'юный, прекрасный, всегда окруженный лучшими из женщин, Вивиншати, погибнув, лежит в пыли, о Мадхава' (19.14). Второй член этой антитезы «лежит в пыли» используется еще в одном устойчивом мотиве: «тот, кто привык к драгоценным ложаж, теперь убитый лежит на земле»: *ye purā çerate vīrāḥ çayaneṣu yaçasvīnah / candanāgurudig-dhāṅgāste 'dya pāṃsuṣu çerate* 'те славные мужи, которые раньше покоились на ложах, умащенные сандалом и алоэ, — теперь лежат в пыли' (16.33), *kāmbojam raçya durdharṣam kāmbojāstaranocitam /*

В «Эпосе о Гильгамеше»:

Энкиду, младший мой брат, гонитель онагров горных,
пантер пустыни!

С кем мы всё побеждали, поднимались в горы,
Схвативши вместе, быка убили,
Погубили Хумбабу, что жил в лесу кедровом!
Что за сон теперь овладел тобою?

Стал ты темен и меня не слышишь! [13, 54]

çayānamṛṣabhaskandhaṃ hatam pāṃsuṣu mādḥava 'взгляни, Мадхава, на царя Камбоджи! Он, обладающий плечами быка, кому подобае́т ложе из цветов «камбоджа», — убитый лежит в пыли' (25.1), *çayaneṣu mahārheṣu çayitvā rākṣaseçvara / iha kasmāt prasupto 'si dharaṇyāṃ reṇupāṭalaḥ* 'владыка ракшасов! Ты лежал на драгоценных ложах; отчего же теперь ты спишь на земле, бледно-розовой от пыли?' (114.57), а также: *so 'yamurvyāṃ hataḥ çete mahārhaçayanocitaḥ* 'он привык к драгоценным ложам, а [теперь] убитый лежит на земле' (49.21), *mahārhaçayanopeta kiṃ çeṣe 'dya hato bhuvi* 'привыкнув к драгоценным ложам, отчего теперь ты убитый лежишь на земле?' (112.2), *çayānā ye purā sarve mṛdūni çayanāni ca / vipannāste 'dya vasudhāṃ vivṛtāmadhiçerate* 'все те, кто прежде покоился на мягких ложах, теперь убитые лежат на голой земле' (16.31), *atyantaṃ sukumārasya rāñkavājinaçāyinaḥ / kaccidadya çarīraṃ te bhūtau na paritapyate* 'ты всю жизнь, нежный, возлежал на шкуре лани; отчего же теперь на земле не страдает твое тело?' (20.11) и т. п.

Другие мотивы в о с х в а л е н и я, построенные с помощью антитезы, не имеют в отличие от предыдущих общей лексической или формульной основы. Так, мотив «убивавший врагов убит» представлен в следующих вариантах: «Тот герой, от [руки] которого сегодня пали убитыми в битве ракшасы, сам лежит на земле, сраженный врагами» (49.14), «Против Дурмуки никто не мог устоять в битве; как же его убили враги, о благой бог, вседержитель мира?» (19.10), «Карна... который убил множество превосходных воинов... сам, павший, лежит на земле» (21.2), «Он (Валика), уничтоживший врагов, сам покоится на богатерском ложе, покрытый кровью, о Мадхусудана» (22.2), «[Дхриштакету], убивший тысячу врагов, сам лежит убитый в сражении» (25.22) и т. д.

Еще более распространен в эпосе и разнообразно представлен сходный с предыдущим мотив «победитель богов побежден человеком»: «Рама и Лакшмана, защищавшие меня, беззащитную, подобные Васаве, убиты в сражении [Индраджитом, ставшим] невидимым с помощью майи» (48.17), «Как столь славного героя, усмирителя гордости богов и данавов, подобного огню в конце юги, мог убить сегодня сын Рагху?» (68.13), «Как, победив Индру, ты оказался сегодня во власти Лакшманы?» (93.7), «Тот, кем был устрешен Шакра, кто испугал Яму, кем царь Вайшравана был лишен Пушпаки, кто наводил великий страх на гандхарвов, риши и великих богов, — тот сам лежит убитый на поле битвы» (113.12—13), «Тот, кого не могли одолеть боги, данавы и ракшасы, лежит на поле битвы, убитый человеком, ступающим по земле» (113.15), «Как тебя, непобедимого, покорившего три мира, наделенного славой и мужеством, убил человек, странствующий по лесам?» (114.6), «Силой, мужеством, блеском подобный тебе, безгрешный, не уступающий тебе красотой, лежит убитый на земле» (20.10),

«Эти быки среди людей, которые своим стремительным оружием способны были убить самих богов, сами убиты в сражении. Смотри, как превратно время!» (25.32) и т. п.

Уже знакомый нам мотив обрамления «хищники на поле битвы» тоже (а скорее всего в своем первоначальном употреблении) используется в качестве второго члена одной из антитез восхваления: «Это твое тело, привыкшее к роскоши, которое я обнимала, теперь рвут, конечно, плотоядные хищники» (32.23), «Те, кого в должное время всегда прославляли певцы своим пением, [теперь] отовсюду слышат зловещий, жуткий вой шакалов» (16.32), «Тот, кого, сидя вокруг него, прежде ублажали прекрасные жены, [теперь] спит на богатырском ложе, и его ублажают ужасные шакалы» (17.13), «Тот, кого, сидя вокруг него, прежде ублажали цари, [теперь] распростерт убитый на земле, и его окружили грифы» (17.14), «Того, кого прежде прекрасными опалами обведали юные девы, теперь опалами крыльев обведают птицы» (17.15), «Тот, кого прежде обведали двумя опалами на золотых шестах, лежит, и его обведают крыльями птицы» (24.24).

Антитетичен (хотя и несколько по другому принципу, чем перечисленные только что мотивы, противопоставляющие «прежде» и «теперь») и еще один мотив восхваления — «хотя и мертвый, он прекрасен, как живой»: «Лежа на этом ложе из стрел, покрытый собственной кровью, пронзенный множеством стрел, он все же сияет, как заходящее солнце» (49.15), «Оперенными стрелами, дротиками разбито в сражении все его тело, но даже теперь красота не оставила лучшего из Бхаратов» (19.6), «Золотой венюк на его голове сияет, и, хотя он истерзан хищниками, его волосы будто бы светятся» (23.11), «У Дроны, хотя он и погиб в битве, вид словно у живого» (23.31) и т. д.

Наконец, в восхвалениях, входящих в состав плачей «Махабхараты» и «Рамаяны», имеются и только однажды встречающиеся мотивы, которые тем не менее в подавляющем большинстве своем также трактуются в форме антитезы. Например: «Тебе был предсказан долгий век... но ты недолго прожил, сын Рагху!» (32.12), «Совершавший жертвоприношения... ты не получишь очищения жертвой» (32.24), «Как мог погибнуть ты, герой, и, окруженный защитниками, оказался беззащитным?» (20.20), «Героя (Вахлику), который был окружен друзьями, но остался без друзей, пожирают хищники» (22.1), «Дрона, лучший из носящих оружие, лишился оружия» (23.29), «Путь его войска был подобен всепожирающему огню, [а теперь] он лежит на земле, подобно пламени, чьи языки потухли» (23.30), «Его руки были украшены сандалом, а [теперь] измазаны кровью» (25.2) и др.

Как мы уже говорили, отдельные мотивы восхваления (вернее, формулы, составляющие эти мотивы, но использованные самостоятельно, вне противопоставления) могли применяться в других

частях плача, прежде всего в обрамлении, в тех случаях, когда оно нуждалось в дополнительном расширении: «лежит убитый на земле», «лежит в пыли битвы», «на богатырском ложе», «тело, пожираемое хищниками», и др. С другой стороны, самый принцип антитезы казался творцам санскритского эпоса столь действенным, что антитеза иногда применялась не только в восхвалении, но и в обрамлении: «Безупречные, не знавшие раньше горя, [теперь] погрузились в страдание» (16.57), «[Прежде] их ноги, украшенные браслетами, ступали по крыше дворца, а теперь женщины, пораженные горем, ходят по влажной от крови земле» (18.3), «Женщины из Магадхи, которым подобают ложа с прекрасными подушками, лежат на земле» (25.9); или в жалобах: «Боги, радуясь, будут смеяться надо мною, который прежде смеялся над ними» (68.20). В одном из плачей сетования Ситы на свою участь, построенные в форме антитезы, растянуты на 13 шлок, в каждой из которых Сита рассказывает о тех или иных предсказаниях, суливших ей счастье, а потом говорит: «Сегодня, когда Рама убит, все эти предсказатели оказались лжецами» (*te 'dya sarve hate rāme jñānino 'nrtavādinah* — 48.2—14)¹².

В последнюю из анализируемых нами частей плача — у п р е к и (R) — включается в качестве основного мотива упоминание о причине, приведшей к гибели героя, причем вина возлагается либо на героя (R_n), либо на третье лицо (R_c), либо на самого плачущего (R_o). Обычно такое упоминание сводится к краткому указанию на роль виновника или злосчастный проступок героя. Так, Гандхари, оплакивая Джаядратху, его же упрекает: «Когда Джаядратха, похитив Ситу, вместе с кекайцами обратился в бегство, уже тогда он был обречен пандавами на смерть, о Джанардана» (22.12). Мандодари обвиняет Равану: «Внезапно воспылав любовью к Сите, ты, бык среди ракшасов, вызвал гибель своего царства, самого себя и своего рода» (114.20). Сита видит первопричину бедствий, выпавших на долю Рамы, в кознях его мачехи Кайкеи: «Какое зло причинил тебе, Кайкейи, благородный Рама, что в одежде из лыка был изгнан из дому в лес?» (32.5). Однако иногда такое указание расширяется за счет более подробного описания рокового события и осложняется дополнительными ассоциативными ходами. В только что цитированном плаче Мандодари о Раване героиня, во второй раз обращаясь к мужу

¹² Жалоба в форме антитезы использована однажды и в плаче Ахилла, обращенном к Патроклу:

Прежде, бывало, мне ты, злополучный, любезнейший друг мой,
Сам под кучей моею приятную снедь предлагаешь

.....
Ныне лежишь ты, пронзенный, и сердце мое отвергает
Здесь избыточную снедь и питье, по тебе лишь тоскую!

(Ил. XIX. 315—316, 318, 319; перевод Н. Гнедича)

с упреками, не просто вспоминает о его страсти к Сите, но описывает обстоятельства ее похищения (обман с помощью золотой антилопы) и обвиняет его вообще в склонности к насилию (114.65—72). Гандхари, сетуя, что Духшасана сам навлек на себя гибель, описывает в конкретных подробностях сцену оскорбления Драупади: «Когда царевна панчалов была проиграна в кости, он (Духшасана), желая сделать приятное брату (Дурьодхане) и Карне, сказал ей в зале собрания: „Подобно Сахадеве, Накуле и Арджуне, ты, панчалинка, теперь рабыня; ступай же скорее в наш дом!“» (18.21—22). А плач жен ракшасов в «Рамаяне» (95) весь состоит из воспоминаний о том, как развивались, начиная со встречи Рамы с Шурпанахкой, горестные события, приведшие к истреблению ракшасов, вину за которые они возлагают на Равану. С другой стороны, мотив причины может заключать только название виновника гибели героя, но это, как правило, происходит в тех случаях, когда таковым плачущий считает самого себя. Сита причитает: «Из-за меня, недостойной... был убит безгрешный царевич Рама» (32.28). В свою очередь, Рама восклицает: «Горе мне, злосчастному, недостойному, из-за которого Лакшмана пал сраженный!» (49.12) и далее: «Сегодня ты оказался в таком положении из-за дурного поведения меня, недостойного» (49.18).

Естественно, что, поскольку в каждом плаче упоминание о причине гибели героя связано с тем или иным конкретным персонажем или событием, никакого единообразия в оформлении этого мотива нет, и лишь в последнем случае (самообвинения) можно отметить некоторую тенденцию к такому единообразию, проявляющуюся, в частности, в том, что плачущий постоянно называет себя *anārya* 'недостойный', 'неблагородный', а погибшего — *ārya* 'достойный', 'благородный'. Однако два других мотива, составляющих упреки, уже только по видимости прикрепляются к конкретной ситуации и потому трактуются в принципе так же, как и большинство мотивов иных частей плача.

В тех случаях, когда упреки адресованы третьему лицу, в плаче регулярно присутствует мотив «твои враги возрадуются». Сита, считая Раму убитым, восклицает: *sakāmā bhava kaikeyi hatō 'yam kulanandanah* 'можешь быть довольной, Кайкейи: он убит — гордость своего рода!' (32.4). Та же формула вставлена в плач Дашаратхи: *sakāmā bhava kaikeyi: vidhavā rājyamāvasa* 'можешь быть довольной, Кайкейи: [став] вдовой, взойди на царство' (Рам. II. 42.24), а в отрицательной форме она используется в плаче жен ракшасов: *sakāmā na ca śatravaḥ* 'враги не были бы довольны...' (113.22). Другой лексический вариант этого мотива можно найти в плачах Раваны о Кумбхакарне и Индраджите: *ete devagaṇāḥ sārđhamṛṣibhīrgagane sthitāḥ / nihataṃ tvāṃ raṇe drṣtvā ninadanti praharsitāḥ* 'сонмы богов, обитающих на небе, вместе с божественными мудрецами ликуют, обрадованные, видя тебя убитым в сра-

женин' (68.15), *adya devagaṇāḥ sarve lokapālāstathārṣayah / hata-mindrajitam ṣrutvā sukhaṃ svapsyanti nirbhayāḥ* 'сегодня сонмы богов, все хранители мира и божественные мудрецы сладко заснут, не ведая страха, узнав, что Индраджит убит' (93.10—11).

Однако если упреки обращены к убитому или плачущий упрекает самого себя, доминирует другой мотив: «ты (я) не слушался предостережений друзей, а они исполнились». Вибхишана говорит Раване: *tadidaṃ vira samprāptam mayā pūrvaṃ samīritam / kāmato-haraṛitasya yatte na rucitaṃ vacaḥ* 'то самое слово исполнилось, о герой, которое я говорил прежде и которое не нравилось тебе, ослепленному страстью' (112.4). В том же упрекают Равану жены ракшасов: *bruvāṇo 'pi hitaṃ vākyaṃiṣṭo bhrātā vibhīṣaṇaḥ / dhṛṣṭam paṛuṣito mohāttvayātmavadhakāṃkṣiṇā* 'хотя чтимый тобою брат Вибхишана и говорил тебе благое слово, ты высокомерно пренебрег им, в заблуждении устремляясь к смерти' (113.19—20). В свою очередь, Мандодари, оплакивая Равану, вспоминает: *kriyātānavirodhaṣca rāghaveṇeti yanmayā / ucyamāno na grhṇāsi tasyeyam vyuṣṭirāgatā* «нельзя враждовать с Рагхавой, — говорила я тебе, но ты моих слов не послушался, и вот плоды этого!» (114.19). И далее: *suhṛdāṃ hitakāmānām na ṣrutaṃ vacanaṃ tvayā... tasyedam phalamīdṛṣam* 'ты не слушал советов друзей, желающих тебе блага... и вот подобающий плод этого' (114.76,79). Гандхари сетует, что Дурьодхана не следовал советам Видуры: *viduram hyavamatyaiṣa pitaraṃ caiva mandabhāḥ / bālo vrdhāvamānena mando mrtyuvaṣaṃ gataḥ* 'несчастный, он пренебрег [словами] Видуры и отца и, глупый юнец, из-за непочтения к старцу оказался во власти смерти' (17.20); и она же затем упрекает другого своего сына, Духшасану, что он не внял ее предостережению и не помирился с пандавами (18.23—26). В конце своего плача, однако, упрек в пренебрежении мудрым советом Гандхари уже обращает к самой себе: *ṣāntanoṣcaiva putreṇa prājñena vidureṇa ca / tadaivoktāsmi mā snehaṃ kuruṣātmasuteṣviti // tayorhi darṣanaṃ naitanmithyā bhavitumarhati / acireṇaiva me putrā bhaṣmībhūtā janārdana* 'мудрый сын Шантану и Видура тогда говорили мне: «Не нежничай со своими сыновьями!» Их советом не следовало пренебрегать: вскоре мои сыны стали пеплом, Джанардана!» (25.35—36). И также Равана, оплакивая Кумбхакарну, обвиняет себя, что только теперь «дошло до него слово Вибхишаны, которое он не принимал из-за неведения»: *vibhīṣaṇavacastāvat kumbhakaraprahastayoḥ / vināṣo 'yam samutpanno mām vṛīḍayati dāruṇam* 'это слово Вибхишаны, а также Кумбхакарны и Прахасты стало гибелью и навлекло на меня жестокий позор' (68.22).

Последовательно рассмотрев мотивы, составляющие тему плача в древнеиндийском эпосе, мы можем конкретно представить себе, что именно создает интуитивное ощущение того внутреннего единства этой темы, о котором мы говорили в начале статьи и

которое обнаруживает себя в сходстве ее трактовки не только в различных разделах и главах одной поэмы, например «Рамаяны», но и в санскритском эпосе в целом — в «Рамаяне» и «Махабхарате». Внутреннее единство темы и принципиальное сходство ее трактовки зависят, как явствует из анализа мотивов, от нескольких конструктивных моментов.

Прежде всего плачи об убитом воине в «Махабхарате» и «Рамаяне» распадаются на определенные, тематически независимые друг от друга части: о б р а м л е н и е, ж а л о б ы, в о с х в а л е н и е и у п р е к и. Одна или несколько таких частей иногда отсутствуют в том или ином плаче, порядок их введения (за исключением обрамления) относительно свободный, но существенно то, что в любом плаче могут быть только такие и никакие другие части. Если мы обратимся ради сравнения, например, к «Илиаде», то увидим, что большую часть плача Андромахи о Гекторе (XXIV. 723—746) занимает «предвидение будущего» (гибель Трои, рабство или смерть сына), плачи Ахилла о Патрокле (XVIII. 78—93, 97—126 и др.) содержат в качестве неперенного компонента «клятву о мщении». В санскритских же плачах, хотя эпическая ситуация в них примерно та же, что и в «Илиаде» (ср. плачи Мандодари о Раване и Рамы о Лакшмане), подобного рода компонентов нет: они, очевидно, не предусмотрены негласной номенклатурой частей древнеиндийской эпической темы.

Еще более сужает тематический диапазон санскритских плачей и тем самым больше определяет их сходство друг с другом то обстоятельство, что, хотя потенциально содержание каждой части, если судить по ее условному названию, может быть чрезвычайно широким и многообразным, практически оно реализуется в строго ограниченном числе мотивов. Мы стремились выявить эти мотивы с возможной дробностью, фактически сводя понятие мотива к наименьшей, хотя и целостной, семантической единице текста. И, как оказалось, количество основных мотивов весьма невелико: в среднем в каждой части их не более десяти, и только в обрамлении массовых плачей к девяти основным мотивам присоединяется до десяти дополнительных, а в восхвалении наряду с немногими общепотребительными могут спорадически появляться и мотивы неканонические, но обязательно оформленные по образцу основных — в виде антитезы. Мотивы внутри части располагаются, как и сами части, в свободной последовательности, однако их неизбежная (ввиду ограниченного числа) повторяемость, так же как повторяемость их комбинаций, в первую очередь и создает единообразие плачей в «Махабхарате» и «Рамаяне», независимо от их объема и конкретной ситуации, к которой они приурочены.

Одни и те же мотивы, входящие в тему плача, будучи тождественными в плане содержания, в большинстве своем, как мы уже говорили, различаются планом выражения. В большинстве,

но далеко не все. Некоторые мотивы в лексическом и метрическом отношениях вполне или почти идентичны. В таких случаях мы имеем дело с дословными повторами в плачах. И повторы эти обуславливаются употреблением одних и тех же формул, прикрепленных к определенному мотиву.

К таким устойчивым формулам, а также формульным моделям, по которым строились однотипные формульные выражения, относятся: X X X [ni-] *hataṃ dr̥ṣṭvā* (*ṣrutvā*) 'увидев (услышав), что [такой-то] убит', *eṣa* X X *hataḥ ṣete* 'вот (такой-то) лежит убитый', X X X *patitam bhūvi (bhūtau)* '(такого-то), павшего на землю', (*kṛpaṇam*) *pariyadevayat* '(жалобно) зарыдала', (*vilapaty-*) *atiduhkhitā* '(причитает) пораженная великой скорбью', *parāta dharaṇītale* 'упала на землю', X X -*ena (ni-)pātitaḥ* 'сраженный [тем-то]', *ṣayānaṃ vīraṣayane* 'лежащего на богатырском ложе', *grdhragomāyuvāyasāḥ* 'грифы, шакалы, вороны', (*rudatyah*) *pariyupāsante* '[рыдая], уселись вокруг', *kim māṃ na pratibhāṣase* 'отчего мне не отвечаешь?', *patitā ṣokasāgare* 'я погрузилась в океан скорби', *kiṃ nu me* X X X *kāryam* 'что нужды мне в (том-то)!', *na hi jīvitumutsahe* 'я не могу жить!', *kiṃ nu vakṣyāmi* X X X 'что я скажу (такой-то)', *paṣya kālasya paryayam* 'смотри, как превратно время!', *katham mṛtyuvaṣaṃ gataḥ* 'как же ты попал во власть смерти?', *adya pāṃsuṣu ṣerate* 'сегодня лежат в пыли', *sakāmā bhava* X X X 'будь довольна!' и некоторые другие. Подобного рода формулы и выражаемые ими мотивы, которые можно назвать ключевыми, являлись как бы внешними знаками темы плача. Но другие мотивы (а их, повторяем, было большинство) реализовывались не столь однозначно. Неизменной оставалась «идея» мотива, в той или иной мере сохранялось его лексическое ядро, однако один и тот же мотив мог быть выражен и в полустипшии шлоки, и в целой шлоке, и даже в нескольких стихах, развернут с большими или меньшими подробностями и вариациями, мог опираться уже не только на узкотематический, но общеэпический формульный фонд.

В трактовке темы плача в санскритском эпосе, таким образом, можно выделить элементы устойчивые, постоянные и элементы варьируемые, свободные. К числу первых, обеспечивающих внутреннее единство темы и неизменность ее основных характеристик, относятся разделение на заранее известные части, или компоненты, один и тот же набор мотивов, а также наличие повторяющихся ключевых мотивов и формул; к числу варьируемых элементов — объем темы и ее частей, порядок следования частей и комбинаций мотивов и, наконец, лексическое и метрическое оформление мотивов, не принадлежащих к ключевым.

Если принять во внимание фольклорный генезис «Махабхараты» и «Рамаяны», то сочетание в плаче, как и в других темах санскритского эпоса, устойчивых и варьируемых элементов соот-

ветствует известному сочетанию традиционного и импровизационного начал в устной эпической поэзии. Рассмотренный в статье материал и выводы, на которые он наталкивает, позволяют ретроспективно воссоздать технику использования «орнаментальной» темы типа темы плача в устном эпосе. Эпический певец исходил из неизменной композиционной схемы темы, включавшей в себя несколько обусловленных частей, но был вправе внутри этой схемы переставлять части, рассекать их надвое или натрое, расширять одну из них и сокращать или вообще исключать из своего исполнения другую. Для каждой части он пользовался некоторым числом апробированных традицией мотивов, но опять-таки ему принадлежало право выбора среди них и определения в каждом конкретном случае их последовательности. В трактовке ряда мотивов он прибегал к закрепленным за ними в сказительной традиции вообще и в его индивидуальной практике формулам и формульным оборотам, однако многие мотивы могли оформляться сообразно общим законам устного эпического сказа (т. е. на основе общеэпической «грамматики формул»), не имея специфических, «внутритематических» средств для своего выражения. Очевидно, что при некоторых частных особенностях, проявляющихся прежде всего в большей обусловленности расположения частей и мотивов, эта техника исполнения «орнаментальных» тем была действительно и для тем «неорнаментальных», или «сюжетных».

По-видимому, при письменном редактировании эпосов типа «Махабхараты» и «Рамаяны» вариативность изложения эпической темы возрастала (в частности, с этим была связана более или менее широкая фильтрация мотивов из одной части темы в другую). Но окончательно о мере такой вариативности можно судить, лишь сравнив трактовку какой-либо темы в чисто устном эпосе, в книжном эпосе фольклорного происхождения и в так называемом «искусственном», авторском эпосе, ставшем приемником книжного.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. В а с и л ь к о в Я. В. «Махабхарата» и устная эпическая поэзия, — «Народы Азии и Африки», 1971, № 4.
2. В а с и л ь к о в Я. В. Элементы устно-поэтической техники в «Махабхарате», — «Литературы Индии. Статьи и сообщения», М., 1973.
3. В о л к о в Р. М. К проблеме варианта в изучении былин, — «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. II, М. — Л., 1957.
4. Г р и н ц е р П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология, М., 1974.
5. Г р и н ц е р П. А. Эпические формулы в «Махабхарате» и «Рамаяне», — «Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа», М., 1975.

6. Давид Сасунский. Армянский народный эпос, М.—Л., 1939.
7. Дигенис Акрит, М., 1960.
8. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г., изд. 4, т. I, М.—Л., 1949.
9. Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос, пер. Ю. Корнева, М.—Л., 1964.
10. Путилов Б. Н. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами),— сб. «Принципы текстологического изучения фольклора», М.—Л., 1966.
11. Старшая Эдда, пер. А. И. Корсуна, М.—Л., 1963.
12. Ухов П. Д. Типические места (loci communes) как средство паспортизации былия,— «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. II, М.—Л., 1957.
13. Эпос о Гильгамеше («О все выдавшем»), пер. с аккадского И. М. Дьяконова, М.—Л., 1961.
14. Beowulf. The Oldest English Epic, transl. by Ch. W. Kennedy, Oxford University Press, 1940.
15. Ворга С. М. The Comparative Study of Homer,— «American Journal of Philology», 1950, vol. 54.
16. Ворга С. М. Heroic Poetry, London, 1952.
17. Ворга С. М. Style,— «A Companion to Homer», ed. by A. Wage and F. Stubbings, London, 1962.
18. Brockington J. L. Stereotyped Expressions in the Rāmāyaṇa,— «Journal of the American Oriental Society», 1970, vol. 90, № 2.
19. Creed R. P. On the Possibility of Criticizing Old English Poetry,— «Texas Studies in Literature and Language», 1961, vol. 3.
20. Crowne D. K. The Hero on the Beach,— «Neuphilologische Mitteilungen», 1960, vol. 61.
21. Germain G. Essai sur les origines de certains thèmes odysseens et sur la genèse de l'Odyssee, Paris, 1954.
22. Greenfield S. B. The Formulaic Expression of the Theme of «Exile» in Anglo-Saxon Poetry,— «Speculum», 1955, vol. 30, № 2.
23. Lord A. B. Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos,— «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 1951, vol. 82.
24. Lord A. B. Homer and Other Epic Poetry,— «A Companion to Homer», ed. by A. Wage and F. Stubbings, London, 1962.
25. Lord A. B. The Singer of Tales, New York, 1968.
26. Magoun F. P. The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry,— «Neuphilologische Mitteilungen», 1955, vol. 56, № 3—4.
27. Renoir A. Oral-formulaic Theme Survival: a Possible Instance in the «Nibelungenlied»,— «Neuphilologische Mitteilungen», 1964, vol. 65, № 1.
28. Sen N. Comparative Studies in Oral Epic and the Vālmiki Rāmāyaṇa: Report on the Bālakāṇḍa,— «Journal of the American Oriental Society», 1966, vol. 86, № 4.
29. Sharma R. K. Elements of Poetry in the Mahābhārata, Berkeley — Los Angeles, 1964.

О СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МОНГОЛЬСКОЙ «ГЕСЕРИАДЫ»

Сказание о Гесере является одним из самых известных литературных памятников Центральной Азии, бытующим в многочисленных письменных и устных изводах не только по всему Тибету и Монголии, но и за их пределами [13]. Материалом для настоящей работы взята монгольская книжно-эпическая редакция произведения, а именно наиболее известная его версия, ксилографическим способом отпечатанная в Пекине в 1716 г. Однако результаты стилистического исследования данного текста (точнее — его небольшого фрагмента) вполне применимы и к прочим рукописным монгольским редакциям. Поэтическая структура «Гесериады» характеризуется трафаретностью изобразительных средств, повторяемостью стилистических конструкций, идентичностью выражения некоторых ключевых понятий — одним словом, теми признаками, которые в совокупности составляют своеобразный формульный стиль не только фольклорного повествования, но и зависимой от него (или типологически сходной с ним) литературы средневекового типа. Эти качества заметны, так сказать, «невооруженным глазом», однако специальный анализ «формульности» в данном случае представляет определенную трудность. Прежде всего, даже учитывая наличие ритмических пассажей в тексте [ср. 9], следует тем не менее исходить из того, что «Гесериада» в основном все же произведение прозаическое, а потому выделение формулы как повторяющейся стилистической фигуры, зависимой от метрической позиции (согласно определению М. Парри), не может быть принято в качестве единого критерия. (Это, разумеется, не значит, что формульность тут вообще не связана с ритмом, напротив — чем выше уровень клишированности текста, тем скорее в нем обнаруживается ритмический рисунок.)

Поэтому минимальной единицей анализа здесь был простейший лексический повтор: регистрировались все устойчивые для избранного фрагмента (вступительная часть пекинского ксилографического издания) словесные и грамматические конструкции, параллельно делалась попытка выяснить закономерности их употребления и специфику контекстуальной функционально-семантической обусловленности.

Важный показатель — «площадь» текста, на которой выявляется повторяемость, а также частота повторений «на единицу площади», т. е. их «плотность». Наивысшая «плотность» при типовом для данного места синтаксическом построении (определяющем и его ритмический рисунок) организует стилистический пассаж, трафаретность которого как бы «замкнута внутри себя». Например ¹:

altan siregen deger-e
bars çoqor tuγ-tai:
bars çoqor malaγatai:
bars çoqor degeltei:
bars çoqor γutul-tai:
altan siregen-iyen mögü tüsijü saγuju:
bars çoqor saqal-ıyan kiraγu arđiju saγuju:
[5, 7]

На золотом престоле
С тигрово-пестрым знаменем,
В тигрово-пестрой шапке,
В тигрово-пестрой одежде,
В тигрово-пестрых сапогах,
О подлокотники золотого престола своего опираясь, сидел,
С тигрово-пестрой бороды своей иней счищая, сидел.

Формульность описания определяется пятикратным повтором слова в тождественной позиции. Следует добавить, что повтор определения *bars çoqor* (тигрово-пестрый), становящегося «осью» стереотипной конструкции, не случаен: подобная «концентрация пестроты», явно связанной с символикой плодородия [1, 32], возникает при изобразении земного отца Гесера, горного хана Ова Гунчида, и приурочена к эпизоду зачатия героя. В сходной организующей функции выступает это определение (точнее — его часть) несколько раньше — при описании скота, которым наделены сосланные родители Гесера:

çoqor temege çoqor botoγotai:
çoqor geü çoqor unay-a-tai:
çoqor ünigen çoqor tuγultai:
çoqor qonin çoqor qurayatai:
çoqor noqai çoqor julγayatai daγayulju:
[5, 6]

Пеструю верблюдицу с пестрым верблюжонком,
Пеструю кобылу с пестрым жеребенком,
Пеструю корову с пестрым теленком,
Пеструю овду с пестрым ягненком,
Пеструю собаку с пестрым щенком
взяв с собой...

Пестрота масти домашних животных (учитывая ее символическое значение), несомненно, соотносится с «тигрово-пестрыми»

¹ Здесь и далее цитаты из «Гесериады» даются по шмидтовскому переизданию [5], орфография которого сохранена.

атрибутами Ова Гунчида, как соотносится рождение самого Гесера с появлением чудесного приплода в стаде и с магическим приумножением скота — от «двух-трех голов» (*qoyar yurban mal* — неоднократно повторяющаяся формула!) до «бессчетного множества голов» (*toγolasi ügei olan mal*).

Таким образом, семантика формулы реализуется в последующем повествовании. Однако если общим элементом описания горного хана и стада ссыльных был пятикратный повтор определения *čoqor* (пестрый), то эпизоды наделения скотом опального семейства и появления приплода объединены самим перечнем животных, который затем повторяется (хотя не полностью и несколько в разной последовательности), составляя стержень постепенно усложняющихся стилистических построений:

tegüni qoyin-a
qonin-i töröbe:
tong çayan quray-a töröbe:
geü ni töröbe:
bilig-ün keger unayan töröbe:
üker ni töröbe:
temür köke kirin üker töröbe:
noqai ni töröbe:
temür qusiγu-tu jan ölügçin töröbe:
[5, 13]

После того
Овца родила —
Совершенно белого ягненка родила,
Кобыла родила —
Вещего гнедого жеребенка² родила,
Корова родила —
Железно-синей масти теленка родила,
Собака родила —
Железномордого медного щенка родила.

Здесь разработка основной формульной темы (перечень животных), заданной еще при первом перечислении, производится путем последовательного подключения к каждому элементу новой «семантической составляющей»: повторяющегося (и в этом смысле опять-таки формульного) сюжетного сказуемого *töröbe* (родила). Функционально оно замещает определение *čoqor*, являясь при этом прямой сюжетной реализацией заключенного в нем символического смысла.

Отправив чудесный приплод на небо с просьбой вырастить и вернуть по первому требованию, Гесер принимается за приумножение отцовского стада:

yurban doluyan qulusu suγulji abuba:
yurban doluyan deresü suγulji abuba:
yurban doluyan kilayan-a suγulji abuba:

² Возвращенный впоследствии с неба по молитве Гесера, этот «вещий гнедой» (*bilig-ün keger*) становится его боевым скакуном.

ʁurban doluyan qarayan-a suʁulʃi abuba:
 deresüber muu güüken çokilaba:
 ene ʁurban doluyan deresün minu
 çokilaqu dutum minu:
 deresün çayan sarʁul aduʁu bolçay-a geʃü çokilaba:
 qulusubar maʁu üker-iyen çokil[a]ba:
 nabçi metü segül-ten:
 qulusun-u ür-e metü öngge-tei
 eyimü sayıqan üker töröçige:
 kilayan-a-bar qonin-ıyan çokilaba:
 eyimü sayıqan kilayan-a metü olan töröçige geʃü çokilaba:
 qarayan-a-bar qamuyutu temegen-iyen çokilaba:³

[5, 13; ср. 7, 22]

Три семерки камышинок собирает,
 Три семерки ковылей собирает,
 Три семерки репейников собирает,
 Три семерки крапивы собирает.
 Ковылем свою худую кобылу хлещет:
 «Чтобы каждый удар мой
 Этими тремя семерками ковыля
 Кобыльно-белым табуном вернулся — для того стегаю!»
 Тростником свою худую корову хлещет:
 «С хвостами, подобными листьям,
 Мастью, как семена тростника,—
 Таких прекрасных коров роди!»
 Репейником свою овцу хлещет:
 «Этому прекрасному репейнику подобно,
 Множество роди — для того стегаю!»
 Крапивой свою паршивую верблюдицу хлещет...

Построение этого эпизода по сравнению с предыдущим еще более усложнено. Новые «составляющие», опять-таки трафаретные по своей организации (набор растений для колдовских манипуляций), заданы в первых четырех строках, после чего они попарно складываются с четырьмя компонентами лейтмотивной темы, рождая соответственно четыре однотипно разработанных сюжетных звена, также реализующих символику плодородия. Ее «семантическое поле» (центр которого — рождение самого Гесера) оказывается достаточно широким: в формульных построениях тема проходит различные этапы зарождения, развития и финализации (хотя отзвук ее чувствуется и значительно позднее, когда герой превращает в благодатное кочевье бесплодную пустошь, куда был сослан Цотонем). Бросается в глаза, что ключевое определение прилагается к функционально сходным словам (атрибуты горного духа, перечень животных) в тождественной позиции, составляющим семантически и синтаксически однотипную последовательность. На минимальной «площади» текста содержится наивысшая концентрация простейшей однородности и повторяемости. В процессе дальнейшего разворачивания стилистического

³ Может быть, не хватает нескольких завершающих строк.

построения эта концентрация падает: за счет подключения новых «семантических составляющих» растет объем всей конструкции в целом, «исходный» стереотип словно бы расплывается в ней — тема получает сюжетную реализацию и исчерпывается.

Итак, «второй ступенью» стилистической стереотипности (после лексического повтора) оказывается однородность слов и словосочетаний (что, кстати, составляет ядро параллелизма — одного из типовых художественных приемов героического эпоса вообще и монгольского в частности [ср. 10]). В построенных на ней стилистических конструкциях, подчас довольно пространных, проявляется своеобразная поэтика каталога, перечня, реестра, также характерная для эпической художественной системы. Так организована, например, просьба героя о ниспослании ему боевого оружия [5, 4]. Она состоит из десяти периодов разной длины (от четырех до десяти слов), однотипно завершающихся глаголом *аца* (дай), непосредственно перед которым в безлично-притяжательной форме называется объект просьбы (панцирь, наплевники, шлем, стрелы, лук, сабля и т. п.), а остальная часть фразы представляет собой более или менее развернутые определения данного предмета. Чем дальше от конца периода, тем ощутимее снижается уровень стереотипности его построения. Сперва лексический повтор (*аца*), затем перечень однородных предметов с использованием одной и той же грамматической формы, затем однотипные определения — по цвету (черный, белый) или по материалу (железный, золотой), а затем уже более факультативные характеристики. Они распадаются на три группы: по «устройству» (с забралом, развилками, ответвлениями — эти детали, в свою очередь, получают определения разной степени развернутости), по размеру и весу (трехсаженный, большой), по прочим качественным признакам (свирепый, мудрый, прославленный). Данный фрагмент становится лейтмотивным и встречается в дальнейшем неоднократно при описании боевого снаряжения героя — с соответствующей заменой глагола «дай» словами «надел», «взял» и пр.

Легко заметить, что разница между повтором и перечнем определяется типом и степенью совпадений стилистических элементов: перечень также построен на совпадении, только уже не одного слова, а определенного класса слов, чья однотипность имеет контекстуально-семантическую обусловленность и закреплена тождеством грамматического оформления. Здесь пролегает рубеж между «формульностью грамматической» и «формульностью лексической». В первом случае признаком стилистического трафарета является единообразие синтаксического построения, а в качестве повторяющихся элементов могут сохраняться лишь словоизменительные аффиксы да служебные слова. В отличие от этого «формульность лексическая» тем меньше связана со стереотипностью грамматического оформления, чем сильнее тематическая нагрузка

данного слова, чем больший удельный вес имеет оно в повествовании. Слово маркирует важнейшие сюжетные повороты и ситуации, становясь семантически ключевым.

Как можно было убедиться, на поэтике повтора и каталога в значительной мере построены все разобранные выше эпизоды. В каждом из них принимает участие не один формализующий компонент, а два и больше (в зависимости от сложности конструкции). Схематически это выглядит следующим образом:

- | | |
|--------------------------------------|----------------------|
| (1) перечень (атрибуты горного духа) | — повтор («пестрый») |
| (2) перечень (животные) | — повтор («пестрый») |
| (3) перечень (животные) | — повтор («родила») |
| перечень (чудесный приплод) | |
| (4) перечень (чудесные травы) | — повтор («хлещет») |
| перечень (животные) | — повтор («роди!») |
| перечень (приплод) | |

Одной из «формализующих доминант» здесь оказывается семантически ключевое слово, точнее, основа *törö-* (родить), с которой, как было сказано, корреспондирует и прилагательное *čoqor* (пестрый) в своем символическом значении. Однако оба эпизода появления приплода у скота, безусловно, являются лишь ответвлениями основной темы — в них реализуются своего рода «резонирующие мотивы». Основная же тема разворачивается сначала в предсказаниях волхвов о рождении героя и его небесных сестер [5, 5; ср. 6, 9; 7, 8—9]. Эти предсказания построены идентично: имя; набор атрибутивных конструкций, с помощью которых характеризуется персонаж; сообщение о будущем возрождении (*tere törökü bui*); наконец, предначертание — когда возродится (*tere töröküle*), вышних небожителей (*deger-e tngri-ner-i*), драконовых царей (*luus-un qad-i*), фей десяти стран света (*arban jüg-ün dakinis-i*) или же, наконец, всего этого мира (*ene čambutiib-i*) владыкой (*ejelegči*) станет (*tere bolqu bui*). В той же форме (не считая замены 3-го лица на 1-е) воспроизводится данный пассаж, когда Гесер и его сестры из чрева матери предупреждают о своем рождении [5, 8]. С ним коррелирует и описание самого рождения — в «авторском» повествовании [5, 9—10] и в последующем изложении Гегше Амурчилю, земной матери Гесера [5, 11]. Здесь помимо нерегулярно употребляемого ключевого глагола *törö-* в качестве «формульной доминанты» сохраняется лишь упоминание небожителей, фей и драконовых царей, забирающих сестер героя к себе. Появление же на свет Гесера построено на приеме контраста — по отношению не только к чудесному рождению его сестер, но и к предсказанию о его собственном рождении, которое звучит следующим образом:

Geser Serbo Donrub neretei:
degedü bey-e tüni
arban jüg-ün burqan tegüsüsen:

dumdadu bey-e tüni
 dörben yeke tngri-ner tegüsügen:
 dooradu bey-e tüni
 dörben yeke luus-un qad tegüsügen:
 tere törökü bui: [5, 5]

Именуемый Гесер Сербо Донруб:
 Верхняя часть тела его
 Будд десяти стран света исполнена,
 Средняя часть тела его
 Четырех великих небожителей исполнена,
 Нижняя часть тела его
 Четырех великих драконовых царей исполнена —
 Он родится.

На самом же деле:

yosutu kürdün-iyer töröbe:
 barayun nidüben kiliijü:
 jegün nidüben qaraju:
 barayun yar-ıyan dalayıju:
 jegün yar-ıyan adquju:
 barayun köl-ıyen degegsi ergüju:
 jegün köl-ıyen jigiijü:
 döcin tabun tong çayan südüben jayuyşayar töröbe: [5, 10]

Обычным кругом воплощений родился.
 Правым глазом косо глядя,
 Левым глазом прямо глядя,
 Правой рукой замахнувшись,
 Левую руку сжав,
 Правую ногу подняв вверх,
 Левую ногу вытянув,
 Сорок пять совершенно белых зубов стиснув, родился.

Именно в противоположность сестрам, которые «родятся воплощением всех будд» (*bultu burqad-un qubilıyan töröjü*), Гесер, по мнению матери, «родится воплощением демона» (*çidkür-ün qubilıyan töröjü*) [5, 10].

Поводом для подобного заключения является, очевидно, прежде всего асимметрия внешности новорожденного (которая вообще и в самом деле есть признак демонизма), но младенец дает этой наружности иную интерпретацию, и далее формульное описание разворачивается по уже известным нам законам.

barayun nidün-ıyen kiliigsen minu:
 eliy-e simnus-i tasu kiliigsen minu buyu:
 jegün nidüben qaraysan minu:
 ene jayayan tere jayayan qoyar-i tegsi qaraysan minu buyu:
 barayun yar-ıyan dalayışan minu
 esergülegçi bügüdeyi tasu dalayışan minu buyu:
 jegün yar-ıyan adquşan minu
 bügüde-yi ejelen bariqu minu buyu:
 barayun köl-ıyen degegsi ergügen minu:
 sasin-i manduyulqu minu buyu:
 jegün köl-ıyen jigiigsen minu

tere buruyu nom tan-i doroyidayul-un giskigsen minu buyu:
döcin tabun tong çayan sidüben jayuyşayar törögsen minu
doysin simnus-un sür-i tasu jalkıysan minu buyu... [5, 11]

Правым глазом косо гляжу —
На дьяволов и демонов косо гляжу,
Левым глазом прямо гляжу —
Судьбы настоящего и будущего провижу,
Правой рукой замахнулся —
Всех противников поражу,
Левую руку сжал —
Всех в своей власти удержу,
Правую ногу вверх поднял —
Правую веру возвышу,
Левую ногу вытянул —
Лживые учения растопчу,
Сорок пять совершенно белых зубов стиснув, родился —
Свирепых демонов величие сокрушу (букв. «пожру»).

Каждая фраза предыдущей формулы получает здесь в параллельной строке символическое истолкование путем использования либо переносных значений того же глагола, либо синонимических ему конструкций. Однако первый и последний компоненты описания имеют и прямую сюжетную реализацию в последующем повествовании, когда новорожденный герой уничтожает двух демонов-оборотней: ворона, выклеывающего глаза, и ламу, откусывающего языки. В первом случае Гесер, «скосив один глаз» (*nigen nidüben kilijü*), ставит ловушку, во втором — «стиснув сорок пять совершенно белых зубов» (*döcin tabun tong çayan sidüben jayuju*), откусывает демону язык [5, 12].

* * *

Как было сказано, отправным пунктом анализа стилистической стереотипности являлся лексический повтор. Не претендующие на особую точность подсчеты показывают, что более 40% рассматриваемого фрагмента составляет повторяющаяся лексика. Около 30% относится к наименованию персонажей, вспомогательным глаголам, служебным словам и пр., лишь 10—15% падает на семантически значимые повторы, лежащие в основе тематических лейтмотивных конфигураций и стилистических стереотипов. Доля же каждого слова совсем не велика и составляет даже для наиболее частых слов 0,5—2% всего лексического материала. Это «усредненные» показатели; концентрация тех или иных повторяющихся слов сильно колеблется, достигая в пределах отдельных стилистических конструкций, примеры которых были приведены выше, 30—50%. Тогда наблюдается своеобразное нагнетание темы, сменяемое «спадом», причем размер площади, на которой встречается семантически ключевое слово, также различен. Это более важный показатель, чем «степень концентрации», — он, скорее, свидетель-

ствуется об удельном весе и развернутости той или иной темы, не обязательно связанной с какой-либо трафаретной стилистической конструкцией.

Так, частотность глагола *čidaqu* (мочь, быть в состоянии) резко повышается в определенной части повествования, примерно до 1,5% на «площадь» в тысячу слов, а затем стремительно падает. Однако развернутых стилистических трафаретов здесь нет. Кроме сравнительно устойчивого выражения *qan oron sayuju ülü čidaqu* («на ханский престол воссесть не смогу» — речь идет о первоначальном отказе сыновей Хормусты от «миссии» на Земле) данный глагол входит в ряд более свободных сочетаний. Об Уйле Бутугегчи (будущем Гесере) говорится, что он не только все может (*aliba yaqut-a-yi ene čidanam ĵ-a; bultu ene čidaqu*), но и его никто не одолеет — букв. «не превозможет» (*nigeči kümün čidaqu ügei; egüni čidaqu ügei; ülü čidaqu*). Подобное «всемогущество» весьма показательно для центрального персонажа героического эпоса; именно исключительное обладание этим качеством становится здесь приемом выбора главного героя. Это, в свою очередь, связано с более широким семантическим противопоставлением «одного» и «множества» или, точнее, «единственного» и «остального», что может выражаться в системе числовых обозначений: «один» (*nigen*), «три» (*γurban*), «тридцать три» (*γučin γurban*), «триста» (*γurban ĵayun*) — «один из трех сыновей» (*γurban kübegün-iyen nigen*), «один прекрасный конь, живыми существами не превосходимый» (*amitan-tu ülü γartaqu nigen sayin mori*), «три небожителя из тридцати трех небожителей» (*γučin γurban tngri-nerün: γurban tngri-ner*). Той же цели служит описание некоего состояния, собственного «множеству»: «все тридцать три небожителя, между собой доискивающиеся» (*γučin γurban tngri-ner bügüdeger erilčebe öber ĵayurban*), «триста живых существ, между собой говорящих» (*γurban ĵayun öber /-e öber-e/ keleten amitan*), «звери, один другого (букв. „между собой“) хватющие и пожирающие» (*görügesün öber ĵayurban /nigen nigen-iyen/ bariju idekü*). Активность здесь как бы «замкнута на себя», хаотична, а потому нерезультативна и даже разрушительна, точнее — саморазрушительна. Таким образом, появляется еще один аспект противопоставления «единичности» и «множественности»: Хормуста, верховное божество монгольской мифологии и небесный отец Гесера, вспомнивший о повелении Будды, и тридцать три небожителя, безрезультатно гадающие о смысле знамения; небесная дева с тремя гадателями, провидящие волю небес, и триста языков живых существ, ее не знающие; один из сыновей Хормусты, чье восшествие на престол должно прекратить смуту, и земные твари, пожирающие друг друга.

Все эти «выделительные» конструкции сконцентрированы в самом начале повествования, и, даже не относясь непосредственно к центральному персонажу, они, безусловно, связаны с «семанти-

ческим полем» экспозиционной темы «представление героя». Что же касается сюжетной динамики, то она выражается прежде всего в глаголах движения, среди которых около половины приходится на долю *ečikü* (отправиться)⁴. По частотности его здесь превосходит только глагол *törökü* (родиться), причем он появляется в тексте, когда наивысшая концентрация глагола *ečikü* уже позади. Подобная закономерность прослеживается и в дальнейшем, что не случайно, так как именно «отправление на землю» получает свое продолжение и реализацию в «возрождении на земле» (уместно напомнить, что в том же «семантическом поле» находится ряд стилистических конструкций, связывающих рождение героя с появлением приплода у домашних животных и приумножением отцовского стада).

Вообще, если говорить об исходных формах основных лейтмотивов, организующих сюжет рассматриваемого фрагмента, то, в сущности, все они заданы несколькими фразами «повеления Будды», имеющего в этом плане выраженный экспозиционный характер. При этом начальная, так сказать «описательная», часть «повеления» посвящена характеристике «смутных времен», наступление которых в будущем и должно вызвать необходимость отсылки на землю одного из трех сыновей Хормусты. Тема времени здесь, таким образом, усилена до предела; нет никакого сомнения, что это является не привнесением извне в эпическое по своему характеру произведение, но своеобразной разработкой более широкой темы эпического неблагополучия, наступление которого всегда дает толчок для развития героико-эпического сюжета.

Хотя универсальной пространственной дихотомией «земного» и «небесного» в известной степени определяется идейно-тематическая структура всей «Гесериады», содержание которой — «миссия» небесного посланника на земле, особую роль она играет во вводной части сказания, где как раз осуществляется перевоплощение героя в человеческом мире. Бинарная структура характерна и для художественного времени: оно также распадается на два периода, рубеж между которыми (наступление эпохи эпического неблагополучия) соответствует перенесению действия с неба на землю. Можно говорить, однако, не только о совпадении пространственных и временных ориентиров, но даже о синкретической слитности общего пространственно-временного континуума [3]. Показательна, в частности, лейтмотивная формула вводной части: «времена мира стали смутными» (*yirtinču-yin čaγ samaγu bolqu* [5]), или: «времена всех живых существ мира» (*ǰambutiib yirtinču-yin ene amitan-u čaγ* [6]), где характеристика пространственная выступает в качестве определения к временной.

⁴ Интересно, что «Заинский Гесер» [6] дает в этом плане большее разнообразие (как, впрочем, и в ряде других аналогичных случаев) за счет несколько большего богатства синонимических словоупотреблений.

Бинарный характер «пространственной морфологии» вводной части корректируется наличием третьего, медиативного звена. Композиционно оно располагается между «небесным прологом» и «земной экспозицией», действие приурочено к священному холму — обо, около которого тремстам языкам земных существ через трех гадателей открывается небесное предначертание. Эпизод отделен от «пролога на небе» формулой членения временного потока *tegüni qoyina* (после того).

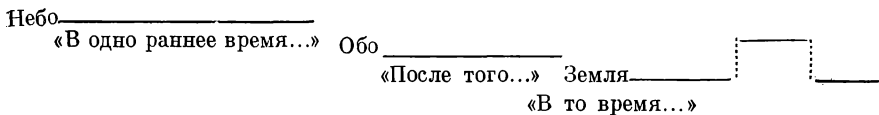
Вводная формула, с которой начинается «пролог на небе» — «в одно раннее время» (*erte nigen čay-tur*), по сути дела, открывает и все повествование в целом, относя его к изначальным, древним временам — своего рода замкнутой эпической эпохе, связанной (и типологически, и генетически) с мифологическим «временем первотворения». Подобная семантика выражения «раннее время» (*erte čay*) убедительно раскрывается при его рассмотрении в более широком контексте сказочно-эпического зачина, весьма распространенного в устном творчестве монгольских народов [8, 169—177] и, как правило, построенного сходно. После вводной формулы «В одно раннее время, когда...» однотипными синтаксическими периодами дается «реестр» компонентов изначального, рождающегося мира, конкретизирующий и разворачивающий картину «ранних времен», причем этот набор может быть довольно велик: описание возникновения или своеобразного «эмбрионального состояния» земли и воды, «мирового океана», «мирового древа», небесных светил, первых живых существ и даже богов — например, «когда Будда еще был послушником» [11, 1]. Последний пример демонстрирует характерное вытеснение персонажами и реалиями ламаизма более архаических элементов шаманской космологии; параллельно происходит их адаптация, приспособление к тем же структурным условиям, в которых находились вытесненные элементы. Включение вводной формулы в текст книжной «Гесериады» производится сходно: «В одно раннее время, прежде чем Будда-Шакьямуни явил вид нирваны», однако фигура Шакьямуни имеет здесь существенно иную функцию — не орнаментального компонента зачина, но субъекта действия, дающего своим «повелением» исходный импульс сюжетного развития.

Сам по себе повествовательно-фольклорный зачин предельно детализирован именно в эпосе, в сказке же он обычно предстает «свернутым» до размеров краткого вступительного трафарета, минимальной формой которого будет одно временное наречие со значением «прежде», «в старину», «давным-давно» и пр. (например, *урдань*, *урданай* бурятских сказок). Для обозначения времени используется слово *čay*, изредка заменяемое на *йу-е* (период, эпоха, время); другими семантически ключевыми лексическими единицами будут слова *erte* (ранний, древний) и *urida* (ранний, прежний), употребляемые либо порознь — одно вместо другого (*erte*

čay или *urida čay*), либо вместе, как дополняющие друг друга (*erte urida čay*). Интересно, что оба они принадлежат к общеалтайскому лексическому фонду и могут быть возведены к единой основе [4, 302—304, 369—371].

Если «собрание живых существ» отделено от «пролога на небе» формулой членения временного потока *tegüni qoyına* (после того), то с «нижней границей» этого эпизода дело обстоит сложнее. Действие прерывается, когда становятся известными результаты гадания, после чего временным переключением *tere čay-tur* (в то время) открывается рассказ о событиях на земле. Заключение эпизода дано уже после зачатия Гесера: убедившись, что пророчество начало сбываться, все расходятся. Этот маленький завершающий фрагмент не имеет ни начальных, ни — что важнее — конечных формул. В текст он инкорпорирован как вневременное отступление: основное повествование возобновляется с того самого момента, в который оно было прервано («Гегше Амурчила, взглянув, испугалась и поспешно воротилась» — с той же точки, спустя несколько строк, рассказ продолжается: «После возвращения домой чрево Гегше Амурчилы выросло — ни стоять, ни сидеть не могла»). Забегая вперед, скажу, что здесь разделен на две части стилистический графарет, часто используемый в тексте для связи отдельных звеньев событийно-временной последовательности.

Если временную систему повествования — от его начала до зачатия Гесера — представить графически, получится следующая картина:



Выражение *tere čay-tur* (в то время), открывающее здесь рассказ о событиях на земле, вообще отделяет значительные (не столько по объему, сколько по своему «удельному весу» в фабульной структуре и внутренней завершенности) повествовательные фрагменты. С него начинаются достаточно лаконичные, но важные в сюжетном отношении описания двух первых младенческих подвигов Гесера. Формула *tegüni qoyına* (после того) также отмечает переход к новому сюжетному блоку (ею, в частности, открывается эпизод рождения чудесных первенцев у скота), однако в отличие от формулы *tere čay-tur* (в то время) она является совершенно очевидным сигналом связи событий, происходящих последовательно. Если в рассмотренном фрагменте «пролог на небе» и «собрание живых существ», соединенные формулой *tegüni*

qoyina (после того), безусловно следуют одно за другим, то событийные ряды «собрания» и «земной предыстории возрождения Гесера», которая начинается формулой *tere čaγ-tur* (в то время), как бы сходятся в одной точке (исполнение пророчества), что предполагает если не их одновременность, то по крайней мере отсутствие строгой последовательности.

Обычно в силу принципа «хронологической несовместимости» эпос избегает описаний параллельных во времени событий. При этом в нем могут быть выделены, с одной стороны, замкнутая и неподвижная в своих основах «эпическая эпоха» — своего рода «временной фон» и, с другой — динамическая событийно-временная последовательность, в которой реализуется сюжетное движение [2, 152—155]. Выражение *tere čaγ-tur* (в то время) является отсылкой не к каким-либо конкретным звеньям этой последовательности, но, скорее, к общему временному фону, к некоей «внесобытийности», коррелируя таким образом с вводной формулой *erte nigen čaγ-tur* (в одно раннее время). «В то время Тус, Донсар и Лиг были тремя областями государства» — не именно тогда, когда происходили предшествующие события, а вообще в эпоху, к которой приурочено эпическое повествование. «В то время черный ворон, перерождение демона, выклеывая у годовалых детей глаза, оставлял их слепыми»; «В то время демон с козлиными зубами и собачьей переносицей... возлагал руки на головы двухлетних детей и, откусив кончик языка, оставлял их немыми», т. е. опять-таки не в момент только что описанного события, а в то самое «раннее время» вступительной формулы, ставшее «смутным временем» (одним из проявлений этого и является возросшая активность демонических сил). Подобная семантика выражения *tere čaγ-tur* подчеркивается иногда употребляемой с ним глагольной формой *aγuγi* в значении *plusquamperfectum* от глагола *a-* (быть). В этом случае стилистический стереотип обретает рамочную структуру: *tere čaγ-tu... aγuγi*.

Итак, речь здесь должна идти не о последовательности и параллельности, а, скорее, о последовательности и «внепоследовательности», в конечном счете о конъюнктивности и дизъюнктивности фабульных элементов, ибо если одна формула служит для соединения событий во временной ряд, то другая, напротив, разрывает последовательно связанные звенья повествования, выводя рассказ за рамки обусловленности предшествующим развитием сюжета путем включения принципиально новой сюжетной ситуации.

Эффект течения времени создается имплицитным противопоставлением предшествующего и последующего, заключенным в антонимической паре *urida* (прежде) — *qoyina* (после) при преимущественном использовании правого члена оппозиции, что естественно, так как выделение в событийном потоке предшествую-

щего звена всегда будет указывать на временной «заворот», для эпического сюжета вообще не характерный. Сочетание же обоих временных наречий в отдельных случаях может указывать на более точную временную локализацию событий, что встречается достаточно редко и используется при изображении особенно значительных происшествий. Например: «после полудня перед вечером» (*üde-yin qoyina üdesi-yin urida*) родился Гесер [5, 8], подобная же «точность» локализации во времени сопровождается «повеление Будды»: прежде чем Шакьямуни явил облик нирваны — после того как Хормуста прибыл к нему на поклон (*urida — qoyina*) [5, 1].

Выше рассматривалась формула временной последовательности с послелогом *qoyina* (после) — *tegüni qoyina* (после того), используемая для соединения более или менее значительных композиционных звеньев. Что же касается связи в один логический ряд минимальных сюжетных движений, то ее средством часто является оформленная тем же послелогом стереотипная конструкция следующего вида:

tabun jaγun jil boluγsan-u qoyina... [5, 1]

По прошествии пятисот лет...

yirtinču-du törögsen qoyina... [5, 4]

После рождения в мире...

amitan-i tusa бүтүгсен-ü qoyina... [5, 4]

После принесения пользы живым существам...

qormusta tngri jarliγ boluγsan-u qoyina: [5, 3]

После повеления Хормусты...

Иногда в форме причастия прошедшего времени на *-γsan/-gsen* повторяется сказуемое предыдущей фразы, до предела увеличивая «силу сцепления» элементарных единиц сюжетного ряда, которой наделяет данный композиционно-стилистический трафарет:

qormusta tngri burqan-dur mörgüy-e geγü eγibe:
kürčü mörgügsen qoyina: [5, 1]

Хормуста отправился, чтобы поклониться Будде.
После того как, прибыв, поклонился...

γurban γool-yin belčir-tü čölejü ilegebe:
ilegegsen qoyina... [5, 7]

К месту слияния трех рек сослали.
После того как сослали...

mou-a güüsi tölge orkiba:
tölge orkiγsan-u qoyina... [5, 5]

Мова Гуши жребий бросил.
После того как жребий бросил...

Если выше говорилось о конъюнктивных и дизъюнктивных временных формулах, то подобный «подхват», вне всякого сомнения, создает эффект «максимальной конъюнкции» сюжетных звеньев. Следует сказать, что именно в центр подобного стилистического клише был инкорпорирован фрагмент, завершающий сцену собрания. Если его убрать, расчлененный на две части синтаксический стереотип обнаружится со всей рельефностью:

gegse amurčila üjegeg ayiju dutaγaγu qariju irebe: [5, 7]

ger-te iregsen qoyina gegse amurčila-yin kebelin-i yekedcū boscu saγuju ülü čidaqu ajuγu: [5, 8]

Гегше Амурчила, взглянув, испугалась и поспешно воротилась.

После того как воротилась домой она, чрево Гегше Амурчилье выросло — ни стоять, ни сидеть не могла.

Хотя одновременность действий, составляющая логическую пару к их последовательности, для эпического сюжета в целом не характерна и практически немислима для более или менее крупных фабульных построений, на уровне сцепления минимальных сюжетных звеньев она вполне возможна. В качестве примера приведу чрезвычайно близкий по своей структуре к предыдущему стилистический графарет, также воспроизводящий в форме причастия сказуемое предшествующей фразы, но оформленный суффиксом дательного-местного падежа притяжательного склонения *-daγan/-degen*:

qoyar γurban mal-iyān üjeγü yabunam:
yabuqu-daγan... [5, 13]

За двумя-тремя скотами своими присматривая, ходит.
Пока ходит...

yeke dalai doturaki irmeg-tü qara čilaγubar abcu oγtalba:
oγtalqu-daγan...

küiki inü saγan ebesün-iyer boγoba:
boγoqu-daγan... [5, 10]

Из великого моря острый черный камень взяв, резала.
Пока резала...
Пуловину его белой травой обвязывала.
Пока обвязывала...

В заключение обзора временных формул следует упомянуть еще две, также образующиеся путем полилогического воспроизведения предшествующего глагола, однако на этот раз в форме деепричастия предела на *-tala/-tele* или условного деепричастия на *-qula/-küle*:

γučin γurban tngri-ner bügüdeger erilčebe

erilčetele ... [5, 1]

Между собой все тридцать три небожителя доискивались.
Пока доискивались...

qormusta tngri doluğan jaγun jil boltala saγuba:
saγutala... [5, 1]

Хормуста семьсот лет прожил.
Пока жил...

ekeni abai minu ünen burqan aγsan aji bayinam geju uyilaba
uyilatata... [5, 9]

«Старшая моя действительно буддой оказалась!» —
заплакала мать.
Пока плакала...

eken-i baraγun γar-ıyan ergüju oroi-ban daruba:
darutata... [5, 9]

Мать, правую руку подняв, темя прижала.
Пока прижимала...

gau bayan-i okin-i gegse amurçila dutaγaju γarba:
γarçu eçitele... [5, 6]

Гегше Амурчила, дочь Го Баяна, убежала.
Когда стала убежать...

qoton-ıyan ebderegsen jüg-tü eçibe:
eçim geküle... [5, 1]

К разрушенной стороне своего города отправились.
Когда отправились...

...tere törökü bui:
tere töröküle... [5, 5]

...он возродится.
Когда возродится...

Итак, рассмотренные временные формулы выражают наличие или отсутствие последовательности сюжетного действия (конъюнктивные или дизъюнктивные отношения между различными фабульными построениями). По своей функционально-семантической природе они иерархичны и расчленяют событийный ряд на временные фрагменты, разные по своему значению и подчиненности друг другу. Данное явление опять-таки связано с двумя типами клишированности («лексическим» и «грамматическим») и весьма наглядно иллюстрирует их соотношение. От первого типа ко второму падает семантическая емкость формулы и соответственно возрастает ее композиционно-стилистическая связанность с окружающим текстом, повышаются ее формализующие потенции уже на уровнях, ближе стоящих к языковым. Изолированный, цельно-оформленный трафарет сменяется трафаретом структурным, словно бы растворенным в окружающем лексическом материале, задающем ему правила стереотипной синтаксической организации. Параллельно сужается функциональное поле формулы: чем меньше ее изолированность и лексический объем, чем выше грамматическая связанность с окружающим текстом, тем к меньшему

событийно-временному фрагменту она относится, тем меньше сюжетная завершенность и изолированность этого фрагмента.

Максимальное по своему лексическому объему среди рассматриваемых временных формул вступительное трехсловное сочетание *erte nigen čay-tur* (в одно раннее время) относится, как было сказано, ко всей эпопее. Двусловная формула *tere čay-tur* (в то время), открывающая некоторые завершенные фрагменты повествования, содержит в качестве первого компонента указательное местоимение, благодаря чему в меньшей степени обладает семасиологически-номинативными признаками. Подобная «десемасиологизация» еще значительнее в формуле *tegüni qoyina* (после того), соединяющей во временную последовательность некоторые эпизоды и состоящей из того же указательного местоимения и временного послелoga; уровень ее «знаменательности» (и соответственно замкнутости) еще ниже. При этом если в первом случае указательное местоимение является отсылкой ко всему эпическому временному фону, то во втором его коррелятом будет лишь предшествующий сюжетный фрагмент, хотя подчас и достаточно широкий. Пределом же сужения функционального поля формулы является рассмотренная стилистическая конструкция с послелогом *qoyina* и повторением предшествующего глагола — в ней, таким образом, содержится отсылка лишь к одному конкретному действию. Следует отметить, что послелог *qoyina* остается последним элементом «лексической формульности», которая в других изоморфных стилистических клише полностью уступает место «формульности грамматической». Ее простейшим видом будет перечень, единообразия которого строится на самой элементарной грамматической изоморфности; однако, как можно было убедиться, при дальнейшей разработке каждый из членов подобной последовательности, сохраняющей в целом сочинительную, координативную связь, становится ядром отдельно разрабатываемого усложненного стилистического стереотипа. Простейшим же видом «лексической формульности» является повтор слова, словосочетания или даже основы слова, до известной степени независимый от синтаксической позиции, а потому обладающий качествами функциональной поливалентности и многозначности. Это обуславливает подчас значительную широту его «семантического поля»: слово лейтмотивом проходит через сходные фабульные построения, объединяя их в сложные тематические циклы, которые возникают и финализируются в повествовании, чередуются, складываются между собой и сменяют друг друга. Для рассмотренного фрагмента это были экспозиционно заданные в «повелении Будды» темы времени, выбора героя, его отправления на землю и земного возрождения (со всеми сопутствующими и подчиненными мотивами).

Уместно напомнить, что начальной целью и основной единицей анализа был стилистический стереотип. Именно его рассмотрение

привело в конечном итоге к разговору о тематической структуре избранного фрагмента произведения. Это весьма показательно, ибо лишний раз свидетельствует о глубокой «семантической» стилистических средств и конфигураций, по отношению к которой их самоочевидные орнаментальные функции вторичны. В самом деле, по приведенным примерам (а основанием для их выделения из текста был только высокий уровень клишированности) можно составить впечатление о фабульной канве отрывка, хотя в чисто количественном отношении они составляют только его ничтожную долю. Но важнейшие сюжетные узлы закрепляются именно в стилистическом трафарете — уровни тематической и символической акцентуации и стилистической стереотипности совпадают. (О символической системе памятника см. [12].)

В заключение необходимо упомянуть о «мере фольклоризма» описанных явлений. Типологически она чрезвычайно высока, однако от указания прямых параллелей с народными эпическими поэмами монголов пока все-таки следует воздержаться: они не столь безусловны и обильны, как может показаться на первый взгляд. Самый продуктивным путем исследования «фольклоризма», безусловно, является многоаспектное сопоставление литературной «Гесериады» с ее разнообразными устными изводами. Подобная фольклоризация неизбежно будет содержать в себе черты рефольклоризации уже в силу того, что система устной словесности всегда избирает близкородные элементы, отвергая чуждые. Однако это уже тема особой работы⁵.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гесериада. Сказание о милостивом Гесер Мерген-хане, искоренителе десяти зол в десяти странах света, пер., вступит. ст. и комм. С. А. Козина («Труды Института антропологии, этнографии и археологии АН СССР», т. VIII. Фольклорная серия, № 3), М.—Л., 1935.
2. Неклюдов С. Ю. Заметки об эпической временной системе, — Труды по знаковым системам, VI («Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 308), Тарту, 1973.
3. Неклюдов С. Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора, — «Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа», М., 1975.
4. Севортян Э. В. Этимологический словарь тюркских языков (Общетюркские и межтюркские основы на гласные), М., 1974.
5. [Шмидт Я. И.] Подвиги исполненного заслуг героя Богды Гессер-хана, истребителя десяти зол в десяти странах света, геройское предание монголов с напечатанного в Пекине экземпляра, вновь изданное иждивением Императорской Академии наук под наблюдением Я. И. Шмидта, члена оной академии, СПб., 1836.

⁵ Считаю своим приятным долгом выразить сердечную признательность Константину Михайловичу Черемисову, чьи дружеские советы и консультации очень помогли мне при работе над настоящей статьей.

6. Сай-а-йин Geser. Сай-а Version of Kesar Saga («Corpus scriptorum mongolorum», t. IX, fasc. 2—2a), Улаанбаатар, 1960.
7. Nomči qatun-u Geser. Nomči qatun's Version of Kesar Saga («Corpus scriptorum mongolorum», t. IX, fasc. 4—4a), Улаанбаатар, 1960.
8. K a r a G. Chants d'un barde mongol («Bibliotheca orientalis hungarica», XII), Budapest, 1970.
9. L ö r i n c z L. Vers und Prosa im mongolischen Geser,— «Acta Orientalia», t. XXIV, fasc. 1, Budapest, 1971.
10. P o p p e N. Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen,— «Ural-Altäische Jahrbücher», Bd 30, Wiesbaden, 1958.
11. [P a j a i]. Geser bayatur, Көкеqота, 1959.
12. S a g a s t e r K. On the Symbolism in the Mongolian Geser Epic,— «Олон улсын монголч эрдэмтний III их хурал», II боть Улаанбаатар, 1977.
13. S t e i n R. A. Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet («Bibliothèque de l'Institut des hautes études chinoises», vol. XIII), Paris, 1959.

**«ОБЩИЕ МЕСТА» И ДРУГИЕ ЭЛЕМЕНТЫ
ФОЛЬКЛОРНОГО СТИЛЯ В ЭДДИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ**

Позитивистская скандинавистика конца XIX — начала XX в. в противоположность романтической науке видела в «Эдде» только книжный эпос, древние песни изучались средствами современной литературоведческой текстологии с выявлением ряда авторских редакций; сходные мотивы и стилистические обороты интерпретировались как результат сознательного заимствования. «Эдда» была слабо затронута научным движением за признание «фольклоризма» эпической литературы в трудах Менендеса Пидалья, Ришнера, Парри, Лорда, Мэгауна и др., по-новому осветивших Гомера, эпос романских народов, даже «Беовульф» путем сопоставления стиля этих памятников и эпических песен, бытующих до сих пор в устной форме. Между тем еще старая работа Рихарда М. Мейера [3] показала (не затрагивая, правда, проблемы фольклоризма, как таковой), что в эпосе всех германских народов существовал устойчивый фонд формульных выражений, который трудно свести к заимствованию. После работ М. Парри и А. Лорда, увидевших в формулах, прежде всего в формулах метрически закрепленных, признак фольклорного генезиса книжного эпоса, возникает соблазн истолковать эту формульность германского эпоса, в том числе и скандинавского, в плане фольклоризма.

Совсем недавно нам стало известно, что в 1958 г. в Гарвардском университете Р. Келлогом была защищена диссертация, содержащая попытку усмотреть подобную формульность в «Эдде», но диссертация эта до сих пор не опубликована и результаты Келлога остаются нам неизвестными и не учтенными в наших исследованиях. В 1964 г., по-видимому, совершенно независимо от Келлога советский скандинавист Э. Макаев в небольшой, но весьма содержательной статье [1, 408—417] напомнил о возможности истолкования «общих мест» «Эдды» как результата не литературных заимствований, а «синхронного» использования общих фольклорных традиций. Более подробно эта проблема разбирается в нашей книге «„Эдда“ и ранние формы эпоса» [2]. В несколько ином плане мы обращаемся к ней и в настоящей работе.

Эддическим «общим местам» присуще резкое преобладание типического над индивидуальным, так же как «общим местам»

в устной народной поэзии, однако широкое варьирование и синонимия указывают на далеко зашедший процесс дефольклоризации.

Временные отношения в «Эдде» в повествовании от автора формализуются главным образом посредством двух формул, находящихся между собой в отношении дополнительного распределения — формулы «ранних времен» с *ár* (*ár*, *ár var*, *ár var alda*, т. е. «рано во времени») и формулы прекращения счастливого состояния, резкого поворота в судьбах мира и героя с *unz* (до тех пор пока). Формула с *unz* распространяется и на пространственные отношения для выражения скорости, внезапности перемещения из одного места в другое. Эти формулы — своеобразный оператор резких поворотов во времени-пространстве.

На границе прямой речи и повествования стоит формула, указывающая на время в субъективном плане, с *mál* (*mál er at...* с инфинитивом, т. е. «пора...» что-то рассказать или совершить). Формула начальных «ранних времен», несомненно, типичный зачин, почти буквально повторяющийся у самых различных народов в мифе и эпосе, ср. *Vsp** (строфа) 3: *ár var alda, pat et Ymir bygði* (были ранние времена [букв. «рано во времени»], когда жил Хюмир); *Vsp* 2: *ec man iǫtna, ár um borna* (я помню великанов, рожденных в ранние времена). Отголоски этой формулы, в которых обращение к мифическим временам постепенно стирается, находим и в других песнях, например, *ár var alda, pat er arar gullo* (были ранние времена, орлы кричали) в *НН I. 1*; ср. зачины *Sg 1*; *Gǫr I*; *Rp*, также *Нум. То*, что перед нами стереотипная формула, доказывается не только параллелями и локализацией ее в зачине, но и своеобразными примерами ее разрушения. Так, в зачине *Нм ár* фигурирует не формально, а буквально: *ár um morgin*, т. е. «рано утром», а далее следует попытка передать давность времени действия своими словами:

Было это не нынче, не вчера,
прошло много [времени] с тех пор,
мало что [было] древнее — это было
[еще] наполовину ранее.

Старая формула вытесняется также ссылкой либо на то, что сам рассказчик был очевидцем происходящего, либо на древние сказания (последнее — особенно в прозаических вставках).

В *Vsp* описывается наступивший после создания мира золотой век, длившийся до известного перелома (*unz priár qvǫmo pursa teyjar*), т. е. «пока не пришли три девы турсов» (ст. 8); возможно, речь идет о норнах, ставших определять судьбы людей и богов. Далее (ст. 17) эта строчка повторяется с вариацией *unz prír qvǫmo ór því líði* (пока трое не пришли из этого народа) — речь идет о

* См. в конце статьи список сокращений к названиям эддических [песен].

богах, нашедших древесные прообразы людей. Vsp дает яркий пример дополнительности формул с *ár* и с *unz*. *Ár* определяет древнейшую эпоху превращения хаоса в космос, а *unz* — начало обратного процесса. В некоторых других мифологических текстах встречается формула *unz riúfaz regin*, т. е. «пока не погибли боги» (Gm 4; Sd 19; Ls 41; Vm 52). В героических песнях соответственно говорится, например, о безмятежном существовании Гудрун до начала драматических событий — «пока не поехали свататься к Брюнхильд», «пока не позавидовали братья» (Sg 3; Gðr II. 1; Gðr II. 3) и т. п. (ср. аналогичные примеры с Нум 4, 30; Sg 51 и т. д.). Формулы с *unz* сигнализируют большей частью о наступлении беды, но никогда о выходе из тупика (оператор перемены состояния). Это же переключение состояний в пространственной проекции дает формулу мгновенного перемещения в мифологических песнях Нум (ст. 7) и Prk (ст. 5, 9). Например:

unz fyr útan kom ása garðe
 oc fyr innan kom iotna heima. (Prk 5)

умчался из Асгарда,
 примчался в Ётунхейм.

Но прежде чем перейти к выражению пространственных отношений, напомним формулу с *mál*, сигнализирующую осознание рассказчиком наступления срока для перехода к действию или повествованию: *Mál er at pylia pular stóli á* — Háv 111 (настало время вещать с сиденья тула) или *Mál er mér at riða roðnar brautir* — НН II. 49 (пора мне скакать обгагранными тропами) и т. д. (ср. Vsp 14; Skm 10).

Переходя к формализации пространственных отношений, необходимо отметить, с одной стороны, бинарные противопоставления в близнечных формулах и параллельных строках земли и неба (*içrd* — *uphiminn*), земного мира и преисподней (*heimr* — *hel*), мест обитания богов и великанов (*asgarð* — *içtunheimr*), верха и низа — ср. формулы *fyr mold neðan* (внизу под землей) и *fyr mold ofan* (наверху на земле) (Vsp 2; Ls 23; Alv 3 и др.) — и, с другой стороны, особенно в героических песнях представление о земном мире в целом — на всем свете, под солнцем (*í heimi, á moldo, uní sólo*). В соответствующей группе формул речь идет о ком-то или о чем-то лучшим или первом «на всем свете» (обычно в превосходной степени); о первой войне, о самом лучшем свойстве, о самой большой любви, о самом могущественном князе, о самой красивой девушке, самой несчастной и т. д. (см., например, Vsp 21, 24; Sg 18; Gðr I. 4, 17; ННv 1, 39; Rm 14; Grp 7).

Пространственные отношения, особенно в героических песнях, часто выражаются с помощью оппозиции «внутри» (*út, úti*) — «снаружи» (*in, inni*), которая, в свою очередь, имеет тенденцию сочетаться с оппозицией неподвижного сидения или стояния (сна-

ружи) и активного движения (внутрь). Самостоятельными формулами являются *sat (stóð) úti*, которая, выражая статическое состояние перед началом действия, в ряде случаев имеет ритуальное значение, и *gecc in...* в особенности *gecc in endlangen sal* (вошел и прошелся по помещению), а также антиномическое объединение обоих этих выражений в одну формулу (см. примеры этих формул: сидение снаружи, вход в помещение — Vsp 28; Sg 6; НН I. 48; Vkv 30; Od 3; Prk 27; Vkv 7; Skm 3 и др.). П

Эддические «общие места» чаще всего моделируют определенные ситуации. Некоторые формулы непосредственно восходят к светскому этикету и передают общепринятые церемониальные формулы (приветствие, вопрос об имени-отчестве, о новостях) или воспроизводят соответствующие позы и жесты (вход в дом вдоль палаты, вставание говорящего, сидение вдовы над телом убитого).

Вопросы об имени (*Hver er, hvat er*) и ответы (*ec heiti* — я называюсь) встречаются и в гномико-дидактических, и в протодраматических, и в эпических песнях. Аналогичные вопросы и ответы встречаются в «Песни о Хильдебранде», а также очень широко в эпосе различных народов — славянских, тюркских и др. Менее распространена формула приказа встать (*rístu*) сыну или слуге (Skm 1; Vkv 39; Ls 10) и вопроса о новостях (Prk 10; ННv 5 и др.).

Для гномических песен очень характерны по многу раз повторяющиеся обращения, предшествующие очередному вопросу (при соревновании в мудрости, выпрашивании провидицы и т. п.) и начинающиеся словами *segðu mér* (скажи мне...), наподобие пушкинского «Скажи мне, кудесник — любимец богов, что сбудется в жизни со мною...» Аналогичные вопросы в жанре «перебранки» даются с пародийно-ироническим оттенком, *segðu mér* иногда заменяется на фонетически созвучное, но обратное по смыслу *pegí ri*, т. е. «молчи ты» (*pegí rí... peira orða*), например в Ls, Prk, Gðr I. Чисто ритуальный характер имеют формулы приветствия с *Heil* и проклятия, включающие *gròm (gramir)*. В перебранках формула проклятия дополняется формулой *ærr ertu... oc þrviti* с использованием близнечной синонимической пары (*ærr* — *þrviti*), означающей «безумный» (например, Ls 21, 47; Od 11 и др.). К той же группе формул относятся и увещевания вести себя в соответствии с кодексом чести. Здесь ключевое слово — *sæmr* (подобный); ср. НН I. 45; НН II. 3; Br 9; Sg 17, 61; Нlr 1. Все перечисленные церемониальные формулы, а также ранее упомянутая формула с *tál* специфичны для прямой речи. Все остальные формулы относятся к повествованию, из них на первом месте — чрезвычайно широко распространенная и совершенно идентичная аналогичным «общим местам» в эпосе других народов формула введения прямой речи: *pá* (или *Hitt*) *quað pat* (или *pa*) + имя и отче-

ство (или прозвище) — «так сказал такой-то». Например: *rá quað Loki, Laufeyjar sonr* — Prk 20 (так сказал Локи, сын Лаувейи), *rá quað pat Heimdallr, hvítastr ása* — Prk 15 (так сказал Хеймдалль, светлейший ас) и т. п. Ср. в русских былинах: «Говорит Добрыня, сын Никитич». Формульный характер имеют введение ответа типа *eino því Högni annsvor veitti* (Sg 17, 45), соответствующее былинному: «Отвечал Добрыня, сын Никитич», а также фиксация момента окончания беседы: *hvarf... anspilli frá* (вернулся... с беседы), например в Gðr II. 11.

Приведенные формулы введения речей — это та же церемониальность, перенесенная в повествовательную плоскость. Выше мы уже сталкивались с формулой «сидения» (реже «стояния») героя. Сидение над телом убитого, безусловно, связано с ритуальным поведением; поза жены, склоненной над телом мужа, становится в повествовательных стихах (описывающих действие извне) стереотипным выражением вдовьей скорби. Отсюда формула *hon sat [sorgfull] yfir dauðom* (она сидела, [опечаленная], над убитыми), применяемая с некоторыми вариациями, в частности, для описания горя Гудрун после смерти Сигурда (см.: Gðr I. 1; Gðr II. 1, 12; Hm 7).

Ритуальным является и сидение посла на высокой скамье (Акв 2). Некоторые другие случаи «сидения», имеющие формульный характер, связаны с ритуально-магическим действием и относятся к Одину, провидице-вельве, великанам, мифической старухе, Вёлунду (Vsp 25, 37, 40, 42; Vkv 10, 11; Нум 2 и т. д.). Но формула выходит за эти ритуальные пределы и в общей форме выражает статическое состояние, предшествующее действию, или является способом введения новых действующих лиц.

После ритуальных по своему генезису формул следующей ступенью обобщения является описание действий, символизирующих эмоции: склоненная поза горющего, безрадостное пробуждение, злорадный смех в лицо врагу и т. п.

Если, например, сидение вдовы над телом убитого мужа вполне ритуальный образ скорби, то образ коня, склонившегося над убитым, представляет собой формулу, аналоги которой можно найти и в русских причитаниях: *gnafir ae grár iðr yfir gram dauðom* — Br 7, ср. Gðr II. 5 (склонился серый конь над мертвым князем). Формула с глаголом «склониться» становится вообще знаком огорчения и печали, например: *hryggr vard Gunnar oe hnipnaði* — Sg 13, ср. Gðr II. 7 (печален был Гуннар и склонился). Описание горя, особенно женского, стереотипно описывается слезами, чаще всего формулой «пошла, плача» (*gecc hon grátandi*). Вариации можно найти в Gðr II. 5,32; Акв 12; Ghv 9 и др.

Неожиданное несчастье может быть выражено пробуждением, «лишенным радости»: *hann vacnaði viltla lauss* — Vkv 11, также Vkv 31; Sg 24 (он пробудился, лишенный радости).

Иногда формульное выражение *vilia lauss* (*vilia firð*) отсутствует, но его заменяет рассказ пробудившегося о дурных снах (Br 14; Am 21; Gðr II. 37 и др.), или за пробуждением сразу следует несчастье (убит Сигурд, похищен молот Тора).

Предложения, начинающиеся с глагола «смеяться» в третьем лице прошедшего времени (*hló*), обычно выражают радость и торжество или презрение к врагам и к смерти (см. Hm 20; Akv 24; Sg 30; Br 10; Gðr III. 10; Prk 31 и др.). *Hló pá* часто развертывается в более распространенную формулу, включающую слово *hugr*, которое означает состояние духовного подъема:

Hló pá Brynhildr, Buða dóttir,
eino sinni af öllum hug. (Sg 30)

Рассмеялась Брүнхильд, дочь Будли,
единственный раз, от всей души;

Hló pá Atla hugr í briósti. (Gðr III. 10)

Рассмеялся дух Атли в [его] груди.

Eino sinni и *af öllum hug* встречаются и в других комбинациях.

Для эддической поэзии, как и для народного творчества, характерна контрастная символика в изображении душевных состояний. В частности, плач и смех составляют своеобразную смысловую пару для выражения горя и радости. Например:

Hlæiandi Völundr hófz at lopti,
grátandi Þorvildr gecc ór eyio. (Vkv 29)

Смеясь, Вёлунд поднялся в воздух,
плача, Бёдвильд пошла с острова.

er hon grátandi gorðiz at segia,
þar er hlæiandi hölða beiddi. (Br 15)

она, плача, говорит о том,
о чем, смеясь, просила героев.

В других примерах, упомянутых выше, мы видели контраст сна без забот и пробуждения в горе.

В «общих местах» эддической поэзии отчетливо выражено гиперболизирующее, идеализирующее начало, чрезвычайно характерное для фольклора: о герое говорится, что он лучший или могущественнейший «на всем свете», любовь героя — «самая сильная во всем мире» (см. выше). Наряду со «всем светом» в «общих местах» «Эдды» широко распространены слово «весь» и оппозиция «один» — «весь».

Мы уже сталкивались с оборотом, означающим «рассмеялся от всей души». Оппозиция «один» — «весь» подразумевается в формуле «один — лучший на всем свете (под солнцем и т. д.)». Ср.: *er und einot mér öll um fólgin* — Akv 26, также Нум 15 (только у одного меня все скрыто); специальная формула: «один

виновен во всей беде» (*veldr einn Atli þollo þolvi* — Gðr I.25, буквально то же в Gðr I. 25 и НН II. 34, в НН II. 45 и в ННv 26 — только первая часть формулы), другая специальная формула «один мог бы (должен) всем править» (*einn myndi Sigurðr þllo ráða* — Br 8; ср. Grm 2; Fm 34; Am 73), третья специальная формула «для меня он (она) один (одна)... всех лучше» (*einn var mér Sigurðr þllo m betri* — Ghv 10; ср. Gðr II. 12; Sg 15; Hlr 11; Akv 7; Hdl 43 и др.).

Оставляя в стороне некоторое количество иных «общих мест», с трудом поддающихся классификации, упомянем только совсем небольшое число обширных «общих мест», переходящих из одного стихотворения в другое. Это прежде всего рефрен о тинге богов (Vsp 9, 23, 25 и т. д.; Prk 4; Br 1), аналогичный описаниям собрания нартов, пиров Владимира или Джангара, советов богов у Гомера и т. п.; затем это описание горя Гудрун после смерти Сигурда, которое напоминает соответствующие «общие места» в народных причитаниях; и, наконец, «величания» Сигурда и Хельги (Gðr I.18; Gðr II. 2; НН II. 38), также имеющие типологические фольклорные параллели.

К числу характернейших стереотипных элементов, которые образуют формульный фонд эддической поэзии, относятся, кроме того, некоторые аллитерирующие близнечные пары, составляющие короткий стих или основу вариации двух коротких или даже длинных стихов. Ограничимся одним, но самым знаменитым примером: *Hvat er með ásom, hvat er með álfom?* (Что с асами, что с альвами?) (Vsp 48, Prk 7).

Подобные близнечные пары чаще всего встречаются в мифологических песнях.

До сих пор речь шла о содержании «общих мест», о заключенных в них обобщениях и символах; указывалось наличие фольклорных параллелей. Теперь обратимся к особенной поэтической ткани эддических «общих мест» и их структуре.

Locī communes в «Эдде» весьма различны по объему и составу: на одном полюсе стоят фразеологические обороты типа «одним разом», «вдоль палат», «отнять жизнь», «укоротить на голову», «обменяться словами», «от всей души» и т. п., обычно закрепленные ритмически (это часто сочетание двух слов и предлога, составляющее короткий стих), на другом полюсе — обширные описания, заполняющие целые строфы или полустрофы и встречающиеся, как правило, в очень ограниченном количестве текстов. Ядром «общего места» является большей частью группа слов (иногда семантическая пара), повторяющихся с незначительными вариантами. Но основным ядром может оказаться даже одно опорное слово, например *unz*, *ár*, *mál*, *hló*, *vasnaði*, *folginn* и т. д. (см. выше), правда в сочетании с неким мотивом: *unz* — с темой решительного поворота в судьбе героев, *vasnaði* — с внезапным не-

счастьем, *hló* — с насмешкой над врагами, *ár* — с представлением о мифическом времени и т. п. При этом не всегда ясно, является ли данное опорное слово результатом редукции более пространной словесной формулы (*ár* из *ár var alda, vacnaði* из *vacnaði vilia lauss* и т. п.) или зародышем такой формулы.

В эддической поэзии, как и в эпическом фольклоре других народов, особая роль принадлежит глаголам — непосредственным выразителям действия. Многие длинные стихи начинаются с глагола, на который обычно падает аллитерация, даже за счет перестановки: *sát hann (hon), stóð hann, pá kómr, pá gengo, hon gess, padan kómr, hló pá, veit ec, hon vacnaði, quad pá* и т. п. Эти начальные глаголы (с добавлением кратких служебных слов) могли иметь разные продолжения. Среди этих продолжений выделяются такие, которые уточняют «символические» возможности данных глаголов созданием соответствующего контекста, словесного и смыслового. Так, формулы с *sát (stóð)* имеют тенденцию представить некоторую статическую картину перед вступлением в активное действие; отсюда возникли формулы *sát hann úti* (он сидит снаружи), *sát hann á haugi* (он сидел на холме), *sát hann* плюс указание селения или жилища; и эти формульные выражения с *sát* выделяются на фоне неформульного употребления глагола «сидеть».

Аналогичным образом к *hann vacnaði* могло быть добавлено *vilia lauss*, или соответствующее состояние могло быть описано как-то иначе; также к *hló pá* могло прибавиться *hugr i briósti* или *af óllom hug*. Из начала с *gengo, gess* выросли такие формулы, как *gess hon endlangen sal* или *pá gengo regin á røc stóla*, т. е. «тогда отправились боги к сиденьям». *Padan koma* (пришел оттуда) очень часто намекает на приход в смысле происхождения из одного из мифических миров, по аналогии и в ответ на вопросную формулу этиологического мифа *hvaðan koma* (откуда пришел?).

На основе *quad pá* образуются формулы введения прямой речи.

При образовании формул скрещиваются и сталкиваются различные модели; например, в ряде случаев моделями являются оппозиции *einn* (один) и *öll* (все) или *út* (снаружи) и *in* (внутри), а также многочисленные семантические пары типа *igrð* — *himinn* (земля — небо) и т. д. Иногда формула образуется из составляющих, которые также являются формулами, ср.:

Hló pá Brynhilðr, Buðla dóttir,
eino sinni, af öllom hug

Все ее четыре части (соответствующие четырем кратким стихам) сами суть формулы, выступающие и в других комбинациях. С другой стороны, для эддической поэзии характерно широкое варьирование формул, при котором отдельные слова заменяются си-

нонимами (*fyr iþrð néðan — fyr mold néðan; vilia lauss — vilia firð; aldri tyna — lifi tyna; orðom scripta — malum scripta* и т. п.), а также иногда изменение порядка расположения, грамматической формы и даже лексического окружения (*pat oc pá reynda* и *pá reynda pat, sofa lifi* и *hvi sofið lifi, pá auga falt* и *auga leit* и *leit i auga* и т. п.). Из приведенных примеров, казалось бы, вытекает ведущая роль семантики по отношению к синтаксису и ритмике, однако и синтаксические модели имеют очень большое значение. Нагрузка приходится главным образом на первые слова предложения (те же глаголы или служебные слова), но иногда и на последние. Сочетание семантических и фонетических элементов лежит в основе вариантов следующего «общего места»: *oc blend ec þeim svá meini mið* — Ls 3 (размешаю для них мед злом), *oc meini blandin mið* — Ls 32, 56 (и злом пропитана сильно), *biór... eitri blandinn mið* — Hdl 49 (пиво, сильно замешанное на яде), *at þér verðr aldri meinblandinn miðr* — Sd 8 (что ты не будешь напоен колдовским медом). Эти варианты объединены на основе представления о подмешивании яда (и злокозненной судьбы) в медовый напиток, а также на основе созвучия *mið* (мед в accusativ) и *mið* (очень), не говоря уже о синонимичности *mein* и *eitr* (яд), *biór* (пиво) и *miðr* (мед).

Значение ритмических образцов хорошо видно из сличения следующих длинных строк:

Hló pá Brynhilðr — þig allr dunði. (Br 10)
 Рассмеялась Брюнхильд — жилище все загудело;

Hló pá Loki — fiadrhamr dunði. (Prk 9)
 Полетел туда Локи, наряд из перьев гудел;

fram reið Óðinn, foldvegr dunði. (Bdr 3)
 вперед скакал Один — зеленый путь гудел.

«Общие места» занимают определенное место в структуре стиха, строфы, поэмы. Большинство формул, особенно указывающих на состояние или действие, помещается в начале стиха и в начале строфы, но некоторые «общие места», имеющие характер сентенции, — в конце. Такая расстановка, между прочим, типична и для французского эпоса. Как известно, Парри и Лорд жестко связывали формулу с метрической позицией.

Эддическая поэзия дает примеры такой жесткой связи прежде всего в случае использования семантических пар, занимающих короткий стих или дающих основу для аллитерации в длинном стихе. Для нашей темы более интересен второй случай:

iðrð fannz æva né upphiminn. (Vsp 3)
 не было нигде ни земли, ни неба;

Hvat er með ásom, hvat er með álfom? (Vsp 48)
 Что с асами, что с альвами?

По тому же принципу метрически локализируются и некоторые другие формулы, не связанные с близнечными парами.

В формуле, построенной на противопоставлении «один» и «все», сами эти словечки аллитерируют между собой, стоя в соответствующих позициях в двух коротких стихах, которые составляют вместе длинный стих: *ein er mér Brynhilðr ǫllo betri* (Sg 15). (Все гласные аллитерируют между собой.)

Другие примеры: *hann vacnaði vilia lauss* (Vkv 11), где *vacnaði* и *vilia* аллитерируют между собой, а также в некоторых других вариантах указанной формулы: *vaci* и *á valt*, *vilia lauss* (Vkv 31), *enn hon vacnaði vilia firð* (Sg 24). Однако когда опорное слово *vacnaði* дается без *vilia lauss* (но с тем же символическим значением), оно может аллитерировать, а может и не аллитерировать: *vacnaði Brynhilðr*, *buðla dóttir* (Br 14). В данном случае аллитерируют имена героини и ее отца. Такая аллитерация типична и также используется в формулах названия имени.

Соединение в одной формуле *hló* и *hugr* также поддерживается аллитерацией, ср. *brynhilðr — boer allr dundi* (Br 10).

В некоторых формулах ключевое слово, как мы видели, строго локализовано в начале строки и строфы, но не обязательно аллитерирует (*sat*, *unz*, *mál* и т. д.). Варьирование синтаксических и даже метрических позиций в «Эдде» параллельно широкой синонимичности. Синонимичность и варьирование такого рода встречаются и в народно-поэтических текстах, но в меньшем объеме. Напрашивается вывод, что «общие места» в «Эдде» фольклорного происхождения, но их стереотипия ослабела в процессе книжной обработки. К тем же выводам подводит нас рассмотрение других элементов народно-эпического стиля, а именно: постоянных эпитетов, повторов и параллелизмов.

Эддические эпитеты в основном распадаются на те же категории, что и в устной народной поэзии (указание на цвет, материал, размер, общую оценку), дистрибуция цветовых эпитетов и символика цветов в значительной мере совпадает с тем, что дает народная поэзия, в частности славянский фольклор.

Банальными с точки зрения фольклорных норм являются эпитеты «серый» (*grár*) для волка, «черный» (*svatr*, *blakkr*) для коня и ворона, «синий» (*blár*) для волн, «зеленый» (*groenn*) для травы, тропы, долины, «темный» (*myrkr*) для леса. Эпитет «белый» (*hvitr*) с его группой (*solhvitr*, *miallhvitr*, *einhvitr*, *brahvitr* и т. п.) имеет особое значение и связан с представлением о солнечном свете. Он является постоянным при слове «девушка» (*maer*, *mey*) и при описании женского лица, шеи, рук, волос, век и бровей; применяется для характеристики Хеймдалля как «белейшего аса» и живительной

росы, стекающей с мирового древа, а также спорадически — к щиту, в силу сближения «белого» и «блестящего». Соответственно *líóss* (светлый, блестящий) является не только естественным определением для огня, но, так же как и *hvitr*, — постоянным эпитетом при словах «девушка», «женщина», «невеста», «грудь». Другой синоним «светлого» — *scírr* — выступает в роли постоянного эпитета главным образом при священном меде, драгоценных металлах, дне и солнечном боге. Третий синоним — *biartr* (блестящий, мерцающий) — прилагается к «ладони», «невесте», «ткани».

Группа эпитетов, объединенных вокруг понятия о светлом (за исключением демонических *freinn* — «искрящийся» в применении к змею и *folr* — «бледный» в применении к «трупцу» и хтоническим объектам), имеет идеализирующий характер и представляет не столько отчетливое выделение его реальных признаков, сколько его идеализацию. «Светлый» в известном смысле синонимичен «прекрасному» не случайно. К тем же объектам часто применяется эпитет *faḡr* — «красивый». Главным «соперником» группы «белого», «светлого» являются эпитет «красный» (*rauðr*) и его производные. «Красный» также не сводится к чисто цветовой характеристике, но его основой является не солнечный свет, а, скорее, блеск золота. Этот эпитет (особенно популярный в героических песнях) прилагается, естественно, к крови, а также к мифическим петухам, кричащим перед концом мира, но главным образом к золоту и изделиям из него (оружие, драгоценности). Постепенно универсальным идеализирующим эпитетом становится «золотой» (*gullin*) с его многочисленными производными (*gull-biartr*, *gull-hyrndr*, *gull-bitlatr*, *gull-rodinn*, *margullin*, *gull-varíð* и т. п.).

Украсающий, идеализирующий и в значительной мере постоянный характер имеют и эпитеты: *hár* (высокий), *stór*, *mikill* (большой), *breiðr* (широкий), *diupr* (глубокий), *amatugr* (могучий), *froekn*, *óneiss*, *áblauiðr* (смелый), *itr*, *itrborinn* (благородный, благороднородженный), *fródr* (мудрый), *ungr*, *frumungr* (юный), *aldinn*, *gammal* (старый), *forn* (древний), *dýrr* (дорогой), *gofugr* (статный), *gangtamr* (объезженный), *hvass* (острый), *sliðr-beitr*, *sár beitr* (кусающий), *sváss* (милый) и др. «Благородный» — всегда князь, «мудрый» — бог или великан, «древние» — предания, «статный» — олень, «объезженный» — конь, «богатый магическими знаками» (*malfan*) и «кусающий» — меч и т. д. Но вместе с тем в «Эдде» чаще, чем в народной поэзии, встречаются неформальные употребления эпитетов и еще чаще один постоянный эпитет прилагается к нескольким объектам. Кроме того, так же как в обычных «общих местах», бросается в глаза широкая синонимия эпитетов. Однако большинство этих синонимов (см. выше примеры группы белого и красного цвета) восходит к одному корню, является составными словами, при том что эти сино-

ними не уточняют значения, а остаются тавтологическими, идеализирующими, как в фольклоре. Отсюда напрашивается вывод, что генетически почти каждая группа синонимов восходит к одному украшающему и строго постоянному эпитету фольклорного типа, что перед нами — только начало процесса дефольклоризации. В тех редких случаях, где встречается нагромождение эпитетов при одном объекте, например:

Сестра была ваша названа Сванхильд,
 Ермунрекк ее конями затоптал,
 Бельми и черными, на дороге войны,
 Серыми, обьеженными готскими конями (Hm 3),

и тематика и стиль указывают на близость к народным причитаниям.

Полностью свое постоянство сохранили в эддической поэзии эпитеты к именам собственным, своеобразные прозвища богов и героев: *Hamðir inn hugomstori* (Хамдир великий духом), *Hogni in froecni* (Хегни смелый), *Atli in reki* (Атли могучий), *Sigurðr ungi* (Сигурд молодой). Большею частью эти прозвища, однако, выражаются не прилагательными, а существительными по патронимическому признаку: *Pórr, sífiar verr (jardar burr)*, *Brynhilðr, Buðla dóttir, Heimdallr, hvitastr ása, Völundr, alta vísi* (князь альвов), *Niðuðr, niara drottin* (князь ньяров) и т. п. Иногда прозвища отделяются от имени собственного: вместо Сигурд можно сказать *Konungr in hunski* (гуннский конунг), *seggr in Suddreni* (воин южный), *sciöldunga niðr* (родич скёльдунгов), *Sigmundar burr* (сын Сигмунда). Бросается в глаза полная аналогия с русскими былинами и другими произведениями устного народного творчества.

Что касается повторов и параллелизмов, то мы ограничимся здесь только некоторыми общими выводами, отослав читателей к книге «„Эдда“ и ранние формы эпоса», где этот вопрос исследован подробно.

Встречаются повторы коротких стихов, длинных стихов, хельмингов и других минимальных метрических групп, отмеченных структурным единством, наконец, целых строф. Частота повторов не зависит от метрической схемы; это косвенно свидетельствует о том, что повторы возникли раньше таких схем. Равно вероятны повторы всех указанных элементов, только повторы целых строф — примерно вдвое реже. Повторы прежде всего затрагивают начальную часть стиха, строфы и т. п.

Большинство повторяющихся групп слов является «общими местами» или формульными выражениями, широко распространенными в эддической поэзии. Это явление типично для фольклора. Преобладают однократные повторы, но гномические ритуальные формулы «сшивают» целые циклы однотипных строф.

Повтор обычно связан с парным действием, или выделяет важнейший мотив (ситуацию) стихотворения, или сопряжен с излюбленным в эддической поэзии (так же как в фольклоре) приемом контраста. Только в некоторых песнях многократный повтор приобретает характер рефрена и становится активным средством упорядочения общей композиции стихотворения. В «Прорицании вёльвы» рефрены имеют характер лейтмотивов.

По структуре внутрistroфические повторы совершенно аналогичны межstroфическим. Повторы внутри stroфы часто носят анафорический или эпифорический характер, почти всегда соединяются с семантическим и грамматико-синтаксическим параллелизмом. Нередко встречается полный повтор с вариацией последнего слова. Такие сочетания характерны для фольклора, в особенности для архаических форм народной поэзии.

Параллелизмы в эддической поэзии семантически разбиваются на те же группы, что и в народной поэзии, например в карело-финских рунах, где параллелизм — основное средство организации эпического стиха (по В. Штайницу: «синонимические» и «аналогические», причем последние подразделяются на «вариативные», перечисления и параллелизмы по противоположности). Правда, если в карело-финских рунах 70% параллелизмов — синонимические и 30% — аналогические, то в «Эдде» — наоборот: 75% — аналогические и 25% — синонимические. Однако эта тенденция к взаимному «удалению» параллельных членов не влечет какого-либо уточняющего значения, не меняет основной функции параллелизмов, не ослабляет доминирования родового начала над индивидуальным — этого основного принципа народно-эпической поэтики. Многие аналогические (вариативные) параллелизмы явно генетически восходят к синонимическим.

Параллелизмы, так же как и повторы, в равной мере представлены в стихах «эпического» (*fornyrdislag*) и «гномико-диалогического» (*ljóðahatt*) размера. Исключение составляют только перечисления (характерные для поэзии, сохранившей в какой-то мере магический характер), тяготеющие к льёдахатту, но, вторая в эпический размер, также создающие группы, сходные с льёдахаттом (принцип трюичности). Известная независимость параллелизмов от различия метрических форм свидетельствует об их древности, их возникновении в «дострофический» период, в недрах устной народной поэзии.

Непараллельные строки (как и в карело-финских рунах) обычно предшествуют параллелизму. В этом случае параллелизм варьирует не целое предложение, а его часть. От неполных параллелизмов следует отличать неточные. В ряде случаев параллельные строки строго изоморфны, за исключением одного-двух элементов. Такими неизоморфными элементами в первом параллельном стихе большей частью являются глаголы, особенно вспомога-

тельные (иногда и вопросительные местоимения «кто», «что», наречия «там», «часто» и личные местоимения), а во втором стихе — союзы и наречия — «и», «или», «еще» и т. п. Наличие этих элементов само по себе нисколько не способствует ослаблению изоморфизма в остальной части стиха (как не нарушает строгость изоморфизма и вводная непараллельная строка в строфе).

Гораздо больше колеблет изоморфизм параллелизма введение группы из двух-трех слов, корреспондирующих с одним словом параллельной строки. Такая группа (так же как в карело-финских рунах) обычно локализуется во второй строке. В случаях корреспондирования двух многосоставных групп, не разложимых на отдельные слова (без уничтожения этого корреспондирования) или при введении «невалентных» слов, которые трудно даже вставить в корреспондирующую группу, грамматико-синтаксический параллелизм, как правило, совершенно нарушается. Это нарушение проявляется в сопоставлении различных частей речи, изменении порядка слов, грамматических позиций и т. п. Но в большинстве случаев можно проследить эти пути «деформации», нарушения изоморфизма, иными словами — происхождение неточных параллелизмов из точных.

В свете проблемы «фольклоризма» эддического стиля очень существенно соотношение параллелизмов с эпической вариацией, которую в германистике конца XIX и начала XX в. принято противопоставлять параллелизму как специфический прием древнегерманской поэзии, книжной и индивидуальной. Между тем многие эпические вариации не только сходны с параллелизмами, но явно происходят из неточных параллелизмов за счет их дальнейшей деформации и нарушения изоморфизма, в связи с переносом акцента с действия на субъект, т. е. на самого героя (он-то и «варьируется»).

Генетическая связь эпической вариации с параллелизмом особенно очевидна в тех случаях, когда варьируемый элемент стоит в первых коротких стихах обеих длинных строк. При локализации варьируемого элемента в первом и втором коротких стихах одной длинной строки этот элемент, как правило, есть имя героя и заменяющая его группа слов. Очень часто вся строка представляет собой формулу введения прямой речи, т. е. перед нами типичный образ непараллельной вводной строки — такой же, как в карело-финской поэзии.

И наконец, третий тип эпической вариации — повторяющийся элемент находится во втором коротком стихе первой строки и в первом коротком стихе второй — восходит если не к параллелизму (за счет перестановки в интересах аллитерационной системы), то, скорее всего, к полилогии (подхват). А полилогия — это тоже один из приемов фольклорной поэтики (очень популярный, например, в русских былинах), находящийся причем в отношении дополнительности с параллелизмом.

Эпическое распространение захватывает либо целую строку (что ведет к параллелизму), либо отдельное слово (что ведет к полилогии). Приемы эти — взаимоисключающие, ибо полилогия несовместима с изоморфизмом строк.

Анализ повторов, параллелизмов и эпической вариации приводит к наиболее существенным результатам в плане соотношения мифологических и героических песен, свидетельствуя в пользу относительной архаичности мифологических песен, особенно некоторой их части. Параллелизмов больше всего в народной дидактике и в строфах, генетически связанных с заговорами (эти жанры — древнейшие элементы всякого фольклора); весьма много их (и очень велика их поэтическая функция) в таких повествовательных песнях на мифологические темы или хотя бы о мифологических героях, как Pгk и Vkv. Параллелизмы отсутствуют в диалогах, редки в ученой гномической поэзии, для которой типичны повторы, связывающие вопрос и ответ.

В мифологических песнях больше семантических параллелизмов, повторение семантических элементов сопровождается анафорическими и эпифорическими повторами, поддерживается строгим изоморфизмом синтаксической структуры; резко преобладает параллелизм коротких строк.

В мифологических песнях, таким образом, хорошо сохраняется ритмико-поэтическое начало, которое играло большую роль в генезисе параллелизма. В героических песнях преобладают параллелизмы длинных строк, строго организованных с точки зрения аллитерационной техники. Параллелизм здесь гораздо более деформирован в смысле нарушения изоморфной структуры; несравненно больше вариативных параллелизмов; часто параллелизм вытесняется эпической вариацией. Эти различия косвенно свидетельствуют о том, что некоторые героические песни относительно поздно были переработаны из прозаического предания, что, кроме того, в них дальше зашел процесс дефольклоризации и что форма мифологических песен сложилась в основном самостоятельно, без ориентации на образцы героической песни.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ К НАЗВАНИЯМ ЭДДИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Alv	— Речи Альвиса	Gðr I	— Первая песнь о Гудрун
Akv	— Гренландская песнь об Атли	Gðr II	— Вторая песнь о Гудрун
Am	— Гренландские речи Атли	Gðr III	— Третья песнь о Гудрун
Bdr	— Сны Вальдра	Grm	— Речи Гримнира
Vr	— Отрывок песни о Сигурде	Grp	— Пророчество Грипира
Fm	— Речи Фафнира	Háv	— Речи высокого
Ghv	— Подстрекательство Гудрун	Hdl	— Песнь о Хюндле
		HN I	— Первая песнь о Хельги, убийце Хундинга

НН II	— Вторая песнь о Хельги, убийце Хундинга	Od	— Плач Оддрун
ННv	— Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда	Prk	— Песнь о Трюме
Нlr	— Поездка Брюнхильд в Хель	Rm	— Речи Регина
Нm	— Речи Хамдира	Rp	— Песнь о Риге
Нrbl	— Песнь о Харбарде	Sd	— Речи Сигдривы
Нум	— Песнь о Хюмире	Sg	— Краткая песнь о Сигурде
Ls	— Перебранка Локи	Skm	— Поездка Скирнира
		Vkv	— Песнь о Вёлюнде
		Vm	— Речи Вафтруднира
		Vsp	— Прорицание вёльвы

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Макаев Э. «Эдда» и устная эпическая традиция, — «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей в честь В. М. Жирмунского», М. — Л., 1964.
2. Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса, М., 1968.
3. Меуер Р. М. Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben, Berlin, 1889.

ФОРМУЛЬНЫЕ СЛОВСОЧЕТАНИЯ
В «СИРАТ АНТАР»

Произведения жанра «сират», за которыми закрепилось не вполне точное, но удобное в научном обиходе название «народные романы», составляют обширную отрасль средневекового героико-романтического эпоса арабов. В первой половине минувшего века, когда ими всерьез стали интересоваться европейские востоковеды, было накоплено немало сведений о самых популярных арабских «народных романах» и об их исполнении и исполнителях¹. Позднее началось систематическое историко-культурное изучение произведений жанра «сират»²; в большинстве новейших работ об арабском «народном романе» по-прежнему доминирует историко-культурная проблематика³, в то время как чисто литературоведческим вопросам уделяется недостаточное внимание⁴. Одни из них изучены плохо, другие — вообще никогда не рассматривались. К числу последних относится вопрос об особенностях языка арабского «народного романа» как элемента техники устного исполнения⁵. Об этом и пойдет речь в нашей работе.

¹ Подробнее об этом см. [6, 52—78; 4, 22—25]. В этих же работах см. и библиографию.

² Результаты исследований в этом направлении легли в основу обобщающего труда Р. Парета [22].

³ См., например, работу У. Штайнбаха [25]. В ней приводится практически полная библиография исследований по арабскому «народному роману» на западноевропейских языках до 1970 г. «Сират бани хилал» посвящена работа К. Крамма [18]. Из трудов советских исследователей следует назвать вступительные статьи И. М. Фильштинского к русским переводам трех «народных романов» [12, 5—31; 10, 5—37; 11, 5—20]. Сходные проблемы изучают литературоведы арабских стран [26—29].

⁴ Исключения редки. Отметим прежде всего книгу С. Пантучека [21]. В ней содержатся интересные наблюдения над структурой повестей в «народном романе» о племени бану хилал, анализируются художественно-стилистические средства. В кандидатской диссертации Д. И. Онаевой о «Сират бани хилал» самая большая по объему третья глава целиком посвящена анализу художественно-стилистических особенностей памятника [8].

⁵ Язык сират рассматривался в связи с анализом стилистических средств приемов художественной выразительности в арабской «народной» литературе. Так, С. Пантучек исследует в своей книге метафору, метонимию, антитезу, синекдоху, значимые имена героев, гиперболу, плеоназмы, анафору, бегло описывает формулы организации повествования [21, 103—120]. Д. И. Онаева подробно анализирует сравнение, метафору, эпитет [8, 21—25]. Отдельные интересные наблюдения см. в [12, 28; 13, 134].

I

Благодаря трудам европейских ученых XIX в., наблюдавших публичные исполнения сират в крупных городах Сирии и Египта, мы располагаем ценными свидетельствами об арабских сказителях, манере их исполнения и репертуаре.

Известно, например, что в первой половине прошлого века в Египте профессиональные сказители исполняли несколько «народных романов», причем каждый сказитель специализировался в исполнении определенного «романа». Исполнители одного «романа» объединялись в группы, наподобие цеховых организаций. Так, группа *шу'ара* исполняла «Сират бани хилал», группа *мухаддисов* — «Сират аз-Захир Байбарс», группа *'антариййа* — «Сират Антар». Первые два «романа» рассказывались «наизусть», тогда как последний читался по книге. Стихи, перемежающиеся в «романе» с прозаическими отрывками, декламировались нараспев под аккомпанемент струнного инструмента. Наиболее важные моменты повествования сказитель выделял голосом, мимикой и жестами. Имеются также сведения о месте проведения сеансов, о реакции слушателей на рассказ, об оплате труда сказителей и т. п.⁶

Свидетельства Э. Лэйна и А.-Б. Клот-бея позволяют сделать предположение о существовании известных устойчивых принципов профессионального мастерства и профессиональной подготовки сказителей, передававшихся от поколения к поколению и служивших сохранению «народных романов» и их воспроизведению в каждом исполнительском сеансе в традиционной, общепринятой форме на протяжении нескольких веков. Арабские сказители (в отношении двух их групп это не подлежит сомнению) владели техникой устного творчества.

Арабские «народные романы», как уже отмечалось, характеризуются сочетанием прозы и стихов. Их количественное соотношение меняется от «романа» к «роману», однако, как правило, доля прозы намного выше. Так, в «Сират Антар» стихи составляют менее 10% всего текста; в большинстве других «народных романов», как мы убедились при беглом ознакомлении с ними, процент стихов приблизительно тот же. Известно лишь одно исключение — «Сират бани хилал». По подсчетам С. Пантучека, в печатных изданиях проза составляет 63%, стихи — 37, в берлинских рукописях соответственно — 51,5 и 48,5% [21, 121]. Таким образом, стихи занимают относительно небольшое место в тексте большинства «романов», хотя и выполняют важные функции⁷.

⁶ Все сведения почерпнуты из классических трудов Э. Лэйна [19, 397—432] и А.-Б. Клот-бея [17, 67—68].

⁷ О стихах в прозаических памятниках арабской литературы (не только в «сират») написано довольно много. Значительное число работ посвящено

Стихи, очевидно, заимствовались из диванов известных поэтов [25, 121—122; 24, 188—204] и вставлялись в «романы» как инородный элемент. Их язык сложнее языка прозы сират⁸, и, скорее всего, сказители исполняли их наизусть⁹ либо по рукописи.

По этим причинам, рассматривая язык сират как элемент устной техники, мы ограничиваем свое внимание языком прозы «народного романа» об Антаре.

II

Для анализа нами избрана «военная» тема в «Сират Антар». Объем обследованного материала (330 страниц) составляет 10% всего объема эпопеи¹⁰. Вначале мы выделим по тематическому принципу различные группы устойчивых словосочетаний, имеющих отношение к «военной» теме, а затем попытаемся показать их связь с устным исполнением этого «народного романа». Мы считаем словосочетание устойчивым, если оно встречается не менее двух раз на протяжении избранного отрывка текста.

Для описания война (воинов) часто используются различные сравнения со словом *'asadun* (лев) и его синонимами (в значении «воин, как лев»). Нами обнаружены следующие сравнения (слова «словно», «подобно», «как будто» опущены): 1. *'asadu ('usūdu) l-'ājām* «лев (львы) логовиц» (41, 49, 73 и др.)¹¹; 2. *'asadu ('usūdu) l-biṭāh* «лев (львы) долин» (63, 66, 185 и др.); 3. *'asadu ('usūdu)l-gāb* «лев (львы) леса» (176, 185, 204 и др.); 4. *'asadu ('usūdu) l-falā* «лев (львы) пустыни» (93, 163); 5. *'al-'asadu ḍ-ḍirgām* «могущественный лев» (35, 59, 91 и др.); 6. *'al-'usūdu l-'awābis* «суровые львы» (34, 82, 189 и др.); 7. *'al-'asadu r-rībāl* «дородный лев» (15, 16, 26 и др.); 8. *'al-'asadu l-gaḍanfar* «огромный лев» (15, 105, 215 и др.); 9. *'al-'asadu l-gaḍbān* «гневный лев» (27, 146, 156 и др.); 10. *'al-'asadu l-qaswar* «могучий лев» (105, 130, 144 и др.); 11. *'al-'asadu l-hajjām* «яростно нападающий лев» (32, 305, 329); 12. *'al-'usūdu l-qanā'is* «величественные львы» (39, 284); 13. *'al-'asadu l-gašamšam* «неустрашимый лев» (10, 47); 14. *'al-'usūdu*

проблеме атрибуции поэтических цитат в различных повествовательных произведениях, их тематической классификации, метрическому анализу и пр. О функциях стихов см. [15, 109—111; 25, 121—126, см. там же и библиографию вопроса; 21, 121; 14, 78, 173].

⁸ Э. Лэйн отмечает, что простой народ плохо понимал во время сеанса стихи из «Сират Антар» [19, 421].

⁹ Так поступали, например, китайские сказители. Б. Л. Рифтин пишет, что они заучивали наизусть поэтические отрывки и воспроизводили их без изменений во время сеанса [9, 331].

¹⁰ Мы выбрали первые 330 страниц из издания [30] объемом 3230 страниц.

¹¹ В круглых скобках — номера страниц по первому тому указанного издания «Сират Антар». В конце сочетания слово приводится в паузальной форме.

ḡ-dāriyyā 'свирепые львы' (89, 113); 15. *'al-'asadu l-ǰasūr* 'храбрый лев' (43, 95); 16. *'al-'usūdu l-kawāsir* 'хищные львы' (272, 281).

Всадники сравниваются с орлами: 17. *fursān/ka'annahumu l-'iqbān*¹² '...всадники, как будто они орлы' (28, 34, 145 и др.).

Несколько устойчивых сочетаний характеризуют доблесть воина (воинов): 18. *fārisun šindid* 'доблестный всадник' (39, 58); 19. *'al-fursānu ṣ-ṣanādīd* 'доблестные всадники' (29, 48, 138 и др.); 20. *min ṣanādīdi r-rijāl* 'из доблестных мужей' (50, 122, 216 и др.); 21. *fārisun karrār* 'яростно нападающий всадник' (40, 113, 219 и др.); 22. *fārisun humām* 'достойный всадник' (32, 66, 292).

Могучий воин сравнивается с крепостной башней и со скалой: 23. *'al-burǰu l-māšīd* 'возведенная башня' (39, 44, 142 и др.); 24. *qullatun mina l-qulal'aw qiṭ'atun fuṣilat min jabal* 'вершина из вершин [гор] или каменная громада, отделившаяся от горы' (34, 157, 207 и др.).

Воин, обладающий необыкновенной силой, сравнивается с джиннами, ифритами и т. п.: 25. *māridun mina l-jān[n]* или *maradatu l-jān [n]* 'демон из джиннов (или демоны из джиннов)' (153, 157, 163 и др.); 26. *ṣayṭān/fī ṣūrati 'insān* 'шайтан в облике человека' (33, 241); 27. *min 'afārīta munfar* 'из ненавистных ифритов' (133, 134, 162 и др.); 28. *min 'afārīti sayyidinā Sulaymān* 'из ифритов нашего господина Сулаймана' (163, 192, 319 и др.).

Число устойчивых сочетаний для описания внешности воина незначительно: 29. *'al-badru t-tamām* 'полная луна', т. е. «лицо, как полная луна» (82, 139, 190); 30. *ṭawīlu l-qāmā'azīmu l-hāmā* 'высокого роста, с громадной головой' (14, 84, 128 и др.).

Для описания гневающегося воина используются следующие словосочетания: 31. *tāra ṣ-ṣararu min 'aynayh* 'посыпались искры из его глаз' (12, 21, 25 и др.); 32. *tāra min 'aynayhi ṣ-ṣarar* 'посыпались из его глаз искры'¹³ (10, 24, 83 и др.); 33. *qāmat 'aynāhu fī 'ummi rāsih* 'его глаза вылезли из орбит' (51, 104, 259); 34. *ṣāra ḡ-dīyā'u fī 'aynayhi ka z-zalām* 'свет в его глазах превратился во тьму' (15, 104, 274 и др.); 35. *'iswaddati d-dunyā fī 'aynayh* 'у него потемнело в глазах' (204, 91).

Воин выезжает на бой, не испытывая страха: 36. *bi qalbin 'aqwa mina l-hajar* 'с сердцем крепче камня' (29, 65, 94 и др.); 37. *bi qalbin lā yahšā wa lā yahāb* 'с сердцем, которое не боится и не страшится' (226, 280).

Перед боем воин издает оглушительный клич, чтобы устрашить врага: 38. *ṣāḡa ṣayḡatan taṣḡa'u l-hajar* 'издал клич, который раскалывает камень' (132, 176, 178 и др.); 39. *ṣāḡa ṣayḡatan taṣ-*

¹² Знак (/) обозначает паузу, слово перед этим знаком приводится в паузальной форме.

¹³ Варианты словосочетаний выделяются специально при различном звучании их конечных слов.

da'u l-hajar/wa yaṣumtu 'aḏāni d-dubbi d-ḏakar 'издал клич, который раскалывает камень и оглушает медведя-самца' (91, 207); 40. *'ar-ra'du l-qāṣif* 'грохочущий гром' в значении «клич, как грохочущий гром» (25, 208, 246 и др.); 41. *'ar-ru'ūdu l-qāṣifā* 'грохочущие громаы' (47, 94).

Ряд устойчивых словосочетаний образуется со словом *sayfun* 'меч' и его синонимами: 42. *'as-sayfu l-'abtar* 'короткий меч' (144, 207, 255 и др.); 43. *'as-suyūfu l-bawātir* 'острые мечи' (62, 110, 272 и др.); 44. *'as-sayfu l-battar* 'острый меч' (144, 203, 216 и др.); 45. *'as-sayfu ṣ-ṣaqīl* 'гладкий меч' (15, 61, 89 и др.); 46. *'as-suyūfu ṣ-ṣiqāl* 'гладкие мечи' (147, 156, 205 и др.); 47. *'as-suyūfu l-ḥidād* 'острые мечи' (46, 203, 221 и др.); 48. *'as-sayfu l-muhannad* 'индийский меч' (63, 66, 132 и др.); 49. *'as-suyūfu l-hindiyyā* 'индийские мечи' (24, 91); 50. *'as-suyūfu l-bāriqā* 'сверкающие мечи' (93, 246); 51. *'as-suyūfu l-mašrafiyyā* 'машрафийские мечи' (27, 47).

Ряд устойчивых словосочетаний образуется со словом *rumḥun* 'копье' и его синонимами: 52. *'ar-rimāhu ṭ-ṭiwāl* 'длинные копья' (46, 48, 68 и др.); 53. *'ar-rumḥu l-'asmar* 'коричневое копье' (44, 139, 244 и др.); 54. *'ar-rimāhu s-samhariyyā* 'самхарийские копья' (27, 47, 85 и др.); 55. *'ar-rimāhu l-midād* 'длинные копья' (46, 91, 309 и др.); 56. *'ar-rimāhu l-hāriqā* 'пронзающие копья' (93, 133, 246); 57. *'ar-rumḥu l-mu 'taḏīlu l-qiwām* 'прямое, тонкое копье' (123, 303); 58. *'ar-rimāhu l-ḥaṭṭiyyā* 'хатгийские копья' (24, 47); 59. *'ar-rimāhu d-diḡāq* 'тонкие копья' (46, 279); 60. *'asinnatu r-rimāḥ* 'наконечники копий' (63, 68, 185 и др.); 61. *'asinnatu r-rimāḥ/wa barīqu ṣ-ṣifāḥ* 'наконечники копий и сверкание мечей' (212, 272); 62. *talma'u 'asinnatu r-rimāḥ/wa šifāru ṣ-ṣifāḥ* 'сверкают наконечники копий и клинки мечей' (39, 284); 63. *'ar-rimāhu wa l-qawāḏib* 'копья и мечи' (46, 67, 68 и др.); 64. *'ar-rimāhu l-'awāl* 'высокие копья'¹⁴ (273, 305).

Несколько устойчивых словосочетаний предназначены для описания боевого облачения воина: 65. *mutaqalladun bi sayfin 'abtar* 'препоясанный острым мечом' (44, 149); 66. *fi l-ḥadīdi gāṭis* 'в броню закованный' (29, 243, 285); 67. *gā' isun fi l-ḥadīd/ musarbalun bi z-zaradī n-naḏīd* 'закованный в броню, облаченный в прочную кольчугу' (8, 86, 109); 68. *mudarra'un wa tābis* 'облаченный в кольчугу и одетый [в броню]' (110, 201).

Во время боя воин «рычит, как лев», и пр.: 69. *yuhamḥimu kamā yuhamḥimu l-'asad* 'рычит, как рычит лев' (130, 165, 200); 70. *ḥadara wa zamjar* 'заревел и заурчал' (43, 104, 180 и др.).

Большое число словосочетаний используется для описания действий воина в бою: 71. *hazzu r-rimāḥ* 'потрясали копьями' (202,

¹⁴ Транскрипция *'al-'awāl* вместо *'al-'awālī* соответствует написанию и произношению слова в «Сират Антар».

214, 228 и др.); 72. *'ašharu š-šifāh* 'обнажили мечи' (93, 202); 73. *yarmī bi n-nibāl* 'выпускает стрелы' (130, 155, 243 и др.); 73а. *yarmī bi n-nibāl/fa yuṣību bihā maqātīla r-riḡāl* 'выпускает стрелы и наносит ими смертельные раны воинам' (43, 80, 94 и др.); 74. *'aṭlaqa l-^ṣinān/wa qawwama s-sinān* 'отпустил повод и нацелил наконечник' (92, 178, 227 и др.); 75. *'atlaqu l-^ṣa innā/qawwamu l-^ṣasinnā* 'отпустили поводья и нацелили наконечники' (144, 221); 76. *'aṭ-ṭa'ni wa ḡ-darbī* (косв. пад.) 'ударам копьём и мечом 'используется в разных фразеах, например «привык к ударам копьём и мечом» и т. п. (64, 213, 220 и др.); 77. *'aḡ-ḡarbu wa ṭ-ṭa'ān* 'удары мечом и копьём' (216, 285, 314 и др.).

При описании боя часто используется слово *gubārun* 'пыль'. Например, в таком словосочетании: 78. *ḡayyama 'alayhimi l-gubār/wa ḡajabahum 'ani l-^ṣabṣār* 'окутала их пыль и скрыла их от взоров' (203, 325, 329).

Несколько словосочетаний описывают удары мечом и копьём, решающие исход поединка, сражения: 79. *ṭa 'anahu fī ṣadrih/'aṭla'a s-sinānu (yalma'u) min ḡahrih* 'ударил его копьём в грудь, и вышел наконечник (сверкая) из его спины' (43, 90, 239 и др.); 80. *ṭa 'anahu bayna ṭadiaḡh/'ahraja s-sinānu min bayna mankiḡayh* 'ударил его копьём в грудь, и вышел наконечник между его лопаток' (35, 44); 81. *ṭa'anahu bayna ṭadiaḡh/'ahraja s-sinānu min bayna katifaḡh* 'ударил его копьём в грудь, и вышел наконечник сзади, между плеч' (287, 325); 82. *waḡa'ati ḡ-ḡarbatu bayna 'aynaḡh/fa ṭala'a s-sayfu min bayna faḡdayh* 'пришелся удар по голове, и меч вышел у чресл' (150, 176); 83. *ḡarabahu 'alā 'āṭiḡih/'aṭla'a s-sayfu yalma'u min 'alā 'iḡih* 'ударил его по плечу, и вышел меч, сверкая у перевязей на поясе' (94, 133, 143 и др.); 84. *'ahraja r-rumḡi min faḡāri ḡahrih* 'вышло копьё у него сзади, между позвонков' (89, 216); 85. *ḡarabahu ḡarban lā yubḡi wa lā yaḡar* 'нанес мечом удар, не щадящий и не оставляющий в живых' (130, 144, 287 и др.); 86. *ṭa'nun yasbiḡu lamḡa l-^ṣbaṣar* 'удар копьём быстрее мгновения ока' (29, 65, 310); 87. *ṭa'nun yaḡṭaju l-^ṣbaṣar* 'удар копьём быстрее взгляда' (130, 321); 88. *ḡadda l-maḡāfira wa z-zarad* 'пронзал шлемы и кольчуги' (130, 156); 89. *'ajra d-dimā'a min 'anā-bībi n-nuḡūr* 'пролил кровь из шейных жил' (44, 47, 144); 90. *'alḡāhu ḡatīlan 'ala r-rimāl* 'поверг его сраженным на песок' (180, 320); 91. *ṭa'anahu bi 'aqbi r-rumḡi fī ṣadrih/fa 'alḡāhu 'alā ḡahrih* 'ударил его пяткой копыя в грудь и опрокинул навзничь' (309, 316, 329); 92. *'iltaḡā bi ḡarbin yuḡarribu l-^ṣājāl/wa yuḡaṣṣiru l-^ṣa'māra ṭ-ṭiwāl* 'встретил ударом меча, приближающим смерть и сокращающим длинные сроки жизни' (305, 311).

Следующее словосочетание используется для описания воина, залитого кровью врагов: 93. *miṭla ṣaḡḡati l-^ṣurjuwān/mimmā sāla 'alayhi min dimā'i l-fursān* 'подобен пурпурному анемону от пролившейся на него крови всадников' (94, 217, 289 и др.).

Встречается несколько устойчивых словосочетаний для изображения разгромленных врагов: 94. *wallu l-'adbār/wa 'arkanu 'ila l-harabi wa l-firār* 'повернули назад и обратились в бегство' (305, 311, 324 и др.); 95. *waqa'a 'ala l-'arḍi yatahabbatu bi dimā'ih* 'оказался на земле бьющимся в крови' (43, 48, 68 и др.); 96. *waqa'a qatīlan /bi damihi jadīlan* 'убит и валяется на земле в крови' (35, 48, 216).

Приведем еще несколько разрозненных словосочетаний: 97. *huḡūlun 'ahaffu mina l-gizlān* 'кони быстрее газелей' (92, 139, 220 и др.); 98. *ka ḡajari l-manjanīq* 'как камень, [выпущенный] из пращи' (245, 276, 329 и др.). Сравнение используется для различных целей: человек бежит быстрее, чем камень, выпущенный из пращи; голова слетает с плеч быстрее, чем камень, выпущенный из пращи, и др.; 99. *'al-harbu wa l-jilād* 'битва и сражение' (113, 308); 100. *'Iramu ḡātu l-'imād* 'Ирам, обладатель колонн' (162, 277) — кораническая реминисценция (сура 89, стих 7), используемая при рассказе об Антаре. Значение словосочетания не выяснено окончательно (нами приведен перевод И. Ю. Крачковского) [3, 632, прим. 5].

III

Употребление устойчивых словосочетаний в арабских «народных романах» обычно рассматривается как одно из проявлений эпического мышления творцов этих памятников. Нам бы, однако, хотелось показать и другую, не менее важную сторону этого явления, связанного своим происхождением также и устной технике исполнения сират¹⁵. Но прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению связи устойчивых сочетаний с устным исполнением «Сират Антар», необходимо сказать несколько слов о специфических свойствах самой прозы арабских «народных романов».

Исследователями арабской литературы уже давно отмечено, что значительная часть прозы «народных романов» написана с регулярным использованием слов и словосочетаний, совпадающих по ритму и рифмующихся между собой. Такая проза получила название «садж». Ее корни уходят в доисламскую древность (использовалась пророчателями); с приходом ислама она была осуждена (из-за связи с языческими культами и с целью оградить от посягательства сакральный садж Корана) и практически совсем угасла. Возродилась рифмованная ритмизованная проза в совершенно преобразованном виде после длительного перерыва, в IX в., хотя полного размаха достигла лишь к середине X в. в культурных центрах Ирака, Сирии, Ирана [см. 16, 188—195].

¹⁵ Различного рода повторы могут использоваться в эпических произведениях и для выполнения определенного художественного задания [1, 432—449].

Главной сферой применения садж'а в арабской литературе IX—X вв. был эпистолярный жанр. Вот как характеризует его швейцарский востоковед А. Мец в книге «Мусульманский Ренессанс»: «Письма IV/X в. представляют собой цвет изящнейших произведений мусульманского ремесла, работавшего с самым благородным материалом — с живым словом. Если бы даже не сохранилось ничего из прекрасных изделий, созданных в ту пору художниками из стекла и бронзы, то и тогда на основе одних этих писем можно было бы представить себе, как высоко ценились в то время легкое изящество и свободное владение труднейшей формой изложения. Отнюдь не является случайностью, что множество везиров в то время мастерски владели стилем и их письма смогли удостоиться чести быть изданными в форме книг...» [7, 204].

В творчестве представителей эпистолярного жанра конца X — начала XI в. стремление «украсить» стиль писем приобретает самостоятельный характер. Знаменитый писатель Бади' аз-Заман ал-Хамадани (ум. 1007) заявляет, что он может «написать письмо, которое, если его прочесть задом наперед, одновременно содержит ответ; написать письмо без определенных букв, групп букв или без артиклей; написать письмо, которое, если читать наизусть, является стихотворением; письмо, которое в зависимости от толкования может быть похвалой или порицанием» [7, 208].

«Словесными украшениями» насыщен и такой жанр арабской повествовательной литературы, как макама, в котором также использовался садж'.

Помимо этих жанров позднее садж' нашел применение в «народных романах». Об этом написано несколько интересных страниц в работах Р. Парета [23, 162—167] и Э. Литтмана [20, 24—28].

Швейцарский арабист Р. Парет, известный своими исследованиями в области арабской «народной» литературы, рассматривает садж' как «риторически-патетический вид» прозы, «искусственное украшение», «не означающее ничего более, чем языковая интенсивность и проникновенность» [цит. по: 25, 120]. Среди сфер применения садж'а в «народном романе» Р. Парет называет речь действующих лиц, письма, поговорки и сентенции, описание волнующих событий (например, битв), изображение «вещей, заслуживающих особого внимания» [25, 120].

У. Штайнбах, проведший исследование «Сират Зат ал-Химма», присоединяется к мнению Р. Парета: «Благодаря блеску звучания, сказанное приобретает всякий раз особую проникновенность» [25, 120]. У. Штайнбах указал следующие сферы, в которых используется рифмованная ритмизованная проза в «Сират Зат ал-Химма»: диалоги, письма, описания битв, сцены празднеств, описание непогоды, другие описания, проповеди, характеристики действующих лиц [25, 120].

С. Пантучек в книге о «Сират бани хилал» ограничивается короткими замечаниями о том, что садж^с встречается в речах героев и в письмах и что, «по существу, садж^с играет в эпосе роль, сходную с ролью поэзии»¹⁶ [21, 122].

Итак, исследователи арабского «народного романа» рассматривают садж^с как очень выразительное стилистическое средство и именно вследствие этого имеющее ограниченную сферу применения: оно используется для выделения определенных прозаических пассажей, несущих, очевидно, особую смысловую нагрузку в произведении¹⁷.

На наш взгляд, эта характеристика функции садж^а в сират может быть существенно дополнена, если обратиться к «народному роману» об Антаре.

Прежде всего следует отметить, что это произведение в своих прозаических частях практически целиком написано рифмованной ритмизованной прозой. Неритмизованные куски текста возникают в самых различных частях повествования и по своим размерам весьма невелики. Поэтому в отношении «Сират Антар» предположение о садж^е как об особом стилистическом средстве выделения определенных отрывков прозы недействительно.

«Сират Антар» сближается, таким образом, с эпистолярным жанром и макамой, писавшимися «сплошным» садж^{ем}. Однако это лишь внешнее сходство. Кажется вполне очевидным, что функция садж^а в «Сират Антар» иная, нежели в эпистолярном жанре и макаме. В двух последних он определенно является чисто стилистическим средством: авторы стремятся подобрать изысканные рифмы, отыскивают редкие или малоупотребительные слова, чтобы избежать повторов и выполнить некое задание (например, чтобы написать текст буквами без точек и т. п.). Рифмованная ритмизованная проза «Сират Антар», напротив, слишком проста, можно сказать — примитивна: репертуар рифмующихся слов весьма ограничен, а головоломные игры со словами вообще отсутствуют. Поэтому в садж^е «Сират Антар» никак нельзя видеть особую «языковую интенсивность» и «искусственное украшение»¹⁸.

Инструментарий садж^а в «Сират Антар» чрезвычайно ограничен. Он включает в себя набор стандартных средств, применяемых в стандартных ситуациях, он безлик, а в «высоких» жанрах этот набор практически неограничен и — главное — сугубо

¹⁶ Что же касается сферы применения поэзии в «Сират бани хилал», то она распространяется на речь действующих лиц, письма, изображение состояния героев, их рассуждений [21, 121].

¹⁷ Заметим, однако, что анализ Р. Парета и У. Штайнбаха не выявляет закономерностей в появлении садж^а, а, скорее, интерпретирует отдельные случаи его употребления.

¹⁸ Произведение «Сират Сайф ибн Зи Йазан» также целиком написано садж^{ем} и также отличается простотой художественно-стилистических средств [см. 13, 137].

индивидуален и неповторим. Думается, что в этом отношении садж' «высокой» литературы противостоит садж'у «народного романа», хотя генетически они, видимо, восходят в далеком прошлом к общим истокам. На наш взгляд, их разделяют глубокие функциональные различия: изысканный садж' «высокой» литературы рассчитан на читателя, причем на читателя, знающего толк в произведениях изящной словесности¹⁹, тогда как безыскусный садж' «народного романа» обращен к слушателю, т. е. рассчитан на слуховое восприятие аудитории, в своей основной массе плохо разбирающейся в сложных произведениях «высоких» жанров. Противостоят они и в другом плане: садж' «высокой» литературы является плодом письменного творчества индивидуального автора, а садж' сират заставляет думать об анонимном авторе и традициях устного творчества²⁰.

Действительно, устойчивые словосочетания, характеризующиеся определенной ритмической упорядоченностью и соотношенными к тому же с неким достаточно ограниченным репертуаром рифм, могли служить исходным материалом, необходимым сказителю для длительного устного исполнения.

Такие устойчивые словосочетания, если нам удастся показать регулярность их ритмических и рифмовых характеристик, можно было бы рассматривать как формульные в свете теории Парри — Лорда, интерпретирующей формульность стиля как неперемное условие техники устного исполнения эпической поэзии. Разумеется, рифмованная ритмизованная проза не может быть отождествлена с поэзией, и, следовательно, функционирование формульных словосочетаний в садж'е должно подчиняться его специфическим законам. Однако по своему духу они могут оказаться близки законам функционирования формул в эпической поэзии²¹.

IV

Теперь перейдем к более детальному рассмотрению садж'а. Из известных нам определений садж'а лучшее принадлежит Р. Блашеру: «Названием садж' арабо-мусульманские авторы обозначают вид прозы, отличный как от свободной прозы (*la prose libre*),

¹⁹ Однако и самые образованные читатели не могли разобраться в подобных произведениях без детальных разъяснений и толкований. Так возникли обширные комментарии к макамам.

²⁰ Р. Блашер пишет о различии функций садж'а и в доисламской древности: «В VI в. садж' являлся формой необычного языка, подчиненного художественному замыслу или мнемотехнической цели. Кроме того, это был инструмент импровизации» [16, 190].

²¹ Анализу доисламской арабской поэзии в свете теории Парри — Лорда посвящена интересная статья Монроу [20а].

так и от метрической поэзии (la poésie métrique)... Эта проза характеризуется использованием ритмических единиц (les unités rythmiques), обычно довольно коротких — от четырех до восьми или десяти слогов, иногда и более, оканчивающихся клаузулой. Эти ритмические единицы объединяются в группы, имеющие одну рифму. В этих группах каждая ритмическая единица не обязательно содержит одно и то же количество слогов, и в конечном итоге основной элемент составляет рифмовая клаузула. Слово „садж“ можно приблизительно перевести как „рифмованная и ритмизованная проза“ [16, 189]²².

Для нашей работы в определении Р. Блашера необходимо внести уточнение, касающееся просодической структуры арабской речи. Минимальным просодическим элементом в ней является харф. Вариации харфов делятся на две важнейшие разновидности: харф мутахаррик и харф сакин. Таким образом, отрезок арабской речи может быть представлен в виде последовательности харфов этих

²² В письме автору от 23 июня 1975 г. А. А. Санчес пишет в этой связи следующее: «В определении Р. Блашера ритмические единицы рассматриваются как носители двух признаков: длины, протяженности, измеряемой числом слогов, входящих в нее, и рифмовой клаузулы. Но, по-видимому, длина ритмической единицы адекватнее выражается числом входящих в нее мор, а не слогов, ибо понятие „слог“ совмещает в себе такие неравнопротяженные в просодическом отношении отрезки, как краткий, долгий и сверхдолгий слог, т. е. слоги одноморные, двуморные и трехморные. Поэтому можно вообразить такой случай, когда последовательность, состоящая из большего числа слогов, просодически короче другой, содержащей меньшее число, например последовательность из двух кратких и одного долгого (3 слога, 4 моры) короче последовательности из долгого и сверхдолгого слогов (2 слога, 5 мор).

Выбор моры для измерения протяженности ритмических единиц садж'а отвечает не только соображениям большей адекватности, но и большего удобства. Если мысленно произвести несложную операцию „снятия“ знаков сокращенного написания последовательностей букв, например, так называемой шадды или же танвина, т. е. восстановив в уме воображаемое исходное состояние текста до сокращения, то протяженность единицы в морях равна числу букв, которыми она записана. Излишне говорить, какое значение имеет это в литературоведческом исследовании, имеющем дело с записанным текстом.

Понятие моры можно соотносить с арабским термином „харф“, когда этот термин применяется для обозначения минимальных с точки зрения традиционной арабской грамматики сегментов речи. (Термин „харф“ в традиционной арабской грамматике выражает идею дискретной единицы вообще и, как таковой, употребляется для обозначения любого объекта речи, в котором усматривается статус дискретной единицы...) Для выражения просодической структуры ритмических единиц садж'а, в особенности же при анализе рифмы, большое значение имеет противопоставление двух просодических состояний харфов: просодической инерции, или, в терминах традиционной арабской грамматики, „хараката“ (досл. „движения“), и просодического покоя, так называемого „сукуна“...»

Пользуюсь случаем, чтобы выразить благодарность А. А. Санчесу за консультации по вопросам просодии арабской речи.

двух разновидностей. Обозначим харф мутахаррик знаком (—), а харф сакин — знаком (∪).

По определению Р. Блашера, основной элемент садж'а составляет рифмовая клаузула, которая должна повториться как минимум в двух рядоположенных «ритмических единицах» (в дальнейшем мы будем называть их интервалами). Проверим это положение на отрывке текста «Сират Антар»:

...taqaddama 'ilayhim wa hamham / wa za'aqa wa damdam // wa 'atlaqa
naḥwahumu l-'inān / wa qawwama s-sinān // wa taqḥbala l-'awwala minhum
bi t-ta'nati fī ṣadriḥ / 'atla'a r-rumḥu min ḡabriḥ // wa 'taraḡa l-'āhaga wa ḡaraba-
hu bi s-sayfi 'alā 'ātiqih / ja 'atla'ahu yalma'u min 'alā'iqih // [30, 178]²³.

...Он приблизился к ним и зарычал, / и закричал, и заворчал, // и он пустил коня вскачь в их сторону (букв.: «отпустил в их сторону повод»), / и нацелил наконечник, // и он встретил первого из них ударом копы в грудь, / вышло копы из его спины, // и он набросился на другого, и ударил его мечом по плечу, / и вышел меч, сверкая, у перевязей на поясе...

В записи символами данный отрывок выглядит следующим образом:

1. // — ∪ — — — — ∪ — ∪ — — ∪ — ∪ /
2. / — — — — — ∪ — ∪ //
3. // — ∪ — — — — ∪ — — — — ∪ — ∪ /
4. / — ∪ — — — — ∪ — ∪ ∪ //
5. // — ∪ — ∪ — — — — ∪ — — — — ∪ — ∪ — — — — ∪ — ∪ — ∪ /
6. / — ∪ — — — — ∪ — — — — ∪ — ∪ //
7. // — ∪ — — — — ∪ — — — — — — — — — — ∪ — ∪ — — — — ∪ — ∪ — — ∪ /
8. / — — — — — ∪ — — — — — ∪ — — — — ∪ //

Отрывок состоит из восьми интервалов неравной протяженности; причем самый большой из них (7) превышает наименьший (2) более чем в три раза, соответственно — 28 и 9 харфов. Несоразмерность рифмующихся интервалов также может быть достаточно большой. Например, (5) равняется 27 харфам, а (6) — только 14 харфам. Очевидно, размеры рифмующихся интервалов могут существенно различаться.

Интервалы приведенного отрывка рифмуются попарно: (1) — (2), (3) — (4) и т. д. Окончания рифмующихся пар интервалов отмечены ритмическими совпадениями и звуковыми повторами, что, собственно, и создает садж'. (1) и (2) изоритмичны на протяжении пяти последних харфов (— ∪ — ∪), рифма — *am*; (3) и (4) — семи харфов (— ∪ — — ∪ ∪), рифма — *inān*; (5) и (6) — семи харфов (— ∪ — ∪ — ∪), рифма — *riḥ*; (7) и (8) — пяти харфов (— ∪ — — ∪), рифма — *iqih*. Таким образом, изоритмичные окончания рифмующихся интервалов достигают 5—

²³ Знак (/) разделяет рифмующиеся интервалы, знак (//) — одну группу рифмующихся интервалов от другой.

7 харфов. Некоторые из интервалов отличаются высокой ритмической упорядоченностью: в (6) клаузула охватывает 7 харфов из 14, в (2) — 5 харфов из 9, в (4) — 7 харфов из 10.

В рассмотренном отрывке мы обнаруживаем несколько устойчивых словосочетаний: № 74, 79, 83. Они практически полностью занимают интервалы 3—8. Кроме того, сочетание *wa za'ada wa damdam* (и закричал, и заворчал) по своему построению также является формульным (ср. № 70).

Итак, устойчивые сочетания могут охватить интервал либо целиком, либо частично, но они всегда занимают конечные харфы интервала, где возникает рифмовая клаузула. Интервалы (3—4) целиком заняты формульным сочетанием № 74: «...и он отпустил в их сторону повод,/и нацелил наконецник», с добавлением слов «в их сторону». Интервалы (5—6) и (7—8) начинаются с неформульных слов, однако формульные слова занимают окончания всех четырех интервалов: (5—6) «и он встретил первого из них ударом копыя в грудь,/вышло копые из его спины»; (7—8) «и он набросился на другого, и ударил его мечом по плечу,/и вышел меч, сверкая, у перевязей на поясе».

Таким образом, начало и средняя часть интервала являются свободными либо относительно свободными; сказитель может заполнить их несвязанными в сочетании словами, может варьировать слова, разбивать устойчивое словосочетание вставками, но обязательно заканчивает интервал формульным словом, создающим рифмовую клаузулу.

В рассмотренном отрывке интервалы сильно разнятся между собой по длине. Однако, как правило, различия в протяженности не столь велики. Кроме того, существует и определенное ограничение длины интервала: расстояние между двумя рифмовыми клаузулами не должно превышать пределы, которые позволяют слушателю легко уловить ритм и рифму²⁴. Это ограничение, надо полагать, повышает роль формульных сочетаний.

Рассмотрим еще один отрывок.

...wa qad taqalladū bi ṣ-ṣawarimi r-riqāq / wa 'taqalu r-rimāha d-diqāq // wa hadarū ka s-sibā' / wa zalzala ṣiyāhuhumu l-biqā' // wa hīna'idīni ltaqathum banū 'absin ka 'usūdu l-gāb / bi qulūbin lā tahāju wa lā tahāb // wa fī muqaddamatihim 'Antarun²⁵ ka'annahu māridun min maridati l-jān [n] / 'aw min

²⁴ Напомним, что писал по этому поводу А. Е. Крымский: «Главные качества, при которых рифмованная проза может, с внешней стороны, быть привлекательной,— это хорошие рифмы и, так как при длинных фразах впечатление рифмованности исчезает,— недлина рифмованных фраз» [5, ч. 1, 181].

²⁵ В тексте «Сират Антар» имя героя пишется двойко: 'Antaratun (в паузальной форме произносится 'Antarā), соответствующее произношению в классическом арабском языке и языке «высокой» литературы, и 'Antarun (в паузальной форме произносится 'Antar), соответствующее народному произношению. В «народном романе» это имя, независимо от написания, функ-

указанной тенденции: (1) больше (2); (5) больше (4) и (6); (7) больше (6) и (8). Четыре последних интервала образуют одну группу, поэтому меньшая длина (9) по сравнению с (8) и (10) не ослабляет предположения.

Разумеется, наше предположение нуждается в проверке на большом количестве материала, прежде чем можно будет делать определенные выводы. Важно было бы также проверить, насколько закономерно то, что длинный интервал-раздел характеризуется в своих начальной и срединной частях большей свободой от формульных сочетаний, чем короткие интервалы внутри группы (в наших отрывках дело обстоит именно так).

В последнем отрывке мы обнаруживаем четыре группы рифмующихся интервалов: (1) и (2), клаузула (— ∪ — — ∪ ∪), рифма *iqāq*; (3) и (4), клаузула (— ∪ — — ∪ ∪), рифма *ā'*; (5) и (6), клаузула (— ∪ ∪), рифма *āb*; (7), (8), (9) и (10), клаузула (— ∪ ∪), рифма *ān*.

Как и в предыдущем отрывке, мы находим здесь несколько формульных сочетаний: № 59, 3, 37, 25, 28, использованные во (2), (5—8) интервалах. В других интервалах имеются словосочетания, интуитивно ощущаемые как формульные, однако не встретившиеся более на 330 страницах «Сират Антар», а потому и не отмеченные нами. Важно заметить, что, как и в первом отрывке, устойчивые сочетания могут занимать весь интервал или только его часть, но приходится обязательно на его окончание: (2) «и вооружились *тонкими копиями*»; (5) «и тут-то встретили их бану абс, *подобные львам леса*»; (6) «с *сердцами, которые не боятся и не страшатся*»; (7) «и впереди них — Антар, *как будто он демон из демонов джиннов*»; (8) «или из *ифритов нашего господина Сулаймана*».

Из наблюдений над двумя отрывками текста из «Сират Антар» можно сделать вывод, что устойчивое сочетание содержит в себе потенциальную рифмовую клаузулу, которая затем реализуется при построении связного текста; иначе говоря, оно функционирует как формульное словосочетание.

В приведенных отрывках формулы «зацепляются» одна за другую; при устном исполнении у слушателя должно было бы создаться впечатление, что сказитель «выстреливает» зарядом из серии формульных сочетаний. На таком принципе построены прозаические пассажи «Сират Антар», имеющие отношение к «военной» теме. Приведем еще два примера.

... fa lammā sami'a l-^lAssāfu kalāma Ḥišni swaddati d-dunyā jī 'aynayh / wa mā baqīya yabṣuru mā bayna yadaḥ // wa ṣāha bi ṣawtin yaṣḍa 'u l-hajar / wa yaṣummu 'ādāni d-dubbi d-dakar // [30, 91].

...И когда услышал ал-Ассаф слова Хисна, у него потемнело в глазах, / и он перестал видеть то, что перед ним, // и он издал клич, который раскалывает камень / и оглушает медведя-самца //.

Формульные сочетания № 35, 39 находятся в конце (1, 3—4) интервалов.

... wa lammā ra'āhum Saybūn ramāhum bi n-nibāl / fa mālu 'ilayhi bi r-rimāhi t-tiwāl / wa qasadūhu mina l-yamīni wa š-šimāl / fa sāha 'inda dālika 'alā 'aḥīhi 'Antar / wa 'a'lamahu bi l-habar / fa ḥarraka jawādahu l-'Abjar / wa qawwama bayna 'udnayhi r-rumḥa l-'asmar / wa šaraha šarḥatan tajliq l-ḥajar / wa ḥamala mitla l-'asadi l-gaḍanjar // [30, 244].

... И, заметив их, Шайбуб выпустил в них стрелы, / и они повернули к нему с длинными копьями, / и направились к нему справа и слева, // и тогда он крикнул своему брату Антару, / и дал ему знать о происшедшем, / и тогда тот тронул с места своего коня ал-Абджара, / и нацелил над его головой коричневое копье, / и издал клич, который раскалывает камень, / и бросился, подобно огромному льву //.

Во втором примере формульные сочетания № 73, 52, 53, 38, 8 также находятся в конце интервалов (1), (2), (7), (8), (9).

Из приведенных примеров связного текста из «Сират Антар» видно, как в повторяющихся сюжетных ситуациях при длительном устном исполнении могли реализовываться потенциальные рифмовые клаузулы в формульных сочетаниях. Впрочем, некоторые из перечислявшихся ранее сочетаний изначально содержат в себе реализованные рифмовые клаузулы, поскольку они состоят из двух интервалов. Назовем их двучленными формульными сочетаниями. К их числу относятся: 24. *qullatun mina l-qulal'*aw *qiṭ'atun fuṣilat min jabal* (— ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ / — ∪ — ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ /; клаузула (— ∪ — — ∪); 26. *šayṭān/fī šūrati 'insān* / — ∪ — ∪ ∪ / — ∪ — — ∪ — ∪ /; клаузула (— ∪ — ∪ ∪); 30. *ṭawīlu l-qāmā'*azīmu l-ḥāmā / — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ / — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ /; изоритмичны на всем протяжении; 61. *'asinnatu r-rimāh/wa barīqu š-šifāh* / — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ / — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ /; клаузула (— ∪ — — ∪ ∪); 62. *talma'ū 'asinnatu r-rimāh/wa šifāru š-šifāh* / — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ / — — ∪ — ∪ — ∪ ∪ /; клаузула (— ∪ — — ∪ ∪); 67. *gā'īṣun fī l-ḥadīd/musarbalun bi z-zarādī n-naḍīd* / — ∪ — — ∪ — ∪ ∪ / — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ /; клаузула (— ∪ — — ∪ ∪); 74. *'aṭlaqa l-'inān/wa qawwama s-sinān* / — ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ / — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ /; изоритмичны на всем протяжении; 75. *'aṭlaqu l-'a'innā/qawwamu l-'asinnā* / — ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ / — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ /; изоритмичны на всем протяжении; 78. *hayyama 'alayhimi l-gubār/wa ḥajabahum 'ani l-'absār* / — ∪ — — — ∪ — — ∪ — — ∪ — ∪ / — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ /; клаузула (— ∪ ∪); 79. *ṭa'anahu fī šadriḥ / 'aṭla'a s-sinānu min zahriḥ* / — — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ / — ∪ — — ∪ — — ∪ /; клаузула (— — ∪ — — ∪); 80. *ṭa'anahu bayna ṭadiayḥ / 'ahraja s-sinānu min bayna mankiḇayḥ* / — — — ∪ — — — ∪ — — — ∪ — — ∪ /; клаузула

(— — ◡ ◡); 81. *ṭa'anahu bayna ṭadiayh/ 'ahraja s-sinānu min bayna katifayh* /— — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /— ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /— — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ — — — — ◡ ◡); 82. *waqa'ati d-ḍarbatu bayna 'aynayh/fa ṭala'a s-sayfu min bayna fahḍayh* /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ — — — — ◡ ◡); 83. *ḍarabahu 'alā 'ātiqih /'aṭla'a s-sayfu yalma'u min 'alā'iqih* /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ — — — — ◡ ◡); 91. *ṭa'anahu bi 'aqbi r-rumḥi fi ṣadrih/fa 'alqāhu 'alā zahrih* /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— — — — — ◡ — — — — — ◡); 92. *'iltāqa bi ḍarbin yuqarribu l-'ājal/wa yuqasṣiru l-'a'māra ṭ-ṭiwāl* /— ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ ◡); 93. *mitla ṣaḡiqati l-'urjuwān/mimmā sāla 'alayhi min dimā' i l-fursān* /— ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ ◡); 94. *wallu l-'adbār/wa 'arkanu 'ila l-harabi wa l-firār* /— ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ ◡); 96. *waqa'a qatilan/bi damihi jadīlan* /— — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; изоритмичны на всем протяжении.

В «Сират Антар» часто встречаются регулярно повторяющиеся формульные образования с реализованными рифмовыми клаузулами, составленные из двух формульных сочетаний, каждое из которых может функционировать самостоятельно. Назовем их вторичными формульными сочетаниями. К их числу относятся: 17 + 97. *...fursān/ka'annahumu l-'iqbān/'alā huyūlin 'ahaffu mina l-gizlān* /— ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ / — — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ — — — — ◡ ◡); 25 + 28. *ka'annahu min maradati l-jān [n]/'aw min 'afārīti sayyidinā Sulaymān* /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— — ◡ — — ◡ ◡); 36 + 86. *bi qalbin 'aqwā mina l-ḥajar/wa ṭa'nin yasbiqū lamḥa l-baṣar* /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; клаузула (— ◡ — — — — ◡); 46 + 52. *'as-suyūfu ṣ-ṣiqāl/ ar-rimāhu ṭ-ṭiwāl* /— ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ / — — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; изоритмичны на всем протяжении; 50 + 56. *'as-suyūfu l-bāriqā/ ar-rimāhu l-hāriqā*; /— ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ /— — — — — ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡ ◡ /; изоритмичны на всем протяжении; 49 или 51 в комбинации с 54 или 58, иногда бывают трехленные комбинации, например 49 + 54 + 51. *'as-suyūfu l-hindiyyā; 'as-suyūfu l-mašrafiyyā; ar-rimāhu s-samhariyyā; ar-rimāhu l-ḥaṭṭiyyā*; 49, 51, 54 полностью изоритмичны /— ◡ — — — — — ◡ — — — — — ◡

— ∪ — — ∪ — ∪ /; 58 короче на один харф, поэтому в комбинациях с ним клаузула сокращается: (— ∪ — ∪); 55 + 47. 'ar-rimāḥu l-midād/'as-suyūfu l-ḥidād /— ∪ — — ∪ — ∪ — — ∪ ∪ /— ∪ — — ∪ — ∪ — — ∪ ∪ /; изоритмичны на всем протяжении; 72 + 71. ašharu ṣ-ṣifāḥ/hazzu r-rimāḥ /— ∪ — — ∪ — — ∪ ∪ /— ∪ — ∪ — — ∪ ∪ /; клаузула (— ∪ — — ∪ ∪); 87 + 85. ṭa'nun yaḥṭafu l-baṣar/...ḍarbun lā yubqī wa lā yaḍar; /— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ /— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ /; полностью изоритмичны.

Очевидно, могут встречаться формульные сочетания, объединяющие в себе черты двучленных и вторичных сочетаний, т. е. такие, в которых одна часть может функционировать как самостоятельная формула, а другая — только в паре. К их числу можно отнести № 39 (ср. с № 38): ṣāḥa ṣayḥatan taṣḍa'u l-ḥajar/wa yaṣummu 'aḍāni d-dubbi d-ḍakar /— ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ /— ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ — — ∪ /; клаузула (— ∪ — — ∪); № 73а (ср. с № 73): yarmī bi n-nibāl/fa yuṣību bihā maqātīla r-rijāl /— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ /— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ /; клаузула (— ∪ — — ∪ ∪).

Двучленные и вторичные формульные сочетания отличаются, как правило, изоритмичностью на протяжении значительных отрезков: до 10—12 харфов и даже до 14 харфов (49 + 54 + 51); редкие из них имеют клаузулу в 3—4 харфа, однако и эти последние при внимательном рассмотрении часто оказываются более изоритмичными (изоритмичные сочетания харфов занимают среднюю либо начальную и среднюю части этих формул), а незначительные свои ритма происходят из-за различия в протяженности на один харф.

Двучленные и вторичные формульные сочетания представляют собой чрезвычайно удобный инструмент для устного исполнения: произнеся первое слово первого сочетания, сказитель, по-видимому, автоматически воспроизводит затем весь устоявшийся оборот.

Помимо двучленных и вторичных формульных сочетаний в «народном романе» об Антаре имеется еще одна форма упорядоченной реализации потенциальных рифмовых клаузул формульных сочетаний. Некоторые устойчивые сочетания неоднократно появляются в тексте сират после определенных слов, рифмуясь с ними.

Чтобы избежать случайных совпадений, мы отмечаем случаи не менее чем трехкратных повторений. После слова *fāris* 'всадник' часто следует № 6: 'al-'usūdu l-'awābis (34, 82, 189 и др.) или № 66: *fi l-ḥadīdi gāṭis* (29, 243, 285); № 7 'al-'asadu r-rībāl рифмуется с ограниченным числом слов: 'al-'jibāl 'горы'; 'aš-šimāl 'левая сторона'; 'al-'abṭāl 'герои' (15, 16, 26, 29 и др.); № 8 'al-'asadu l-ḡaḍanfar рифмуется с 'Antar (15, 215, 223 и др.); № 23 'al-'burju l-mašīd рифмуется с 'al-'ḥadīd 'железо' (142, 156, 170 и др.); № 25 *maradatu*

l-jān[n] рифмуется с *fursān* 'всадники' (153, 253, 272); № 34 *šāra d-diyā'u fi* 'aynayhi ka *z-zaḷām* рифмуется с '*al-kalām* 'речь' (15, 104, 274 и др.); № 42 '*as-sayfu l-abtar* рифмуется с '*Antar* (176, 255, 276 и др.) и с '*al-'Abjar* (имя коня) (250, 259, 266 и др.); № 60 '*asinnatu r-rimāḥ* рифмуется с '*aš-šifāḥ* 'мечи' (64, 129, 143 и др.); № 76 '*aṭ-ṭa 'ni'wa d-darbī* рифмуется с '*al-ḥarbī* (косв. пад.) 'война' (64, 213, 220 и др.).

Функционирование формульных сочетаний в качестве мнемотехнических элементов обеспечивало сказителю возможность проводить длительные сеансы устного исполнения «Сират Антар». Каждое из них автоматически приходило ему на память в нужные моменты повествования. Однако автоматизм должен был бы привести к неуместному использованию формульных сочетаний²⁷. В избранном отрывке текста «Сират Антар» нами обнаружен один яркий пример такого рода:

...fa ltaqāhā fursānu l-'arabi bi qulūbin 'aqsā min al-ḥajar / wa qadi štad-dat 'azā'imuhā bi l-'amīri 'Antar // wa 'a'malū fi l-fursi rimāḥuhumu t-ṭiwāl / wa suyūjahumu š-šiqāl / wa Saybūn yadūru ḥawlahum ka l-lawlabī wa yarmihim bi n-nibāl / ja yuṣību bihā maqātīla r-rijāl // wa 'Antarun yaz'-'aqu fi him ka r-ra'di l-qāšij / wa yaḥriqu ṣufufahum ka l-barqī l-ḥāṭif //... [30, 156].

...И встретили их арабские всадники с сердцами тверже камня, / и окрепла их решимость, благодаря эмиру Антару, // и они пустили в дело противперсов свои длинные копыя / и гладкие мечи, / и Шайбуб вертится вокруг них, как вилт, и выпускает в них стрелы, / и наносит ими смертельные раны воинам, // и Антар кричит на них, как грохочущий гром, / и пронзает их ряды, как стремительная молния//.

Этот отрывок, как и предыдущие, строится на «сцеплении» формульных сочетаний: № 36, 52, 46, 73а, 40. В его содержании все привычно. Арабские войска во главе с Антаром сражаются с войсками персов. Антар находится в центре событий: убив в поединке предводителя персов, он обращает врагов в бегство. Шайбуб, брат Антара, по установившейся тактике ведения боя прикрывает Антара от ударов в спину и поражает стрелами персидских воинов²⁸.

Однако в этом отрывке привлекает внимание одно обстоятельство — неожиданное появление Шайбуба. По ходу развития действия он должен был бы находиться в данный момент далеко от места сражения. Известно, что Антар вместе с Шайбубом отправился в земли лахмидского царя ал-Мунзира, чтобы похитить у него тысячу белых верблюдиц (такой выкуп за невесту потребовал

²⁷ Примеры, свидетельствующие о неуместном употреблении формул в эпической поэзии, приводит П. А. Гринцер [2, 68—70].

²⁸ Тактику боя Антар определил в одном из первых сражений: *wa qāla li 'aḥīhi Saybūb: ... 'iḥmi bi nibālika zaḥri'wa 'anā 'atalaqqā l-ḥayla bi šadri* 'и он сказал своему брату Шайбубу: ...защищай стрелами мою спину, / а я встречу конницу [врагов] грудью' [30, 43].

у Антара ее отец). Выполнить задачу братьям не удастся: в неравном бою с всадниками царя ал-Мунзира Антар попадает в плен, а Шайбуб спасается бегством, решив, что Антар убит. Шайбуб прибывает в становище своего племени и сообщает родичам о гибели Антара. С этого момента Шайбуб более не принимает участия в делах Антара до самого возвращения последнего в родное племя. Тем временем Антар, попавший в плен, предлагает свои услуги царю ал-Мунзиру, чтобы отразить нашествие персов. Царь принимает предложение Антара и сохраняет ему жизнь. Затем Антар выезжает на поле боя с двумя тысячами всадников царя ал-Мунзира, которые должны прикрывать его от ударов врагов сзади вместо отсутствующего Шайбуба. Разгорается битва. Антар наносит огромный урон персидскому войску. Персидские воины докладывают своему военачальнику Хусрувану об Антаре и «другом шайтане, который выпускает стрелы» [30, 155], — первое неожиданное упоминание Шайбуба. После этого, на второй день битвы, Шайбуб принимает непосредственное участие в бою, как можно судить по приведенному выше отрывку.

Неожиданное появление Шайбуба в бою с персами можно было бы попытаться объяснить тем, что данный печатный вариант представляет собой контаминацию нескольких версий «Сират Антар» с существенными сюжетными расхождениями и что по одной из версий Шайбуб оставался с Антаром, а не убежал в свое племя. Однако такое предположение кажется маловероятным: во-первых, в нашем издании отсутствуют какие бы то ни было признаки контаминации существенных различных версий; во-вторых, в другом печатном издании, основанном на иных версиях «Сират Антар»²⁹, Шайбуб также возвращается домой после боя с всадниками царя ал-Мунзира; в-третьих, в обоих изданиях известие о гибели Антара, принесенное Шайбубом, является фактором дальнейшего развития сюжета.

Возникает также предположение, что появление Шайбуба в бою с персами связано со строгой этикетностью описания сражения в «народном романе». Оно вполне допустимо, но им одним ограничиваться нельзя, поскольку в «Сират Антар» существуют несколько этикетных описаний сражения и из них было бы нетрудно выбрать описание, не противоречащее развитию сюжета.

Думается, что появление Шайбуба в бою с персами объясняется не только — и, быть может, не столько — этикетностью, сколько формульностью мышления сказителя при устном исполнении

²⁹ Наше издание «Сират Антар» основывается на «египетских, хиджасских, сирийских и бейрутских» рукописях (написано на титуле издания); второе издание (Каир, б. г.), по которому сделан русский перевод, является сводом хиджаской и иракской рукописей «романа» [см. 12, 31]. Необходимо, впрочем, отметить, что оба издания не являются научными.

3. Коран, пер. и комм. И. Ю. Крачковского, М., 1963.
4. Крачковский И. Ю. Исторический роман в современной арабской литературе, — «Избранные сочинения», т. III, М. — Л., 1956.
5. Крымский А. Е. История арабов и арабской литературы, светской и духовной (корана, фыхха, сунны и пр.), изд. 3, ч. I—III, М., 1914.
6. Крымский А. Е. История новой арабской литературы (XIX — начало XX века), М., 1971.
7. Мец А. Мусульманский Ренессанс, изд. 2, М., 1973.
8. Онаева Д. И. «Сират бани хилал» — характерное произведение позднесредневекового арабского эпоса, автореф. канд. дисс., М., 1974.
9. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»), М., 1970.
10. Фильстинский И. М. Арабский героико-романтический эпос о Сайфе, сыне царя Зу Язана, — «Жизнеописание Сайфа, сына царя Зу Язана», М., 1975.
11. Фильстинский И. М. Народный роман о султанах аз-Захире Бейбарсе, — «Жизнеописание султана аз-Захира Бейбарса», М., 1975.
12. Фильстинский И. М. Эпопея о героических деяниях Антары, — «Жизнь и подвиги Антары (Сират Антара)», М., 1968.
13. Шидфар Б. Я. От сказки к роману (некоторые черты арабского «народного» романа), — «Народы Азии и Африки», М., 1975, № 1.
14. Шкловский В. Б. О теории прозы, М. — Л., 1925.
15. Эструц И. Исследование о 1001 ночи, ее составе, возникновении и развитии, М., 1904.
16. V l a c h è r e R. Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV-e siècle de J. C. 1, — «L'Hégémonie du domaine arabe dans la littérature en cette langue (des origines aux environs de 725)», Paris, 1952, 1964, 1966.
17. C l o t - b e u A.-B. Aperçu général sur l'Egypte, t. 1—2, Bruxelles, 1840.
18. K r a m m K. Der erste Teil des arabischen Romanzyklus von den Banu Hilal. Untersuchungen und Inhalts wiedergabe eines Kairiner Druckes, Münster, 1973.
19. L a n e E. W. An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians, Written in the Years 1833—1835, London, 1895.
20. L i t t m a n n E. Tausendundeine Nacht in der arabischen Literatur, Tübingen, 1923.
- 20a. M o n r o e J. T. Oral Composition in Pre-Islamic Poetry, — «Journal of Arabic Literature», Leiden, vol. 3, 1972, с. 1—52.
21. P a n t ů č e k S. Das Epos über den Westzug der Banū Hilāl, Prague, 1970.
22. P a r e t R. Die Geschichte des Islams in der arabischen Volksliteratur, Tübingen, 1927.
23. P a r e t R. Die legendäre Maghāzilitatur, Tübingen, 1930.
24. R ü c k e r t F. Auswahl von Gedichten und Gesängen aus dem arabischen Volksheldenroman Siret Antarat al-Battal, — «Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft», Leipzig, 2, 1848.
25. S t e i n b a c h U. Dāt al-Himma. Kulturgeschichtliche Untersuchungen zu einem arabischen Volksroman, Wiesbaden, 1972.
26. A ḥ m a d R u ṣ ḍ ī Ṣ ā l i ḥ, Funūn al-'adab aš-ša'biy, 1—2, al-Qāhira, 1956.
27. F ā r ū q Ḥ u r ṣ ī d, Adwā' alā as-siyar aš-ša'biyya, al-Qāhira, 1964.
28. F ā r ū q Ḥ u r ṣ ī d, D i h n ī M a ḥ m ū d, Fann kitābat as-siyar aš-ša'biyya, al-Qāhira, 1961.
29. F u ' ā d Ḥ a s a n a y n ' A l ī, Qaṣaṣunā aš-ša'biy, al-Qāhira, 1949.
30. Sirat 'Antar ibn Saddād, 1—8, al-Qāhira, 1947.

**ФОРМУЛЫ И ПОВТОРЫ
В «РАМАЯНЕ» ТУЛСИДАСА
(К постановке проблемы)**

Данная статья состоит из двух частей. В первой, основной, части предпринята попытка показать, что в «Рамаяне» Тулсидаса можно обнаружить «формулы», вполне соответствующие определению этого термина в теории Парри — Лорда. Вторая, заключительная, часть статьи посвящена обсуждению некоторых спорных моментов названной теории в связи с рассмотренным текстом.

I

Новоиндийские литературы сложились — одни раньше, другие позже — во II тысячелетии нашей эры. Вплоть до XIX—XX вв., когда Индия вплотную столкнулась с западной культурой, эти литературы развивались как бы в тени своих великих предшественниц, прежде всего санскритской литературы. Значительную часть литературной продукции на новоиндийских языках занимают переложения и перепевы «Махабхараты» и «Рамаяны»¹, различных пуран, поэм-кавья и других произведений на санскрите. Переложения двух эпических поэм нередко входят в число наиболее знаменитых произведений на том или ином новоиндийском языке. Таковы прежде всего «Махабхарата» на языке телугу, написанная тремя поэтами: Наннайей (XI в.), Тикканой (XIII в.) и Эрраной (XVI в.), «Махабхарата» Сараладаса — на ория (XIV в.), «Махабхарата» Эжутаचना — на малаялам (предположительно XVI в.) и бенгальская «Махабхарата» Каширама Даша (XVII в.). Из новоиндийских «Рамаян» следует назвать «Рамаяну» Камбана на тамильском языке (предположительно X—XI вв.), так называемую «Бхаскара-Рамаяну» — на телугу (XIII—XIV вв.), «Рамаяну» Мадхава Кандали (XIV в.) — на ассамском, «Рамаяну» Криттибаша Оджи — на бенгальском (предположительно XV в.), «Рамаяну» Баларамдаса — на ория (XV—XVI вв.) и предмет

¹ Следует подчеркнуть, что речь идет не о переводах, а именно о переложениях и переработках, в той или иной степени переосмысливших, преобразовавших древнеиндийские эпические поэмы.

данной статьи — «Рама-чарита-манаса» («Священное озеро деяний Рамы»), или просто «Рамаяну» Тулсидаса (XVI в.).

«Рамаяна» Тулсидаса — одно из самых известных сочинений в том многообразном комплексе, который обычно называют «литературой хинди». Поэма Тулсидаса написана в основном на языке авадхи². В XIX—XX вв. современный хинди (кхари-боли) вытеснил авадхи (как и некоторые другие языки Северной Индии — брадж, раджастанхани, майтхили) из литературного употребления. При этом язык авадхи был причислен (вместе с браджем и др.) к «диалектам хинди», а литература на авадхи (как и литературы на брадже, раджастанхани, майтхили) задним числом была включена в «литературу хинди». Впрочем, «Рамаяну» Тулсидаса действительно более или менее понимают во всей зоне распространения «диалектов хинди» (в так называемом хиндиязычном ареале) благодаря привычке воспринимать произведения на различных (разумеется, достаточно близкородственных) языках и диалектах — подобно тому как, например, в средние века северофранцузские *chansons de geste* находили понимающих слушателей по всей романской Европе. К тому же исполнители «Рамаяны» могут сопровождать свое чтение пояснениями на местном диалекте или на разговорном хинди (хиндустани), *lingua franca* Северной Индии.

Огромная популярность поэмы Тулсидаса уже давно привлекала к ней внимание европейских исследователей и переводчиков³. Еще в 1847 г. первый историк новых литератур Северной Индии Гарсен де Тасси опубликовал французский перевод пятой

² Название языка происходит от слова «Авадх» (= «Аудх»), что, в свою очередь, есть искаженное «Айодхья», название города (а в древности и страны), где, по преданию, родился и царствовал Рама.

Древнейшим текстом на авадхи считается сочинение под названием «Укти-вьякти-пракарана» («Трактат о произношении и этимологии»), датируемое XII в. и представляющее собой учебник санскрита. Однако собственно литература на авадхи развилась позднее, и создала ее первоначально мусльмане-суфии. Первое известное сочинение в суфийской традиции на авадхи — поэма Мауланы Дауда «Чандаяна» («Поэма о Чанде»), датируемая концом XIII в. К началу XVI в. относятся поэмы Кутбана «Мригавати» и Манджхана «Мадху-малати». Все эти поэмы используют романтические любовные сюжеты (видимо, фольклорного происхождения) для аллегорического изложения суфийских идей.

Крупнейшим поэтом в этой традиции считается Малик Мухаммад Джаяси, автор поэмы «Падумавати», написанной в 1520—1540 гг., т. е. раньше, чем «Рамаяна» Тулсидаса, по крайней мере лет на тридцать с лишним (см. ниже с. 137).

³ Ф. Р. Олчин, напротив, замечает, что, «...несмотря на его огромную популярность, европейские исследователи уделили Тулсидасу сравнительно мало внимания» [6, 13]. Но все зависит от того, с чем сравнивать. По сравнению, например, с санскритскими классиками или с ведической литературой Тулсидас, конечно, изучен недостаточно. Но среди авторов «литературы хинди» Тулсидас едва ли не самый изученный. Дело в том, что новоиндийские литературы вообще очень плохо исследованы. Европейские ученые действительно уделяли им «сравнительно мало внимания».

книги («Сундара-канда») «Рама-чарита-манаса» [19]. К настоящему времени существует несколько полных переводов поэмы на английский язык [см. 30, III — IV; 6, 67]. Наиболее надежным и близким к оригиналу является перевод У. Д. П. Хилла [5]. Зачинатель новоиндийской филологии в нашей стране академик А. П. Баранников опубликовал в 1948 г. полный стихотворный перевод «Рама-чарита-манаса» с подробными примечаниями и обстоятельным предисловием. Издание в целом было задумано как «своего рода введение в изучение индийской культуры» [4, 6], и в этом смысле труд А. П. Баранникова имеет огромную ценность по сей день, хотя сам стихотворный перевод нельзя признать удачным. Наиболее полным и авторитетным исследованием содержания и источников «Рамаяны» Тулсидаса является труд Шарлотты Водвиль [30]. Ею же издан французский перевод второй книги («Айодхья-канда») поэмы [8]. Индийские ученые за последний век также проделали большую работу по изучению «Рамаяны» Тулсидаса — прежде всего в области текстологии и традиционного комментирования поэмы (см. исторический обзор в книге М. Гупты «Тулсидас» [21]).

При всем том не удалось добыть почти никакой достоверной информации о личности и биографии Тулсидаса. Многочисленные рассказы о его жизни относятся к разряду легенд, более или менее правдоподобных. Сэр Джордж Грирсон (работы которого в области «тулсидасоведения», как и во многих других областях, носят основополагающий характер) с помощью индийских пандитов высчитал, что Тулсидас должен был родиться в 1532 г. и умереть примерно в 1623 г. [20]. Вслед за Грирсоном многие авторы, пишущие о Тулсидасе, повторяют эти даты, но полной уверенности в них, разумеется, нет⁴. Кроме «Рамаяны» Тулсидасу приписывается еще около 20 поэтических произведений разного объема, посвященных в основном Рама, а также Кришне и другим фигурам индусского пантеона. Опять-таки вслед за Грирсоном [20, 129] принято называть 12 произведений (включая «Рамаяну»), принадлежность которых Тулсидасу не вызывает особых сомнений [см., например, 4, 17—18; 5, XIII—XVI; 30, X]⁵.

Так или иначе, бесспорно, что Тулсидас почитается в Северной Индии как великий поэт и религиозный проповедник, и слава

⁴ Ф. Р. Олчин, ссылаясь на мнения других европейских и индийских авторов, считает более вероятной датой рождения Тулсидаса 1543 г. [6, 33]. 1623 год как дата смерти поэта, по всей видимости, никем не оспаривается [6, 43].

⁵ «Собрание сочинений Тулсидаса», изданное «Нагарипрачарини сабха», состоит из двух томов: первый том — «Рамаяна», второй — остальные 11 произведений [3]. Ф. Р. Олчину принадлежат новейшие английские переводы двух из этих произведений [6 и 7]. Обоим переводам предпосланы содержательные предисловия.

его зиждется прежде всего на «Рама-чарита-манаса». Для многих индусов эта поэма — своего рода «священное писание»⁶.

«Рамаяна» Тулсидаса издавалась в Индии неоднократно [см. 30, III]. В XX в. индийские филологи проделали большую работу по сличению различных рукописей памятника и установлению аутентичного текста. Итоги этой работы были подведены в фундаментальном двухтомном труде Матапрасада Гупты [2] (первый том — подробное исследование рукописей, второй — текст поэмы с разночтениями). Однако наибольшей популярностью у читателей и ценителей Тулсидаса пользуются тексты «Рама-чарита-манаса», публикуемые издательством «Гита-пресс» (г. Горакхпур). С 1937 по 1965 г. это издательство опубликовало в общей сложности более четырех миллионов экземпляров поэмы: в различных вариантах — с комментарием и без него, с разночтениями и без них и т. д. [1, 5—6]. Публикации «Гита-пресс» достаточно надежны в текстологическом отношении и имеют к тому же дополнительную ценность как версии наиболее распространенные, общепринятые. Первым изданием этой серии пользовалась в своей работе Ш. Водвиль [см. 30, III]. В данной статье использовано одно из более поздних изданий «Гита-пресс» с переводом и комментарием на хинди (легшее в основу английского перевода У. Д. П. Хилла).

* * *

Поскольку содержание и композиция «Рама-чарита-манаса» подробно рассмотрены А. П. Баранниковым, Ш. Водвиль и другими авторами, здесь нет необходимости останавливаться на этих вопросах. Опишем лишь вкратце строение поэмы — в той мере, в какой это необходимо для целей данной статьи.

«Рамаяна» Тулсидаса, как и «Рамаяна» Вальмики, состоит из семи «глав», или «книг».

Каждая глава начинается шлоками на санскрите (две шлоки также завершают последнюю главу). Изредка санскритские стихи появляются и внутри глав. Но в основном поэма написана, как уже говорилось, на языке авадхи; при этом использовано несколько стихотворных форм: «чаупай», «доха», «соратха» и различные «чханды». Текст поэмы обычно делится на «строфы», состоящие из нескольких (преимущественно четырех) чаупай и завершаемые в большинстве случаев одной дохой, иногда — соратхой, иногда —

⁶ Некоторые европейские авторы даже называют «Рамаяну» Тулсидаса «Библией Северной Индии», однако это сравнение нельзя понимать буквально, так как отнюдь не все индусы Северной Индии считают Раму своим верховным богом и «Рамаяна» не является столь же бесспорным и всеобщим священным текстом, как Библия для христианского мира.

различными комбинациями дох, соратх и чхандов [см. 4, 46—51]. Между различными стихотворными формами существует определенное «разделение труда». Повествование ведется главным образом стихами чаупаи; стихи прочих размеров, появляющиеся в концах строф, служат, как правило, для подведения итогов, для выделения каких-либо особо важных моментов и т. д. Подобным же образом в санскритском эпосе разделены функции между шлоками и триштубхом [см., например, 11, 47], причем шлоки значительно преобладают. Текст «Рамаяны» Тулсидаса также не менее чем на $\frac{4}{5}$ состоит из стихов чаупаи. В данной статье, ввиду ее предварительного характера, будут рассмотрены только те повторы и формулы, которые выявляются в чаупаи. Наблюдения показывают, что в дохах, соратхах и чхандах клишированность языка также весьма велика, но конкретные формы этой клишированности, зависящие от свойств данных размеров, требуют, разумеется, отдельного исследования.

Слово «чаупаи» буквально значит «четверостишие». Четыре стиха (пады), составляющие чаупаи, рифмуются по схеме: *ааbb*. Каждое рифмованное двустиишие записывается в одну строку и называется «ардхали» (половинка). Каждый из четырех стихов должен содержать шестнадцать «матр», т. е. «мер» (= греческое «мора»): один краткий слог — одна матра, один долгий слог — две матры. Таким образом, чаупаи — это не просто определенный размер, но целая строфа, составленная из четырех одинаковых стихов заданного размера. Именно четверть чаупаи, один стих, является минимальной метрической структурой, и, как будет показано ниже, именно с этой структурой связано употребление формул в «Рамаяне» Тулсидаса ⁷.

Часто ограничиваются замечанием, что один стих чаупаи должен содержать 16 матр, подразумевая при этом, что распределение долгих и кратких слогов в стихе произвольно. Однако С. Х. Келлог [23, 578], ссылаясь на индийских авторов, утверждает, что стих чаупаи должен состоять из четырех стоп, каждая из которых насчитывает определенное число матр, а именно: $6+4+4+2$. Иными словами, возможен, например, стих — — / ∪ ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ — / —, но невозможен стих ∪ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — —, в котором хотя и содержится 16 матр, но не соблюдено деление на стопы. Таким образом, общая схема одного стиха чаупаи может быть представлена следующей таблицей:

⁷ Выше было отмечено, что в тексте «Рама-чарита-манаса» чаупаи играет роль, подобную роли шлоки в санскритском эпосе. Можно думать, что и по внутренней структуре чаупаи — аналог шлоки, которая также состоит из двух «половинок» (строк), в свою очередь делящихся на две пады. При этом особенно интересно отметить, что, как показал П. А. Гринцер, именно пада «является основной ритмической единицей древнеиндийского эпоса» [11, 52] — подобно одному стиху, четверти чаупаи, в поэме Тулсидаса.

1-я стопа 6 матр	2-я стопа 4 матры	3-я стопа 4 матры	4-я стопа 2 матры
---	---	---	---
---u	---u	---u	u
---uu	uu---	uu---	uu
---uuu	uuuu	uuuu	
uu---		uu---	
uuuu	uuuuuu	uuuuuu	
uuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	
uuuuuu		uuuuuu	

Теоретически стих чаупаи может иметь от восьми до шестнадцати слогов (ср. восемь слогов в одной паде санскритской шлоки). Однако в тексте «Рамаяны» Тулсидаса нам не встретились такие крайние случаи. Изредка встречаются стихи, с одной стороны, в пятнадцать слогов, а с другой — в девять слогов, например:

Sata Hari-bhaja/na, jagata/saba sapanā. (III. 39.3) ⁸
Истинно [лишь] поклонение Хари (т. е. Вишну-Рамае),
весь мир — [это] сон.

Khaga, mṛga, sara, / sari, nir/jhana, girigana... (II.308.2)
Птицы, звери, пруды, реки, родники, горы...

Nānā bā/hana, nā/nā beṣā... (I.93.3) ⁹
В различных повозках, в различных одеждах...

Nānā bā/hana, nā/nākāgā... (III.18.3)
В различных повозках, в различных обличьях...

Но обычно в стихах чаупаи длинные и краткие слоги представлены более или менее равноправно, так что длина одного стиха составляет в среднем 11—12 слогов. В «Рамаяне» Тулсидаса попадают и такие стихи чаупаи, в которых не соблюдается деление на стопы и иногда даже не насчитываются требуемые 16 матр. В це-

⁸ Римскими цифрами обозначается номер «книги», затем идет номер строфы и номер чаупаи. Следует отметить, что в переводе А. П. Баранникова принята несколько иная нумерация строф.

Косой чертой отмечены границы между первой и второй и между второй и третьей стопами. Как видим, границы между стопами не обязательно совпадают с границами слов.

⁹ Буквы *e* и *o* обозначают длинные гласные, их краткие варианты транскрибируются соответственно как *ě* и *õ*.

лом метрика поэмы требует еще тщательного изучения¹⁰. Однако в данной статье достаточно констатировать тот факт, что подавляющее большинство стихов чаупай в «Рамаяне» Тулсидаса строится по описанной выше схеме. Эта схема, давая поэту значительную свободу, в то же время явно накладывает определенные ограничения на выбор и сочетания слов.

Другим важным моментом ограничения является рифма, которая неизменно появляется на концах стихов. При чтении поэмы нельзя не заметить высокую повторяемость рифм. Некоторое представление о степени этой повторяемости могут дать подсчеты, произведенные по четвертой (самой короткой) книге «Рама-чаритаманаса». В использованном нами издании эта глава содержит 301 рифмованное двустипшие (ардхали)¹¹. При этом 21 пара рифм повторяется по два раза, две пары рифм — по три раза и одна пара — восемь раз! Можно выделить всего около 100 гнезд рифм, причем в $\frac{2}{3}$ (т. е. в 200) двустипший используются рифмы из 16 наиболее употребительных гнезд (из них десять охватывают 141 двустипшие, т. е. почти половину главы!).

Повторяемость рифм — характерный аспект всего художественного строения «Рама-чарита-манаса». В поэме клишированы не только элементы формы, но и в значительной степени элементы содержания на самых различных уровнях: описания, сюжетные коллизии, поступки персонажей, их эмоции и позы, обращения, восклицания и т. д. Иными словами, Тулсидас следует довольно жесткому «литературному этикету» (в смысле Д. С. Лихачева), и поэтика «Рама-чарита-манаса» может рассматриваться как характерный пример «поэтики тождества» (в смысле Ю. М. Лотмана). Некоторые черты поэтики «Рама-чарита-манаса» подробно описаны А. П. Баранниковым [4, 59—75].

Клишированность элементов содержания в сочетании с ограничивающими требованиями поэтической формы (метр и рифма) неизбежно приводят к тому, что определенные словесные клише повторяются с той или иной частотой в определенных же метрических ситуациях, т. е. имеют место формулы в смысле М. Парри и А. Лорда¹². Подобными формулами пронизан буквально весь

¹⁰ Среди прочего важно было бы выяснить частоту появления всех разновидностей стиха чаупай и установить, есть ли какие-либо закономерности в сочетаниях различных стихов в рамках четверостишия.

¹¹ Нечетное число двустипший обусловлено тем, что иногда в строфе после ряда чаупай идет одна ардхали. Это лишний раз свидетельствует о том, что реальными метрическими единицами чаупай являются стих и двустипшие.

¹² Ср. определение М. Парри: формула — это «группа слов, регулярно употребляемая в одних и тех же метрических условиях для выражения какой-либо существенной мысли» [26, 80; 25, 4, 30]. Об этом определении см. [11, 37; 15, 145; 16, 54]. Само слово «формула» применительно к различным типам повторов и клише в фольклорных текстах употреблялось, как известно, задолго до М. Парри и употребляется поныне в различных смыслах, не совпа-

текст «Рама-чарита-манаса». В рамках статьи нет возможности исследовать систему формул всего текста в целом. Поэтому мы ограничимся отдельными аспектами этой системы, наиболее очевидными и, вероятно, статистически преобладающими.

Одна из наиболее частых в поэме ситуаций — это встреча героев и их беседа между собой: один герой обращается к другому, сопровождая свое обращение соответствующей позой и/или миной (склоняя голову, складывая руки, улыбаясь и т. д.), второй собеседник испытывает при этом те или иные эмоции (радуется, смущается, гневается и т. д.)¹³ и, как правило, отвечает первому, также сопровождая свой ответ определенной позой. Первый герой, в свою очередь, испытывает какие-то эмоции, отвечает и т. д. Одна из групп формул, используемых в данных ситуациях, строится с помощью опорного слова-рифмы¹⁴ *bānī* 'речь, голос'; иногда *bānī* заменяется метрически равноценным синонимом *bāsanā*. Наиболее часто встречается сочетание *mṛdu bānī* 'нежная речь, нежный голос': герои, как правило, обращаются друг к другу с «нежными речами» или «нежными голосами». Например:

Bole, biha/si, Rāmu / mṛdu bānī. (I.53.3)
Сказал, улыбнувшись, Рама нежную речь.

Bolī catu/ra sakhī / mṛdu bānī. (I.256.3)
Сказала хитрая подружка нежную речь.

Bolēu rā/u, rahāsi, / mṛdu bānī. (II.4.1)
Сказал раджа, обрадовавшись, нежную речь.

Как видно из приведенных примеров, можно выделить формулу из трех слов: *bole* (*bolēu*, *bolī*) . . . *mṛdu bānī* 'сказал (сказала). . . нежную речь'. Глагольная форма *bole* со своими разновидностями чаще всего, однако, занимает при этом целиком вторую стопу стиха, например:

Puni tāpasa / bolēu / mṛdu bānī. (I.159.1)
Затем аскет сказал нежную речь.

дающих с приведенным определением. Поэтому следует оговориться, что в данной статье слово «формула» имеет лишь тот смысл, который ему придал М. Парри.

¹³ Герои «Рамаяны», как и герои суахилийских поэм-тенди, «знают лишь несколько типовых эмоциональных состояний, простых, сильных и лишенных оттенков: гнев, радость, изумление, жалость, страх, горе. Они описываются чаще всего прямолинейно-декларативным способом...» (см. статью Ю. К. Щеглова в этой книге, с. 239).

Несомненно, большой интерес представляло бы специальное исследование на тему «Система эмоций у персонажей „Рамаяны“ Тулсидаса» — наподобие работы С. Ю. Неклюдова по русским былинам [14]. Ср. также ниже, с. 125.

¹⁴ Термин «опорное слово» заимствован у П. А. Гринцера.

Suni, mahīsa / bolēu / mṛḍu bānī (I.167.3)
Услышав [это], царь сказал нежную речь.

Prabhu biloki, / bole / mṛḍu bānī. (III.17.6)
Посмотрев на владыку, [Лакшмана] сказал нежную речь.

Bihasi, Lakhanu / bole / mṛḍu bānī. (I.273.1)
Улыбнувшись, Лакшмана сказал нежную речь ¹⁵.

Ср. также:

Bihasi, Umā / bolī / priya bānī. (I.107.3)
Улыбнувшись, Ума сказала милую речь.

Kṛpāsindhu / bolc / mṛḍu bacanā. (I.151.1)
«Океан милости» (Рама) сказал нежную речь.

Примерно то же самое может быть описано и иначе:

Bole madhu / ra bacana / surasāī. (I.136.3)
Сказал сладкую речь владыка богов (Вишну).

Bolī madhu / ra bacana / mahatāgī. (II.52.3)
Сказала сладкую речь мать [Рамы].

Madhura bacana / bolēu / Hanumānā. (V.13.2)
Сладкую речь сказал Хануман.

Как показывает последний пример, глагольная форма *bole* (*bolēu*, *bolī*) может занимать вторую стопу и не в сочетании со словами *mṛḍu bānī*. Вот еще подобные стихи:

Puni sakora / bolēu / jubarājā. (VI.33.2)
Затем с гневом сказал принц (Ангада).

Taba sakora / bolēu / Ghananādā. (VI.49.3)
Тогда с гневом сказал Гханапада (Мегхапада).

Puni saprema / bolēu / khagarājā. (VII.121.1)
Затем с любовью сказал царь птиц.

Приведенные выше стихи построены по схеме: эмоция говорящего + сказал + имя или эпитет говорящего. Возможна и обратная схема: имя говорящего + сказал + эмоция говорящего. Вот примеры формулы «X сказал, улыбаясь»:

¹⁵ Ради рифмы последовательность слов в формуле может быть изменена, например:

Rāma-mātu / mṛḍu bānī bolī (II.188.2)
Мать Рамы нежную речь сказала.

Jāgabalika / bole, / musukāī. (I.47.1)

Джагабалика сказал, улыбаясь.

Kṛpāsindhu / bole, / musukāī. (II.101.1)

«Океан милости» (Рама) сказал, улыбаясь.

Taba Ragbupati / bole, / musukāī. (IV.21.4)

Тогда Владыка [рода] Рагху (Рама) сказал, улыбаясь.

Ср. также:

Sunata, Rāma / bole, / musukāī. (III.19.4)¹⁶

Услышав [это], Рама сказал, улыбаясь.

Возможны и иные формулы с тем же смыслом, например:

Bole, biha/si, Rāmu / mṛdu bānī. (I.53.3)

Сказал, улыбнувшись, Рама нежную речь.

Bole, biha/si, carā/cara-rāyā. (I.128.3)

Сказал, улыбнувшись, царь живого и неживого (т. е. Рама).

Bole, biha/si, kṛpā/la kharāgī. (VI.38.2)

Сказал, улыбнувшись, милостивый враг Кхары (т. е. Рама).

Когда какой-либо персонаж обращается к кому-нибудь с просьбой или мольбой, он, как правило, «складывает руки». Этому клишированному жесту соответствуют несколько словесных клише, из которых самое простое и самое распространенное — *kara jorī* (фонетический вариант — *kara jorē*) ‘руки сложив’, уместяющееся в последние две стопы стиха:

Puni sabahī / binavaū, / kara jorī. (I.34.1)

Снова всех молю, руки сложив.

Karahu kṛpā, / binavaū, / kara jorē. (I.109.3)

Смилуйся, молю, руки сложив.

Bāra bāra / māgaū, / kara jorē. (I.342.3)

Снова и снова молю, руки сложив.

См. также: II.5.3; II.29.1; II.103.1; II.118.1; VII.48.2 и др.

Оборот *kara jorī*, занимающий последние две стопы стиха, нередко сочетается с уже знакомой нам глагольной формой *bole* ‘сказал’, укладывающейся во вторую стопу:

¹⁶ С этой строкой интересно, в свою очередь, сравнить другую, в которой те же слова приспособлены к иному персонажу:

Suni, bolī, / musukāī, Bhavānī. (I.90.1)

Услышав [это], сказала, улыбаясь, Бхавани.

Ṭaba Videha / bole, / kara jogī. (I.340.4)
Тогда Джанака сказал, руки сложив.

Bandi sarana, / bolī, / kara jogī... (I.235.2)
Поклонившись стопам [богини], сказала [Сита], руки сложив...

Sarana bandi, / bole, / kara jogī... (II.213.1)
Поклонившись стопам [муни], сказал [Бхарата], руки сложив...

С двумя последними строками можно сравнить еще одну:

Bandi sarana, / bole, / rukha pāī... (II.290.2)
Поклонившись стопам [муни], [Рама] сказал, получив разрешение..

в которой последние две стопы также заняты весьма часто встречающейся формулой. Ср.:

Suni muni-basa/na, Rāma-/rukha pāī... (II.260.1)
Услышав речь муни, получив разрешение Рамы...

Sevaka saci/va, Bharata-/rukha pāī... (II.318.3)
Слуги и министры, получив разрешение Бхараты...

С другой стороны, например, строка:

Bandi sarana, / kaha kari, / kara jogī... (VI.60.4)
Поклонившись стопам [Бхараты], сказал Хануман, руки сложив...

отличается от строк I.235. 2 и II. 213. 4 наполнением второй стопы которое, в свою очередь, встречается и в других строках поэмы

Приведенные примеры показывают, что многие строки «Рама-чарита-манаса» как бы сложены из стандартных блоков, нередко укладывающихся в границы стоп (при этом третья и четвертая стопы выступают как единое целое). Интересно было бы провести полную опись всех таких блоков и выявить правила их сочетаемости. Для этого следовало бы составить индекс всех стихов «Рама-чарита-манаса» (число которых — около 20 000) и рассортировать их различными способами: в алфавитном порядке по началу строки, в алфавитном порядке по концу строки, в алфавитном порядке по началам и концам стоп и т. д. Насколько известно, подобная работа над текстом поэмы еще не проделывалась¹⁷. Поэтому мы и вынуждены ограничиться отдельными наблюдениями и иллюстрациями.

¹⁷ Единственным указателем к «Рамаяне» Тулсидаса является «Index verborum», составленный Сурьякантой Шастри [29] и, к сожалению, оставшийся нам недоступным. Однако этот указатель уже в известном смысле устарел, так как составлен по изданию «Рамаяны» начала века и не учитывает последующих достижений текстологии (см. критику этого указателя в книге М. Гупты «Тулсидас» [21, 22]).

Вернемся к выражению «руки сложив». Вот еще одна формула с этим же смыслом:

Karāṁ grānā/ma, jorī/juga-rānī... (I.8.1)
Склояюсь, сложив пару рук...

Bole Bhara/ta, jorī / juga-rānī... (II.167.2)
Сказал Бхарата, сложив пару рук..

Есть синонимичная формула и для начала стиха:

Jorī rānī, / sabahī / sira nāe. (VI.106.4)
Сложив руки, все склонили головы.

Jorī rānī, / kaha taba / Hanumantā. (VII.36.3)
Сложив руки, сказал тогда Хануман.

Jorī rānī, / bole / saba sādara... (VI.118.3)
Сложив руки, сказали все с уважением.

Можно выделить также несколько формул со значением «выслушав речь такого-то ...» Одна из наиболее часто встречающихся формул построена по следующей схеме: (3 матри) + *basana* 'речь' + *sunī* 'услышав, выслушав'. И *basana* и *sunī* могут изредка заменяться метрически равноценными словами. Вот примеры:

Bhūra- basana / sunī, saha/ja suhāe... (I.356.1)
Выслушав речь царя, от природы прекрасную...

Mātu-basana / sunī, ati / anukūlā... (II.53.2)
Выслушав речь матери, весьма приятную...

Deva-girā / sunī, sun/dara, sāsī... (I.320.4)
Услышав речь богов, прекрасную, истинную...

Часто в той же строке сообщается и о реакции слушателя (слушателей) на услышанную речь, например:

Bharata / basana / sunī, muni / sukhu rāī. (II.212.4)
Речь Бхараты услышав, муні обрел счастье.

Dīna basana / sunī, prabhu / mana bhāvā. (V.46.1)
Услышав смиренную речь, владыка душой возрадовался.

Rāma-basana / sunī, ati / dukha rāvā. (V.51.4)
[Лакшмана], услышав речь Рамы, очень опечалился.

См. также: I.277.3; II. 198.4; II.249.1; II.309.1; II.314.4; V.40.1 и др.

Другая, не менее часто встречающаяся формула построена по схеме: *sunī* 'услышав' + (2 матры) + *basana* 'речь'. И в этом случае в той же строке часто сообщается о реакции слушателя (слушателей), например:

Sunī mṛdu basana, bhūra / hiyā sokū. (II.29.2)
Услышав нежную речь [жены], царь опечалился сердцем.

Sunī priya basana, Bharata / taba dhāe. (VI.59.1)
Услышав милую речь, Бхарата тут же побегал.

Sunī prabhu-basana, haraṣa / Hanumānā. (V.43.5)
Услышав речь владыки, обрадовался Хануман.

Еще одна формула «выслушивания» занимает целиком первую стопу стиха: *sunata basana* или, наоборот, *basana sunata* 'услышав речь', например:

Sunata basana, / bisabhita / mahatāgī. (I.73.3)
Услышав [эту] речь, мать очень удивилась.

Basana sunata, / kapī mana / musukānā. (V.15.2)
Услышав речь [Раваны], Хануман в душе улыбнулся.

Sunata basana, / bihasā / Dasasīsā. (V.56.2)
Услышав [эту] речь, рассмеялся Десятиглавый (Равана).

Большинство приведенных строк построено по схеме: услышав речь X, Y отреагировал так-то.

Слово, обозначающее реакцию героя, чаще выносится на конец строки и занимает две последние стопы:

Viṣṇu-basana / sunī, sura / musukāne. (I.91.1)
Услышав речь Вишну, боги улыбнулись.

Bandhu-basana / sunī, prabhu / musukāne. (I.239.4)
Услышав речь друга, владыка улыбнулся.

Deva-basana / sunī, prabhu / musukānā. (VI.86.4)
Услышав речи богов, владыка улыбнулся.

См. также: I.271.3; I.291.4; II.218.1; V.15.2; VI.34.3 и др. См. также:

Gūṛha girā / sunī, Siya / sakucānī. (I.234.4)
Услышав серьезную речь, Сита смутилась.

Sunī muni-basana, Rāma / sakucāne. (II.108.1)
Услышав речь муні, Рама смутился.

Suni sura-baca/na, Lakhana / sakucāne. (II.231.3)

Услышав речь бога, Лакшмана смутился.

Tāsu bacana / suni, saba / haraṣānī. (I.223.4)

Услышав его речь, все обрадовались.

Bāla-sakhā, / suni, hiyā / haraṣāhī. (II.24.1)

Друзья детства [Рамы], услышав [о его помазании на царство]
сердцем возрадовались,

Suni subacana, / bhūpati / haraṣānā. (I.164.3)

Услышав благую речь, царь обрадовался.

Ср. также:

Sunata, gīdha / krodhā / tura dhāvā. (III.29.8)

Услышав [это], коршун воспылил гневом.

Sunata, Bāli / krodhā / tura dhāvā. (IV.7.14)

Услышав [это], Бали воспылил гневом.

В этот же ряд можно поставить формулы типа: «услышав» + «сказал» + «имя сказавшего» (которое, как правило, занимает последние две стопы), например:

Suni suta-baca/na, kahati / Kaikeī... (II.160.4)

Услышав речь сына, сказала Кайкейи...

Suni pati-baca/na, kahati / Vaidehī... (II.97.2)

Услышав речь мужа, сказала Вайдехи (Сита)...

Suni muni-baca/na, kahata / Raghurāī... (II.258.1)

Услышав речь мунни, сказал Царь рода Рагху (Рама)...

Sunata, bihasi, / bolā / Dasasīsā... (VI.19.1)

Услышав [это], улыбнувшись, сказал Десятиглавый (Равана)...

Sunata, bihasi, / bolā / Dasakandhara... (V.24.5)

Услышав [это], улыбнувшись, сказал Десятишей (Равана)...

Sunata, bihasi, / bole / Raghurāī... (V.51.3)

Услышав [это], улыбнувшись, сказал Герой рода Рагху (Рама)...

Персонажи «Рамаяны» Тулсидаса очень часто по разным поводам «склоняют головы к стопам» друг друга (или просто «склоняют головы», «кланяются»). Так же как для описания ситуаций «говорения» и «выслушивания», и в этом случае можно выделить несколько наиболее употребительных формул. Два родственных круга формул опираются на слова *siru nāvā* 'голову склонил'

или *siru nāī* 'голову склонив'. Обе пары слов занимают две последние стопы стиха. Вот примеры употребления подобных формул:

Taba Saṃkara / prabhu-pada / siru nāvā. (I.57.1)

Тогда Шива к стопам владыки голову склонил.

Nāri sahita / muni-pada / siru nāvā. (I.66.4)

[Царь гор] вместе с женой к стопам муни голову склонил.

Āi, carana-/pañkaja / siru nāvā. (VI.38.2)

[Ангада], подойдя, к стопам-лотосам [Рамы] голову склонил.

Viṅra-carana-/pañkaja / siru nāvā. (VI.90.1)

[Рама] к стопам-лотосам брахманов голову склонил.

Ср. также: I.269.2; I.202.3; VII.6.1; VII.16.1 и др.

Bāra bāra / prabhu-pada / siru nāī... (III.36.7)

Несколько раз к стопам владыки голову склонив...

Cale jugala, / muni-pada / sira nāī. (I.139.4)

Ушли они оба, стопам муни поклонившись.

Cale, janaka-/jananihi / siru nāī. (II.79.4)

[Рама] ушел, отцу и матери поклонившись.

Ср. также: I.129.4; II.83.1; VI.18.1 и др.

В другом ряду формул со значением «склонить голову» используются опорные слова-рифмы *śisā* и *māthā* 'голова':

Bāra bāra / nāvai / pada śisā. (IV.7.7)

[Сугрива] несколько раз склонял голову к стопам [Рамы].

Bāra bāra / nāēsi / pada śisā. (V.17.3)

[Хануман] несколько раз склонял голову к стопам [Ситы].

Āi, sabanhi / nāvā / pada śisā. (V.29.2)

Подойдя, все склонили головы к стопам [Сугривы].

См. также: I.50.3; V.35.4; I.18.3; I.71.4; I.215. 1 и др. Ср.:

Jāi, janani-/paga nā / yau māthā. (II.73.2)

Подойдя, [Лакшмана] к стопам матери склонил голову.

Āi, Rāma-/pada nā/vahī māthā. (IV.22.1)

[Обезьяны], придя, к стопам Рамы склоняют головы.

Jāi, kamala-/pada nā/ēsi māthā. (IV.25.4)

[Женщина], подойдя, к стопам-лотосам [Рамы] склонила голову.

Рассмотренные примеры показывают, что формулы могут находиться в разных частях стиха. Было бы интересно выяснить (путем индексации всего текста поэмы), существуют ли какие-либо различия между стопами в смысле большей или меньшей склонности к формулам. Можно предположить, что к концу стиха формульность должна возрастать, поскольку возрастают версификационные ограничения: начальные шесть матр метрической схемы могут осуществляться в 13 вариантах (см. схему на с. 111), а конечные шесть матр (т. е. последние две стопы) — лишь в десяти вариантах, не говоря уже о рифме, которой, как было показано выше, присуща большая повторяемость. В этой связи интересно заметить, что и в санскритской шлоке наиболее формульными являются концы пад, структурно соответствующие рифмованным концам стихов чаупаи [см. 11, 52—58].

Отдельного исследования заслуживают закономерности расположения имен в строке. Весьма часто имена выносятся в последние две стопы (подобные строки уже приводились выше). Особенно это относится к различным именам-эпитетам Рамы. Существует несколько метрически равноценных таких имен-эпитетов:

Raghurāyā } Raghurāī } Raghurāū }	— Царь рода Рагху
Raghunāthā	— Владыка рода Рагху
Raghubīrā	— Герой рода Рагху
Raghunayaka	— Предводитель рода Рагху
	и т. д.

и выбор слов из этого списка обусловлен, очевидно, соображениями рифмовки. Имена-эпитеты Рамы часто служат опорными словами-рифмами для разного рода формул, например:

Cale bhavana, / sumirata / Raghubīrā. (I.57.2)

[Шива] пошел домой, помня о Раме.

Cale, haraṣi, / sumirata / Raghurāī. (IV.23.4)

[Все] ушли, обрадованные, помня о Раме.

Bāsa cale, / sumirata / Raghubīrā. (II.202.1)

[Бхарата] ушел домой, помня о Раме.

Последние две стопы стиха часто заполняются именем Ханумана, например:

Tīnhahi dekhi, / garjēu / Hanumānā. (V.18.3)

Их увидев, зарычал Хануман.

Prabhu prasanna / jānā / Hanumānā. (V.33.3)

Владыку радостным увидел (букв. «узнал») Хануман.

Bāga bāga / rasāga / Hanumānā. (VI.51.2)

Несколько раз взывал Хануман.

Ср. также такие две строки:

Trāhi! Trāhi! / Aṅgada! / Hanumānā! (VI.82.3)

Спасите! Спасите! Ангада! Хануман!

Trāhi! Trāhi! / Lachimāna! / Raghubīrā! (VI.96.2)

Спасите! Спасите! Лакшмана! Рама!

Для некоторых имен, как и для некоторых формул, существуют разные варианты, укладываемые в разные части стиха. Так, тот же Рама может быть назван просто *Rāma* в любой части стиха, кроме самого конца; именем-эпитетом *Kṛpāsindhu* (∪ — — ∪) 'Океан милости' можно заполнить первую стопу, а именами-эпитетами *Raghubara* 'Лучший из рода Рагху' и *Raghuapati* (∪∪∪∪) 'Владыка рода Рагху' — вторую стопу и т. д. В середине стиха Хануман может быть назван *ravana-suta* 'Сын ветра' или просто *kari* 'Обезьяна'. Подобным же образом последние две стопы заполняются патронимическим именем Ситы — *Baidehī* (— — —), а внутри строки эта героиня называется просто Ситой (*Sītā*, *Sīya*, *Sīya* и т. д.). В конце строки Равана называется *Dasāsīsā* 'Десятиглавый' или каким-нибудь иным описательным именем, а слово *Rāvana* укладывается во вторую стопу. В нее же укладываются и некоторые другие имена, что использовано, например, в таких формульных строках:

Tēhi avasara / Sītā / tahā āi. (I.228.1)

В то время Сита туда пришла.

Tēhi avasara / kubarī / tahā āi. (II.163.1)

В то время горбунья (Мантхара) туда пришла.

Tēhi avasara / Dasaratha / tahā āe. (VI.112.1)

В то время Дашаратха туда пришел.

Tēhi avasara / Rāvana / tahā āvā. (V.9.1)

В то время Равана туда пришел.

Ēhi avasara / Lachimāna / pura āe. (IV.19.4)

В это время Лакшмана в город пришел.

Ср. также:

Kumbhakarana / Rāvana / dvau bhāi. (VI.119.6)

Кумбхакарана [и] Равана — два брата.

Nāma Rāma / Lachimāna / dṣu bhāi. (IV.2.1)

[Наши] имена — Рама [и] Лакшмана, [мы] — два брата.

Некоторые длинные имена персонажей прочно закреплены за

первой стопой стиха (подобно только что названному имени Кумбахакарана).

Мы рассмотрели формулы лишь в пределах одного стиха; часть этих формул была связана с повторяющимися рифмами. Повторяемость же пар рифм приводит к тому, что своего рода формулы охватывают зачастую и пары строк, двустушия. Однако формульность в таких случаях обычно заключается не столько в повторении определенных словесных клише перед словами-рифмами, сколько в клишированности некоей ситуации или некоей идеи. Конкретные словесные обороты также могут совпадать, но на этом уровне правомерно говорить не о какой-то особой формуле, обнимающей целое двустушие, а скорее об устойчивом сочетании двух или нескольких формул, укладываемых в одну строку или в часть ее.

Одними из наиболее часто встречающихся пар рифм являются пары *dekhā — biseṣā* (читается: *bisekhā*) и *dekhi — biseṣi* 'увидел/увидела — особенный/особенная'. Сложная формула, связанная с этими парами рифм, описывает такую ситуацию: герой в и д и т нечто, при виде чего его охватывает та или иная о с о б е н н а я, ч р е з в ы ч а й н а я, т. е. и н т е н с и в н а я, эмоция. Вот несколько примеров:

Sambhu-samaya / tēhi Rā/mahi dekhā.
Урајā hiyā / ati hara/ṣu biseṣā. (I.50.1)

Шива в тот момент Раму увидел.
Родилась в сердце радость чрезвычайная.

Satī sō dasā Sambhu / kai dekhī.
Ура урајā / sande/hu biseṣī. (I.50.3)

Сати такое состояние Шивы увидела.
В душе родилось сомнение чрезвычайное.

Bisvāmit/ra binaya / baṛi dekhī.
Урајā ура / santo/ṣu biseṣī. (I.307.3)

Вишвамित्रа смирение великое [Рамы и Лакшманы] увидел.
Родилось в душе удовлетворение чрезвычайное.

Tāpasa-be/ṣa Janaka / Siya dekhī.
Bhayau penu / parito/ṣu biseṣī. (II.287.1)

В одежде отшельницы Джанака Ситу увидел.
Почувствовал [он] любовь и удовлетворение чрезвычайные.

См. также: I.70.3; II.259.1 и др.

Уже знакомое нам слово-рифма *bānī* 'речь' часто «притягивает» к себе слово-рифму *sānī* 'проникнутая'. В результате мы имеем клише в рамках двустушия: первая строка состоит из той или иной конструкции со словом *bānī*, вторая строка представляет собой развернутое определение к этому слову, например:

Bole Lakha/na madhura / mṛdu bānī,
 Gyāna-birā/ga-bhagati/-rasa-sānī. (II.92.2)

Сказал Лакшмана сладкую, нежную речь,
 Проникнутую знанием, отрешенностью и бхакти.

Mana santo/ṣa, sunata / kapi-bānī,
 Bhagati-pratā/pa-teja-/bala-sānī. (V.17.4)

[Сита] душой успокоилась, услышав речь Ханумана,
 Проникнутую бхакти, мощью, жаром и силой.

Sunī baho/ri mātu-/mṛdu-bānī,
 Śīla-sane/ha-sarala-/raśa-sānī. (II.176.4)

Услышал затем [Бхарата] матери нежную речь,
 Проникнутую добродетелью, любовью и простотой.

Ср. также: II.60.4; V.24.1 и др.

В другом ряду клише то же слово-рифма *bānī* «притягивает» к себе слово-рифму *pānī* 'рука', за которым тянется знакомый нам оборот *jori juga-pānī* 'сложив пару рук'. В данном случае можно говорить именно об устойчивом сочетании из простых формул. Два элемента «этикета» поэмы: «произнесение речи» и «складывание рук» естественным образом часто сочетаются друг с другом. На уровне языка этому сочетанию соответствует устойчивое сочетание концов строк: *jori juga-pānī* + *mṛdu bānī* 'сложив пару рук + нежная речь', например:

Sunī prabhu-baca/na, jori / juga-pānī,
 Dhari dhīraju, / bolī / mṛdu bānī. (I.149.1)

[Раджа], услышав слова владыки, сложив руки,
 Набравшись смелости, сказал нежную речь.

Bārahī bā/ra jori / juga-pānī,
 Kahata Rāmu / saba sana / mṛdu bānī. (II.80.4)

Раз за разом складывая руки,
 Говорил Рама всем нежные речи.

Sunī, Raghunā/tha, jori / juga-pānī,
 Bole sat/ya sarala / mṛdu bānī. (II.296.3)

Услышав [это], Рама, сложив пару рук,
 Сказал истинную, простую и нежную речь.

Подобным же образом типовая эмоция «обрести счастье» естественно сочетается с типовой же позой «склонить голову». В результате мы имеем устойчивое сочетание рифм-формул: *sukhu pāvā* + *siru nāvā*, например:

Sunī prabhu-baca/na, Bharata / sukhu pāvā,
 Muni-pada-kama/la mudita / siru nāvā. (II.308.4)

Услышав слова владыки, Бхарата обрел счастье.
 К стопам-лотосам гуру, обрадованный, [он] склонил голову.

Bhagati-joga / suni, ati / sukha pāvā.
Lachimana prabhu/-carananhi / siru nāvā. (III.17.1)

Выслушав бхакти-йогу, обрел большое счастье.
Лакшмана к стопам владыки голову склонил.

* * *

Даже наш весьма краткий анализ формул, встречающихся в «Рама-чарита-манаса», показывает, что поэт обладал довольно значительной свободой варьирования, мог выбирать в каждом конкретном случае из довольно большого числа синонимичных или близких по смыслу словесных клише. Более того, в поэме Тулсидаса наряду с обилием формул налицо и противоположная тенденция: стремление разнообразить клишированные описания и определения, выразить то же самое различными способами — иными словами, выразить традиционное содержание через индивидуальную форму. В этой тенденции можно видеть проявление личного творческого начала Тулсидаса.

Проиллюстрируем названное свойство поэмы Тулсидаса на одном характерном примере. Обычный признак эмоционального возбуждения героя в индийской литературе — «поднятие волосков на теле». Весьма часто упоминает об этом и Тулсидас, причем, как правило, «поднятию волосков» сопутствуют слезы героя. Такое парное проявление эмоций нередко описывается в одной строке, но среди этих строк, даже оканчивающихся на одну рифму, трудно найти две одинаковые. Вот несколько примеров:

Nayana nīra, / pulakita / ati gātā. (V.45.3)
В глазах — слезы, сильно вздыблены волоски на теле.

Nayana sravata / jala, pula/kita gātā. (VII.2.5)
Глаза источают слезы, дыбом волоски на теле.

Locana-nīra, pulaka / ati gātā. (V.32.4)
Слезы [текут], сильно вздыблены волоски на теле.

Bāri bilo/cana, pula/kita gātā. (I.215.4)
Слезы в глазах, дыбом волоски на теле.

Nayananhi nīru, romā/vali ṭhāṛhī. (I.104.1)
В глазах — слезы, волоски на теле дыбом.

Nayana salila, / rōmā/vali ṭhāṛhī. (VI.112.2)
В глазах — слезы, волоски на теле дыбом.

Locana jala / baha, pula/ka sarīrā. (III.6.5)
Из глаз слезы текут, вздыблены волоски на теле.

Sravata payana / jala, pula/ka sagīrā. (VII.33.3)
Источают глаза слезы, вздыблены волосы на теле.

В то же время в «Рамаяне» Тулсидаса встречаются и совершенно идентичные строки, например:

(1) Siya-manu Rā/ma-sarana-/anurāgā. (II.78.3 = II.140.2)
Душа Ситы предана стопам Рамы.

(2) Rāma-sarana-/rañkaja / ura dharahū. (V.23.1 = VI.1.4)
Стопы-лотосы Рамы храните в душе.

(3) Syāma gaura / sundara / dōu bhāī. (I.209.2 = III.34.4)
Темный и светлый — прекрасные два брата (Рама и Лакшмана).

(4) Kaha Sugrī/va: «Sunahu, / Raghurāī!» (V.43.2 = VI.12.
Сказал Сугрива: «Слушай, Рама!»

Эти строки повторяются на довольно значительных расстояниях друг от друга. Подобные повторы можно объяснить тем, что возможности варьирования в системе формул все же ограничены и при частом описании одних и тех же ситуаций поэту трудно было не повторяться. Действительно, приведенные строки весьма формульны ¹⁸.

Гораздо интересней повторы другого рода — в расположенных близко друг к другу строках поэмы. Подобное явление характерно для устной эпической поэзии и объясняется обычно особенностями творческой психологии эпических певцов ¹⁹. Однако в «Рамаяне» Тулсидаса близкие повторы также весьма нередки. Повторяться могут части строк, например:

Calé, hrdayā / ahamiti / adhikāī. (I.129.4)
[Нарада] ушел, и в [его] сердце возросла гордыня.

¹⁸ С примером (1) ср.: I.112.4; II.166.1; VII.1.2 и др.

С примером (2) ср.: I.17.2; II.84.4; VI.56.1 и др.

С примером (3) ср.: I.198.3; I.311.2; I.220.2 и др.

С примером (4) ср.: IV.5.4; V.52.2; V.50.4 и др.

¹⁹ Ср. у П. А. Гринцера: «Какая-либо формула, однажды употребленная в „Махабхарате“ и „Рамаяне“, обычно вскоре повторяется еще раз, поскольку из резерва памяти эпического певца она сразу входит в сферу его активного словоупотребления... Точно так же на протяжении небольших отрезков эпического текста часто повторяются отдельные фразы, реплики, сентенции» [41, 100].

И через четыре строфы:

Hṛdayā gūra-/ahamiti / adhikāī. (I.134.1)

В сердце [Нарады] возросла гордыня [своей] красотой.

Ср.:

Hṛdayā dambhu / ahamiti / adhikāī. (VII.105.4)

В сердце возросли высокомерие и гордость.

Еще один пример из четвертой главы:

Nikaṭa jāi, / carananhi / siru nāvā. (IV.19.1)

[Хануман], подойдя ближе, к стопам [Сугривы] голову склонил.

И в той же строфе:

Cale sakala, / carananhi / sira nāī. (IV.19.4)

Ушли все [обезьяны], стопам [Ханумана] поклонившись.

В следующей строфе та же формула повторена еще раз:

Ṭaba karīsa / carananhi / siru nāvā. (IV.20.3)

Тогда владыка обезьян к стопам [Лакшманы] голову склонил.

Можно привести примеры повторений целых строк в соседних строфах:

Dekhi ragama-/birahā/kula Sitā... (V.12.6=V.14.4)

Увидев Ситу, предельно пораженную разлукой...

Kaha Sugrī/va: «Sunahu, / Raghubīra!» (IV.5.4=IV.7.6)

Сказал Сугрива: «Слушай, Рама!»

Suni grabhu-baca/na, magana / saba bhāe. (VII.8.5=VII.17.1)

Услышав слова владыки, все возрадовались.

Kari daṇḍava/ta, kahata / kara jorī... (II.313.3=II.323.3)

[Бхарата], почтительно поклонившись, сказал, руки сложив...

Ср. также две строки, различающиеся лишь порядком слов в первой стопе:

Lakhana-Rāma-/Siya-sun/daratāī. (II.110.1)

Красота Лакшманы, Рамы и Ситы.

Rāma-Lakhana-/Siya-sun/daratāī. (II.116.4)

Красота Рамы, Лакшманы и Ситы.

Дословных повторений целых двустипий нам обнаружить не удалось (хотя не исключено, что при более тщательном исследовании таковые обнаружатся), но соседство весьма похожих двустипий в близких строках встретилось несколько раз, например:

(1) *Bisvāmit/ra mahā/muni āe.*
Samācāra / Mithilā/patī pāe. (I.214.4)

Вишвамित्रа, великий муни, пришел.
 Известие [об этом] царь Митхилы получил.

Dekhana naga/ru bhūpa-/suta āe.
Samācāra / purabā/sinha pāe. (I.220.1)

Посмотреть город царские сыновья пришли.
 Известие [об этом] горожане получили ²⁰.

(2) *Samaya jāni, / guru-ā/yasu pāi,*
Lena grasū/na cale / dōu bhāi. (I.227.1)

Выбрав время, получив разрешение гуру,
 Сбирать цветы пошли два брата.

Vigata divasu, / guru-ā/yasu pāi,
Sandhyā kara/na cale / dōu bhāi. (I.237.3)

В конце дня, получив разрешение гуру,
 На вечернюю молитву пошли два брата.

(3) *Suni saneha/maya mañ/jula bāni,*
Sakusī Siya, / mana mahū / musukāni. (II.117.1)

Услышав полную любви нежную речь,
 Смутилась Сита, в душе улыбнулась.

Suni muni-basa/na, prema-/-rasa sānē,
Sakusī, Rama / mana mahū / musukānē. (II.128.1)

Услышав речь муни, проникнутую любовью,
 Смутившись, Рама в душе улыбнулся.

(4) «*Rāma! Rāma! / Siya! Lakha/na!*» — *pukāri,*
Paṭēu dharani/tala byā/kula bhāri. (II.142.4)

[Сумантра:] «Рама! Рама! Сита! Лакшмана!» — восклицая,
 Упал на землю в страшном волнении.

«*Tāta! Tāta! / Nā Tā/ta!*» — *pukāri,*
Paṭe bhūmi/tala byā/kula bhāri. (II.160.2)

[Бхарата:] «Отец! Отец! О отец!» — восклицая,
 Упал на землю в страшном волнении.

Ср. также строку из соседней строфы:

«*Rāma! Rāma!*» — / *kaha* — «*Rā/ma sanehi!*» (II.148.4)

«Рама! Рама!» — восклицает [Дашаратха], — «Рама любимый!»

²⁰ Ср. идентичную строку в последней главе:

Samācāra / purabā/sinha pāe. (VII.3.2)

Известие [о победе Рамы] горожане получили.

(В четвертой главе Сугрива рассказывает о Сите:

«Rāma! Rāma! / Nā Rā/ma» — rukāgī... (IV.5.3)

«Рама! Рама! О Рама!» — восклицая...)

(5) Bāmadeu / Basiṣṭha / taba āe.

Saciva mahā/jana saka/la bōlāe. (II.169.4)

Вамадева и Васиштха тогда пришли.
Всех министров и придворных [они] позвали.

Sudinu sodhi, / munibara / taba āe.

Saciva mahā/jana saka/la bōlāe. (II.161.1)

Выбрав благоприятный день, лучший муни тогда пришел.
Всех министров и придворных [он] позвал.

Наконец, в одном случае нам встретилось повторение почти идентичного четверостишия-чаупаи в сравнительно близко расположенных строфах:

Rāma-Lakhana-/Siya-rū/ra nihāgī,

Kahāhī sapre/ma grāma-/nara-nāgī:

«Te pitu-mā/tu kahahu, / sakhi, kaise,

Jinha paṭhae / bana bā/laka aise?» (II.89.1)

Рамы, Лакшманы и Ситы красоту увидев,
Заговорили с любовью деревенские мужчины и женщины:

«Что это за родители, скажи-ка, подружка,
Которые посылают в лес таких детей?»

«Te pitu-mā/tu kahahu, / sakhi, kaise,

Jinha paṭhae / bana bā/laka aise?» —

Rama-Lakhana-/Siya-rū/ra nihāgī²¹,

Nonī sane/ha-bikala / nara-nāgī. (II.111.4)

«Что это за родители, скажи-ка, подружка,
Которые посылают в лес таких детей?» —

Рамы, Лакшманы и Ситы красоту увидев,
Были охвачены любовью мужчины и женщины.

Повторы в соседствующих строфах (наряду с широким употреблением формул) наводят на мысль, что психология творчества Тулсидаса могла быть подобна психологии творчества эпического сказителя. В то же время можно предполагать, что и в данном случае Тулсидас иногда пытался преодолеть эпическую рутину сугубо индивидуалистическим стремлением расподобить подобное. В подтверждение этой мысли приведем два примера.

В конце первой главы в двух соседних строфах дважды говорится: «[Царицы] несколько раз совершили арати (обряд поклонения божеству)», но синонимичные строки разнятся порядком слов:

Karahī āra/tī bā/rahī bārā. (I.349.1)

Совершили арати несколько раз.

Bārahī bā/ra āra/tī karahī. (I.350.2)

Несколько раз совершили арати.

²¹ Эта строка повторяется еще через две строфы — в II.114.2.

Выше приводилась строка, повторенная в двух разных главах:

Syāma gaura / sundara / dōu bhāi. (I. 209.2 = III.34.4)

Темный и светлый — прекрасные два брата.

В первой главе неподалеку от этой строки стоит другая, синонимичная, но по-иному оформленная:

Sundara syā/ma gaura / dōu bhrātā. (I.217.1)

Прекрасные — темный и светлый — два брата.

Вопрос о том, как соотносятся в «Рамаяне» Тулсидаса формульность и индивидуальное стремление ее преодолеть, разнообразить, может быть удовлетворительно разрешен лишь всеобъемлющим статистическим исследованием текста поэмы в целом. Но, во всяком случае, материал, представленный в данной статье, с достаточной убедительностью показывает, что формулы занимают в поэме большое место.

II

Таким образом, «Рамаяна» Тулсидаса (как, вероятно, и другие новоиндийские версии санскритского эпоса) может быть использована для дальнейшего развития и углубления теории Парри — Лорда ²².

Эта теория фактически состоит по меньшей мере из двух теорий, причем вторая является как бы следствием и частным приложением первой (хотя генезис шел, как известно, в обратном порядке: от частного к общему ²³).

Первая теория, наиболее подробно изложенная А. Лордом на материале югославского фольклора [25], описывает принципы строения и бытования «устных», «традиционных» поэтических произведений, т. е. таких произведений, которые воссоздаются творцом-исполнителем всякий раз заново при каждом очередном исполнении на основе определенного набора словесных формул и канонических смысловых блоков («тем»). Являясь, по сути дела, развитием и детализацией давно известных фольклористике концепций, эта первая теория сама по себе, кроме некоторых ее деталей, не вызывает ни у кого существенных возражений.

Вторая теория может быть названа теорией (вернее, гипотезой) о признаках устного происхождения поэтических текстов, дошедших до нас в письменном виде. «Решающим признаком» считается достаточное количество формул в анализируемом тексте; два дру-

²² Теорией Парри — Лорда называет ее Гарри Левин в своем предисловии к книге А. Лорда «Сказитель эпоса» [25, XV]. Сам А. Лорд употребляет выражение «the oral theory of Milman Parry» [25, 12 и др.].

²³ Об истории развития теории Парри — Лорда см. [15, 139 и сл.; 18, 13 и сл.].

гих признака — это «темы», а также (с некоторыми оговорками) отсутствие enjambement [25, 141—145]. Эта вторая теория-гипотеза, возбудившая много сомнений и споров, была первоначально разработана на материале поэм Гомера, из которых и по сей день черпают основные аргументы как за, так и против самой теории.

Основные возражения критиков теории Парри — Лорда можно вкратце изложить следующим образом.

Во-первых, понятие формулы не определено с должной строгостью, так что возможны весьма широкие толкования, при которых теряются различия между формулами и неформулами. В связи с этим возникают разногласия, в какой мере действительно формулен язык гомеровских поэм или какого-либо другого произведения, т. е. каково количественное соотношение формул и неформульной речи (что в конечном счете и решает дело, поскольку практически любой поэтический текст достаточной длины может содержать некоторое количество формул). Стремясь уточнить определение формулы и в то же время доказать, что поэмы Гомера сплошь формульны, некоторые последователи М. Парри ввели понятие «структурная формула», т. е. клише не на лексическом, а на синтагматическом уровне [см. 22, 217 и сл.]; ср. также [11, 67]. Но в таком случае возникает возражение, что «структурные формулы» вполне свойственны и многим образцам письменной, даже современной поэзии. Действительно, понятие «структурная формула» очень близко понятию «ритмико-синтаксическая фигура», предложенному О. М. Бриком в его незавершенной работе о русском стихе (см. журнал «Новый ЛЕФ» за 1927 г.). Как пытался показать О. М. Брик, в русском четырехстопном ямбе можно выделить ограниченное количество клишированных «ритмико-синтаксических фигур».

Во-вторых, оспаривается одно из основных логических заключений теории Парри — Лорда: устная поэзия = формульная поэзия²⁴, следовательно, формульная поэзия = устная поэзия. В ряде научных работ, инспирированных, очевидно, именно полемикой вокруг теории Парри — Лорда, уже были описаны поэтические тексты, полные формул, но тем не менее с трудом относимые к категории устных [см., например, 22, 153 и сл.]. Что касается самих поэм Гомера, то крупнейший авторитет по истории греческой литературы А. Лески, не отрицая их формульный характер и признавая, что подобный стиль связан с устной традицией, тем не менее считает Гомера поэтом п и с ь м е н н ы м. По мнению А. Лески, «гомеровским вопросом» нашего времени стал вопрос о соотношении устной поэтической традиции и дошедших до нас

²⁴ Р. Калли [17, 7] ссылается на несколько исследований, позволяющих полагать, что возможна устная поэзия, и не основанная на технике формул.

текстов «Илиады» и «Одиссеи» [24, 34]. Подобные же проблемы возникают и в связи со средневековыми эпическими произведениями («Беовульф», «Песнь о Роланде», «Дигенис Акрит» и др.). Для разрешения этих проблем была выдвинута идея о «переходных» текстах [подробнее о которой см. 11, 94—95]. Один из ее вариантов может быть назван идеей о «переходном» авторе, т. е. таком авторе, который является одновременно и еще устным, традиционным поэтом и уже поэтом письменным, индивидуальным. Произведения такого автора, будучи письменными, неизбежно несут на себе печать устной традиции. А. Лорд решительно выступает против этих предположений. Признавая возможность существования подобных «переходных» авторов, он, исходя из своего югославского опыта, утверждает, что они не могут создать ничего эстетически ценного²⁵. Поэтому, согласно А. Лорду, сохраненные для нас временем тексты или письменны, или устны — третьего не дано [25, 220]. А. Лорд признает, что и в письменных произведениях встречаются формулы как наследство устной традиции, но считает, что по характеру этих формул специалист должен быть в состоянии определить истинную природу произведения [25, 220]. К сожалению, американский ученый никак не детализирует эти важнейшие мысли.

Наконец, самым общим возражением против теории Парри — Лорда является то, что она оперирует упрощенным противопоставлением «устная словесность — письменная литература». Под «письменной литературой» при этом сознательно или бессознательно подразумевается лишь тот тип литературного творчества, который характерен для новоевропейской культуры. Подобно тому как прежде не выделяли фольклор, устную словесность, из общего понятия «литература», так и теперь в широкое понятие «письменная литература» включают, очевидно, весьма различные вещи. Иными словами, еще недостаточно разработана общая историческая типология словесного искусства.

В нашем отечественном литературоведении за последние годы много сделано для изучения как раз тех ранних этапов письменного литературного творчества, которые имеют непосредственное отношение к рассматриваемым здесь проблемам. Идеи о «литературном этикете» (Д. С. Лихачев) и о «поэтике тождества» (Ю. М. Лотман) позволяют, на наш взгляд, по-новому подойти и к проблеме формул.

Даже большинство критиков теории Парри — Лорда принимают то ее положение, что формулы должны быть так или иначе связаны с устной традицией, т. е. что первоначальные причины возникно-

²⁵ По мнению И. М. Троянского, «утверждение это опровергается примером замечательного киргизского манасчи — сказителя поэм о Манасе — Сагымбая Орозбакова, который был обучен грамоте и даже имел начатки мусульманского образования» [15, 149].

вения формул кроются в особенностях устного бытования поэтических произведений. В. М. Жирмунский, например, писал: «Наличие их (формул) в тексте письменного эпоса восходит в конечном счете к традиции устного исполнения, но само по себе оно еще не доказывает, что самый текст является непосредственным продуктом устного, а не письменного творчества. Традиционные формулы могли и должны были сохраниться как признаки стиля героического эпоса и в условиях письменной, литературной, скажем даже — авторской обработки. Ведь эти признаки стиля героического эпоса были присущи ему как жанру, а средневековая поэзия развивалась в рамках очень строгих жанровых канонов» [12, 193]. Приведенное высказывание допускает двойное толкование. «Восхождение» формульного стиля письменного текста «в конечном счете к традиции устного исполнения» можно понимать, во-первых, как прямое или косвенное заимствование конкретных формул или метода формул из устной поэзии (таков, вероятно, смысл, который сам В. М. Жирмунский вкладывал в свои слова), а во-вторых, лишь как заимствование или, вернее, сохранение эстетического канона формул, их художественной допустимости и даже ценности; при этом сама лексическая материя формул в письменном тексте может возникнуть совершенно или во многом заново — по специфически «письменным» причинам.

Две статьи в этой книге дают материал для подобных предположений. Нонн Панополитанский, автор обширной (более 20 000 стихов — ср. объем «Рамаяны» Тулсидаса!) поэмы «О Дионисе», ставил перед собой сложную версификационную задачу: сохранить форму гекзаметра, но сделать ее более приемлемой для живого произношения своего времени (см. статью С. С. Аверинцева, с. 217). Как пишет М. Е. Грабарь-Пассек, Нонн «ограничил число спондеев в стихе и установил строжайшие правила соотношения между концом стопы и концом слова... Кроме того, излишние строгости в подборе слов по расположению долгот и ударений сильно связали свободу действий Нонна при пользовании лексическим материалом и привели его к злоупотреблению одними и теми же излюбленными словами и группами слов, особенно в конце стиха. Поэтому чтение поэмы Нонна, сперва чрезвычайно трудное ввиду запутанности сюжета и вычурности метрики и лексики, постепенно, ввиду обилия стабильных формул, становится все легче» [13, 333].

Другой пример — суахилийские поэмы-тенди, произведения также авторские, письменные, анализируемые в работе Ю. К. Щеглова. При всей строгости версификационной схемы тенди, начиная с XVIII в. «сочинение их было любимым занятием образованных слоев общества» и постепенно — в XIX—XX вв. — приобретало «все более массовый характер» (с. 234 этой книги). Количество формул в более поздних тенди возросло по сравнению с боле

ранними образцами жанра, что Ю. К. Щеглов связывает именно с «массовизацией» творчества.

Два названных примера позволяют предположить, что формулы могут возникать в авторских, письменных поэтических произведениях при столкновении достаточно строгого «литературного этикета» с не менее строгими требованиями стихотворной формы²⁶. Очевидно, определенное значение при этом имеет и объем поэтического творчества — будь то объем отдельной поэмы или «массовость» продукции данного типа. Можно в этой связи предположить, что и «структурные формулы» (или «ритмико-синтаксические фигуры»), обнаруженные О. М. Бриком в русской поэзии XIX в., также в какой-то мере обусловлены «массовым» характером поэтического творчества в этот период.

Рассмотрим теперь поэму Тулсидаса в свете изложенных проблем. На нынешнем этапе исследований использование «Рама-чарита-манаса» в спорах о теории Парри — Лорда похоже на составление одного уравнения с двумя неизвестными, которое, согласно законам алгебры, может иметь более чем одно решение. Новоиндийские литературы, как уже говорилось, вообще изучены плохо. В частности, современное филологическое исследование творчества Тулсидаса началось сравнительно недавно, и вполне вероятно, что в этой области еще предстоит немалые открытия.

Тем не менее с достаточной уверенностью можно сказать, что «Рамаяна» Тулсидаса не является текстом фольклорным, устным, т. е. передававшимся из уст в уста какими-нибудь индийскими аэдами вплоть до письменной фиксации. Хотя у нас почти нет достоверных свидетельств о Тулсидасе (как и о большинстве индийских авторов, живших до XVIII—XIX вв.), сам факт его существования, как и факт написания²⁷ им «Рама-чарита-манаса», не вызывает сомнений.

Как уже было сказано в начале статьи, видный индийский филолог Матапраasad Гупта посвятил рукописям «Рама-чарита-манаса» весьма тщательное исследование, результаты которого изложены как в сопроводительном томе к критическому изданию текста поэмы [2], так и в отдельной книге «Тулсидас» [21]. Из огромного числа существующих рукописей М. Гупта отобрал около 20 самых надежных (правда, из них только половина содержит текст поэмы целиком) и изучил их на предмет датировки и разночтений. Самая старинная рукопись, содержащая только первую

²⁶ Ср. также мысли Дж. Кэрка о языке Гомера: «...представляется априори вероятным, что во многих отношениях, хотя и не во всех, скорее ритм и структура стиха определяют употребление формул, чем наоборот» [22, 75].

²⁷ Во дворце-музее бенаресского махараджи хранится судебный документ XVII в., в котором, как утверждают, несколько строк написано рукой Тулсидаса [6, 42]. Однако авторских рукописей его произведений, по всей видимости, не сохранилось.

главу поэмы, хранится в одном из храмов города Айодхья и датирована 1691 г. эры Викрама, т. е. 1634 г. н. э. Таким образом, она отстоит примерно на десятилетие от предполагаемой даты смерти Тулсидаса²⁸. Самая старинная полная рукопись поэмы датирована 1704 г. эры Викрама, т. е. 1647 г. (рукопись хранится во дворце махараджи Бенареса). Имеются еще одна датированная рукопись XVII в. (1664), копия этой же рукописи XVIII в. (1705) и несколько рукописей начала и середины XIX в. Кроме того, некоторые рукописи, хотя и не датированные, признаются достаточно древними и авторитетными.

Расхождения между рукописями, подробно описанные М. Гуптой, не похожи на разноречивые, свойственные традициям фольклорных текстов. Традиция «Рамаяны» Тулсидаса по сути своей вполне единообразна. Различия касаются большей частью отдельных слов или словосочетаний (причем иногда можно заметить замену одной формулы другой), и на всю поэму вряд ли наберется два десятка вариантов размером в строку (правда, бенаресская рукопись 1647 г. содержит кусок в несколько строф, отсутствующий во всех других рукописях и признаваемый интерполяцией). Иными словами, характер рукописной традиции «Рама-чарита-манаса» должен быть сочтен свидетельством авторского происхождения поэмы²⁹.

С другой стороны, достаточная древность некоторых рукописей «Рамаяны» Тулсидаса и их близость ко времени жизни поэта, по-видимому, исключают возможность и позднейшей фольклоризации первоначально авторского текста³⁰.

²⁸ Ранее дату в этой рукописи читали как 1661 г. эры Викрама, т. е. 1604 г. н. э., и поэтому считали рукопись современницей поэта (эта точка зрения излагается еще Ш. Водвиль [30, XII]). Но М. Гупта доказал ошибочность такого чтения.

²⁹ М. Гупта разделил все рукописи поэмы на четыре «ветви», которые, по его словам, представляют собой не что иное, как четыре последовательные авторские редакции текста. С другой стороны, Ш. Водвиль, исходя из анализа содержания поэмы, различает три этапа работы Тулсидаса над своим произведением, связанные с развитием религиозно-философского замысла [30, 319—324].

³⁰ Единообразие рукописной традиции «Рамаяны» Тулсидаса может быть объяснено тем, что ко времени создания поэмы и в месте ее создания сложились благоприятные условия для письменной фиксации, а менее чем через два века там появилось и книгопечатание, окончательно закрепившее текст. Было бы интересно проверить, является ли единообразие рукописной традиции общим правилом для новоиндийских авторских переложений древнего эпоса или, может быть, «Рамаяна» Тулсидаса — в какой-то мере исключение (ведь это одно из самых поздних переложений «Рамаяны» — см. выше с. 106). У бенгальской «Рамаяны» Криттибаша Одджи была, например, совсем иная судьба. Историк бенгальской литературы Ш. Шен пишет: «„Рамаяне“ Криттибаша пришлось дорого заплатить за свою популярность. С течением времени слава поэта возрастала, но подлинности текста перестали придавать какое-либо значение. Певцы (*gāyana*), исполнявшие эту поэму, сознательно или бессознательно изменяли ее язык в зависимости от своих диалектов и не

Обратная возможность — использование Тулсидасом какого-либо фольклорного текста — не исключена, но вряд ли может быть доказана, потому что индийский фольклор и фольклор авадхи, в частности, изучен очень плохо — еще хуже, чем новоиндийские литературы. Нам неизвестны никакие фольклорно-поэтические тексты авадхи, предшествующие или просто близкие по времени Тулсидасу. Даже о его связях с более ранними поэтами-суфиями, писавшими на авадхи и, видимо, близко стоявшими к фольклору (см. выше с. 107, прим. 2), нельзя сказать ничего определенного, хотя преемственность в данном случае весьма вероятна. Зато несомненна тесная связь «Рама-чарита-манаса» с традициями санскритской религиозно-философской литературы, убедительно продемонстрированная Ш. Водвиль [30]. Так или иначе, изучение фольклорных истоков творчества Тулсидаса может лишь прояснить проблемы происхождения формульного стиля в его поэме, но при этом не исчезнет проблема формульности этой поэмы как текста авторского, письменного. Впрочем, и истоки формульного стиля у Тулсидаса нет необходимости искать непосредственно в фольклоре. Гораздо естественней предположить, что подобный стиль у Тулсидаса, скорее, связан со стилем санскритского эпоса, из которого поэт взял и сам сюжет для своего произведения. Формульную природу санскритского эпоса убедительно доказали в своих работах Я. В. Васильков [9; 10], П. А. Гринцер [11] и другие исследователи. Тулсидас мог заимствовать из древнеиндийского эпоса как эстетический канон формул, так, вероятно, и некоторые конкретные формулы. Однако, как мы пытались показать в первой части статьи, вероятны и иные, специфические причины возникновения и употребления формул в «Рама-чарита-манаса», а именно столкновение «литературного этикета» («поэтики тождества») с жесткими требованиями стихотворной формы.

Итак, признавая Тулсидаса поэтом письменным и учитывая невозможность сказать что-либо определенное о его связях с фольклором, объяснение формульного характера «Рама-чарита-манаса» следует, на наш взгляд, искать на путях уточнения и расчленения понятия «письменная литература», на путях разработки более дифференцированной типологии словесного искусства. Более конкретно — исследования должны сосредоточиться на психологии и технике творчества Тулсидаса, на выяснении природы его

упускали случая „улучшить“ текст различными вставными историями, учитывая вкусы слушателей. Таким путем в поэму постепенно проникло множество явно поздних вишнуйских идей и сюжетов, так что в конце XVII в. в ней ничего не осталось от первоначального текста, кроме имени поэта и нескольких отдельных строф» [28, 68—69]. Иными словами, «Рамаяна» Криттибаша Оджи претерпела обычную судьбу текста, попавшего в фольклорное обращение.

творческой личности. В каком-то смысле Тулсидаса, вероятно, уместно назвать «переходным» поэтом — переходным от эпического певца к поэту современного типа. Одним из подтверждений этой мысли являются расчеты о предполагаемых сроках создания Тулсидасом своей поэмы. Согласно индийской традиции, Тулсидас завершил «Рама-чарита-манаса» в два или два с половиной года [30, XI; 5, XVII; 6, 39]³¹. Ш. Водвиль считает такой срок невероятным, исходя, очевидно, из представлений о творчестве поэтов нового времени. Но так ли невероятен названный срок для поэта, творящего в рамках древней традиции, берущего готовый сюжет и пользующегося, как мы видели, типовыми словесными блоками? В книге Б. Саксены о языке авадхи [27] имеется любопытное свидетельство на сей счет. Б. Саксена использует в качестве иллюстративного материала неизданную поэму на авадхи под названием «Авадха-биласа» («Развлечения Айодхьи»), написанную в XVII в. поэтом Лалдасом Гуптой под явным влиянием Тулсидаса. Поэма также повествует о жизни Рамы и состоит из чаупай и дох. Объем поэмы, насколько можно судить по описанию Б. Саксены, соизмерим с объемом «Рамайяны» Тулсидаса — в ней порядка 10 000—20 000 строк (в «Рама-чарита-манаса», как уже говорилось, также примерно 20 000 рифмованных строк). Лалдас Гупта в отличие от Тулсидаса указал даты и начала и конца работы над своей поэмой — и обе даты относятся к одному году эры Викрама — 1700 (т. е. 1643—1644 г. н. э.)! Написание столь немалой поэмы заняло у поэта всего десять месяцев! Учитывая разницу в литературных достоинствах двух поэм, можно все же, очевидно, допустить, что

³¹ В первой главе «Рама-чарита-манаса» мы читаем:

Sādara Siva/hi nāi/aba māthā,
Baranaū bisa/da Rama/-guna-gāthā.
Sambata so/raha sai/ēkatīsā
Karaū kathā/Hari-pada/dhari sīsā. (I.34.2)

С уважением перед Шивой склонив ныне голову,
Излагаю чистую песнь о достоинствах Рамы.
В год шестнадцать сотен тридцать первый
(т. е. в 1631 год эры Викрама, или в 1574 г. н. э.)
Веду рассказ, к стопам Хари припав головой.

И далее:

Naumī bhau/ma bāra/madhumāsā
Avadhapurī/yaha cari/ta prakāsā. (I.34.3)

В девятый день, во вторник, месяца чайтра,
В городе Айодхья это жизнеописание появилось.

А. П. Баранников, следуя некоторым индийским авторам, интерпретировал эти строки в том смысле, что Тулсидас закончил свою поэму в 1574—1575 гг. [4, 16]. Таково же мнение и Ш. Водвиль [30, 324]. Однако другие исследователи считают 1574 г. начальной датой работы Тулсидаса над «Рамайяной» [6, 38]. Так или иначе, никаких других дат поэт в своем произведении не сообщает.

Тулсидас сочинял свою «Рамаяну» два или два с половиной года³². Разумеется, эти расчеты нуждаются в проверке и уточнении, но ими явно не следует пренебрегать в рассуждениях о творческом методе Тулсидаса. Они, на наш взгляд, говорят о том, что психология творчества Тулсидаса могла занимать некое промежуточное положение между психологией эпического певца и психологией поэта нового времени.

В психологию творчества Тулсидаса необходимым элементом, надо думать, входил и расчет на психологию той аудитории, для которой он писал. Аудитория же эта была, во-первых, приучена к восприятию санскритского эпоса с его многочисленными клише и повторами, и поэтому, вероятно, чтобы котироваться как эпос наряду с «Рамаяной» Вальмики и другими произведениями подобного рода, «Рамаяна» Тулсидаса просто должна была быть построена из формул (ср. приведенные выше слова В. М. Жирмунского). Во-вторых, поэма Тулсидаса, несомненно, предназначалась для устного восприятия и даже для заучивания наизусть. Правда, Тулсидас сам был явно человеком читающим и в числе адресатов своей поэмы также не мог не видеть читателей, но все же поскольку и до сих пор большинство населения Индии остается неграмотным (а грамотность в «зоне хинди» — одна из самых низких в Индии), то можно с уверенностью сказать, что «Рамаяна» и прежде и теперь больше слушалась, чем читалась. Известно также, что многие люди знают «Рамаяну» Тулсидаса наизусть и умеют «читать» только эту книгу. Правомерно предположить, что автор, знающий, что его сочинение будут воспринимать прежде всего на слух, станет творить иначе, чем автор, рассчитывающий быть прочтенным и перечтенным.

³² К вопросу о сроках написания «Рама-чарита-манаса» интересный сравнительный материал могут предоставить персоязычная традиция и связанные с ней литературы. Низами Ганджеви, автор знаменитой «Пятерицы», утвердил обычай указывать в конце поэмы число бейтов, в ней содержащееся, и время, ушедшее на ее написание. Так, например, в самом тексте поэмы Низами «Лейли и Маджнун» мы читаем:

Эти четыре тысячи бейтов [и несколько] более
(т. е. около 8 000 строк. — С. С.)

были сложены меньше, чем в четыре месяца.

Если бы другие занятия были [для меня] запретны,
Закончена она была бы в четырнадцать ночей.

Перевод Е. Э. Бертельса

Амир Хусро Дехлеви, первым создавший еще одну «Пятерицу» в ответ Низами, потратил на это примерно четыре года — и в его поэмах также порядка 40 000 строк. Третья «Пятерица», созданная на языке турки Алишером Навои, при сходном объеме была завершена менее чем за три года. Современник и друг Навои, Джами, написал свои пять поэм на фарси примерно за четыре года — и т. д. Все это позволяет верить, что и Тулсидас вполне мог закончить свою «Рамаяну» за два с половиной года.

В этом кратком заключении к громоздкой статье удалось лишь бегло наметить некоторые возникшие проблемы и пути их разрешения. Что касается основного вопроса о соотношении формульного стиля и устного или неустного характера поэтических текстов, то мы видим два альтернативных подхода. Можно ограничиться общим утверждением, что формулы свойственны не только устной поэзии, но по крайней мере и некоторым видам поэзии письменной, авторской. Однако такое утверждение не дает никаких перспектив для дальнейших изысканий. Гораздо плодотворнее предположить вслед за А. Лордом, что имеются существенные различия между формулами в подлинно устном тексте и формулами в текстах письменных, причем вполне вероятно, что в последней категории также можно будет выделить несколько градаций — от произведений, непосредственно следующих фольклорной традиции, до произведений поэтов нового времени, стремящихся к индивидуальной неповторимости³³. Во всяком случае, ясно, что в этой области исследований таятся, по выражению И. М. Тронского, «безбрежные компаративные возможности» [15, 143].

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Издания произведений Тулсидаса

1. *Ṣrīmad-gosvāmī Tulasidāsa-jī viracita Ṣrī-Rāmacaritamānasa... Ṭikā-kāra* — Hanumānaprasāda Poddara, Gorakhpura, 1965.
2. *G o s v ā m ī T u l a s i d ā s a. Rāmacaritamānasa kā pāṭha. Saṃpādaka M. Gupta, khaṇḍa 1—2, Allāhabād, 1949.*
3. *Tulasī-granthāvalī. Dūsarā khaṇḍa, Kāṣī, 1958.*

II. Переводы произведений Тулсидаса на европейские языки

4. *Тулсидас. Рамаяна, или Рамачаритаманаса. Море подвигов Рамы, пер. с хинди, коммент. и вступит ст. А. П. Баранникова, М.—Л., 1948.*
5. *The Holy Lake of the Acts of Rama. An English Translation of Tulasī Dās's Rāmacaritamānasa by W. D. P. Hill, Calcutta, 1952.*
6. *Tulsī Dās. Kavitāvalī, Translated and with a Critical Introduction by F. R. Allchin, London, 1964.*
7. *Tulsī Dās. The Petition to Ram. Hindi Devotional Hymns of the Seventeenth Century. A Translation of Vinaya-Patrikā with Introductory Notes and Glossary by F. R. Allchin, London, 1966.*
8. *Vaudeville Ch. Traduction française de l'Ayodhyākāṇḍa du Rāmāyaṇa de Tulsī-Dās, Paris, 1950.*

³³ Может быть, путь развития от устной поэзии к индивидуально-авторской предстанет в одном из своих аспектов как постепенное замещение формул в собственном смысле слова (формул лексических) так называемыми «структурными формулами» (или ритмико-синтаксическими фигурами), в терминологии О. М. Брика).

III. Исследования

9. В а с и л ь к о в Я. В. «Махабхарата» и устная эпическая поэзия,— «Народы Азии и Африки», 1971, № 4.
10. В а с и л ь к о в Я. В. Элементы устно-эпической техники в «Махабхарате»,— «Литературы Индии. Статьи и сообщения», М., 1973.
11. Г р и н ц е р П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
12. Ж и р м у н с к и й В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения,— «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1971, т. XXX, вып. 3.
13. История греческой литературы. Том III. Литература эллинистического и римского периодов, М., 1960.
14. Н е к л ю д о в С. Ю. К вопросу об описании «эмоциональной реакции» былинного персонажа,— «Сборник статей по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1973.
15. Т р о н с к и й И. М. Вопросы языкового развития в античном обществе, Л., 1973.
16. Т р о н с к и й И. М. К вопросу о «формульном стиле» гомеровского эпоса,— «PHILOGICA. Исследования по языку и литературе памяти академика В. М. Жирмунского», Л., 1973.
17. C u l l e y R. C. Oral Formulaic Language in the Biblical Psalms, Toronto, 1967.
18. Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship, New York, 1968.
19. G a r c i n d e T a s s y. Histoire de la littérature hindoue et hindoustanie (1-re édition), vol. I—II, Paris, 1839—1847.
20. G r i e r s o n G. A. Notes on Tulsī Dās,— «Indian Antiquary», 1893, XXII.
21. G u p t a M. Tulasīdāsa, Allahābād, 1953.
22. Homeric Studies (Yale Classical Studies, ed. by G. S. Kirk and A. Parry, vol. XX), New Haven and London, 1966.
23. K e l l o g S. H. A Grammar of the Hindi Language, London, 1955.
24. L e s k y A. Geschichte der griechischen Literatur. Zweite Auflage, Bern, 1963 (English tr.: «History of Greek Literature», London, 1966).
25. L o r d A. V. The Singer of Tales, Cambridge (Mass.), 1960.
26. P a r r y M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style,— «Harvard Studies in Classical Philology», vol. 41, Cambridge (Mass.), 1930.
27. S a k s e n a B. Evolution of Awadhi (A Branch of Hindi), Delhi, 1971.
28. S e n S. History of Bengali Literature, New Delhi, 1960.
29. S u r y a k a n t a S a s t r i. Index Verborum to the Tulasī Rāmāyaṇa, Lahore, 1937.
30. V a u d e v i l l e C h. Étude sur les sources et la composition du Rāmāyaṇa de Tulsī-Dās, Paris, 1955.

ДИПЛОМАТИЧЕСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭТИКЕТ В МАЛАЙСКОМ КНИЖНОМ ЭПОСЕ

Тут они пустились в договоры, как примем, где посадим чиновников. «На креслах, на диване, на полу: пусть сядут, как хотят, направо, налево, пусть влезут хоть на стол», — сказано им. «Нельзя ли нарисовать, как они будут сидеть?» — сказал Кичибе.

И. А. Гончаров «Фрегат Таллава»

Чей посол, тому и почет.

Русская пословица

Стилистика традиционной малайской прозы не вызывала особенного восторга у западных исследователей. При всем своем восхищении малайской повествовательной литературой Огюст Дозон не удерживается от того, чтобы не упрекнуть ее в словесных излишествах, повторах и длиннотах [31, 434]. Дословно повторяющиеся описания героев и их бранных подвигов, шаблонные картины празднеств, пиров, процессий также отнюдь не украшают малайскоязычные «народные романы» — хикаяты в глазах Виллема Фредерика Стюттерхейма [55, 119]. «Традиционный малайский читатель... упивается описаниями благородных вельмож и знатных дам, великолепных пиршеств и раззолоченных паланкинов», — пишет Ричард Олаф Уинстедт, упоминая двумя строками ниже о стереотипных мотивах бесконечного старого романа на малайском языке [6, 117].

Стараясь понять, почему в местной «полулитературной традиции» столь часто (по сравнению с европейскими средневековыми текстами) встречаются детальные описания одних и тех же церемоний, Ян де Фрис высказывает предположение, что эти описания самых существенных для малайца проявлений общественной жизни представляют собой кульминационные, эстетически наиболее ценные моменты повествования, вызывающие «эффект узнавания» [см. 61, 108—109; см. также 57, 118]. При этом голландский фольклорист полагает, что введение этих описаний мешает развитию действия, как такового, столь важному с точки зрения европейского читателя [61, 109]. На первый взгляд, почти того же мнения придерживается и Алессандро Баусани, предлагая различать в хикаяте с точки зрения техники повествования основную структуру и «этикетные украшения» (*adornamento ceremoniale*),

состоящие из стереотипных, при случае опускаемых, описаний действий, на которых современный рассказчик не счел бы нужным каждый раз останавливаться [25, 172]. Далее, однако, он добавляет: «Важно отметить, что те элементы повествования, которые кажутся важными и относящимися к его „основной структуре“, иной раз могут оказаться частью „этикетных украшений“ и наоборот» [25, 172]. Эта многозначительная оговорка уже сама по себе не может не вызвать желания заняться пресловутыми описаниями «малайских церемоний», с тем чтобы выяснить, какую роль играют они в малайской повествовательной прозе. В целях анализа обратимся к тексту «Повести о ханг Туахе», которая, по мнению того же Баусани, с точки зрения стиля является типичнейшим хикаятом [25, 179].

Избранный нами памятник принадлежит к самым выдающимся произведениям малайской прозы, и единственная известная нам его редакция появилась, как можно думать, в султанате Джохор около XVII в. [16]. Эта уникальная малайскоязычная героико-историческая эпопея наряду с не столь уж многочисленными «родословиями» и «историческими» повествовательными поэмами (шаирами) доносит до нас картины прошлого малайских или (в языковом отношении) малаизированных государств Нусантары. Главный герой «Повести» — первый витязь средневековой Малакки — богатейшего и влиятельнейшего малайского султаната, заявившего о себе в начале XV в. и рухнувшего под ударами португальцев не далее как в 1511 г. Эпическая биография ханг Туаха вмещает в себя всю историю султаната от его легендарного основания до преподнесенного опять-таки в виде легенды падения, и если богатырю не удастся отстоять Малакку от ее новых врагов — португальцев, то это связано, по всей вероятности, с тем, что его сюзерен исчерпал терпение небес и должен (естественно, вместе со своим государством) понести кару ради восстановления баланса мировой справедливости [см. 17]. Однако с момента появления «франков» и до падения Малакки проходит значительный период времени, в течение которого ханг Туах не только сражается с врагами, но и совершает ряд путешествий, а именно в Келинг (Виджаянагар) с заездом в Аче, Китай и Рум (Османскую империю), а также в Джидду, Мекку, Медину и Египет [36, 357—392, 456—497]. Описания этих путешествий рассматривались до сих пор лишь как историко-географический материал, частично трансформировавшийся при переписке рукописи [50] или под воздействием малайской эпической традиции [15, 95—99]. Однако, хотя переносящие нас за пределы малайского мира эпизоды «Повести» отнюдь не лишены познавательности, находка Тыку Искандара, обнаружившего в *descriptio* Истанбула прямые цитаты из относящегося к XVII в. описания Кутараджи — столицы северосуматранского султаната Аче [см. 16, 151—152], заставляет усомниться

в том, что безымянный автор (авторы) «Повести» намеревался, воспользовавшись путешествием ханг Туаха, рассказать «о разных народах, о разнообразии стран света» [9, 43]. Внимательно перечитывая повествование о поездках ханг Туаха, убеждаешься: перед нами не трафаретные, хотя и в целом верные действительности «паспорта» далеких стран, которые мы находим хотя бы в книге Марко Поло [см. 10, 491—494] или в средневековых китайских записках о путешествиях, но в основе своей одна и та же история, содержащая отдельные, в общем, немногочисленные вкрапления «страноведческого» характера. Прибегая к терминологии Парри — Лорда, можно сказать, что перед нами вариации сюжетной «посольской темы», реализующейся в виде последовательно излагающихся сцен (процедур), причем автор пользуется правом давать в сокращенной форме (совсем опускать) некоторые из них или же, напротив, разрабатывать определенные процедуры особенно тщательно [48, 88; см. также 29, 513].

Обратимся к путешествию ханг Туаха в Келинг, которое может послужить моделью для рассмотрения как более развернутых, так и сокращенных вариантов посольской темы в «Повести». Экспозицией темы служит сцена приема в малаккском дворце, когда раджа заявляет о намерении направить делегацию в Келинг (А). Затем раджа обсуждает с первым министром (бендахарой) возможную кандидатуру на место главы делегации, а бендахара предлагает назначить на этот пост ханг Туаха (В). Далее следуют беседа раджи с ханг Туахом (С) и поручение бендахаре составить текст письма и подобрать памятные подарки повелителю Келинга (С₁). После этого ханг Туах инструктирует своих людей (D), раджа с удовлетворением выслушивает проект письма (E), происходит вручение наград послам, организовываются торжественные проводы письма и даров на пристань (F), а потом письмо и дары переносятся на корабль, и посольская эскадра отплывает (G). В пути ханг Туах встречает пророка Хизра, передающего богатырю подарок, который должен расположить к нему государя Келинга (H). По прибытии в Нагапатам подчиненные шахбандара (начальник гавани), услышав салют, являются на корабль, опрашивают прибывших и получают соответствующие разъяснения (I), уведомляют обо всем шахбандара (J), шахбандар собственной персоной посещает корабль ханг Туаха (K), тот отвечает на вопросы шахбандара и устраивает завтрак в его честь (L), шахбандар сообщает о приезде малаккской делегации «отцу города» Нале Санггуне (M), ханг Туах наносит визит шахбандару (N), а затем — Нале Санггуне (O). После этого имеют место столкновение малаккцев с «франками» (португальцами) на нагапатамском рейде (P), новый визит малаккцев к Нале Санггуне (R) и их прощание с ним, отбывающим в столицу Келинга (S). Добравшись до дворца Кисны Раяны, государя Келинга, Нала Санггуна докладывает ему о

приезде делегации (Т), и тот поручает своему бендахаре организовать встречу письма (U). Нала Санггуна возвращается в Нагапаттам и предупреждает ханг Туаха о скором прибытии встречающей группы (V). Происходят торжественная встреча письма и даров малаккского раджи и выезд объединенной малаккско-келингской группы в столицу Келинга (W), после чего кортеж вступает в город (X). Ханг Туах вместе с письмом и дарами является на прием к Кисне Раяне (Y), следуют чтение письма и беседа ханг Туаха и Кисны Раяны (Z). Затем идут три самостоятельных эпизода, демонстрирующих молодечество и сообразительность ханг Туаха, рассказ о поездке ханг Туаха в Китай, о которой пойдет речь ниже, и, наконец, после того как ханг Туах напоминает о том, что его пребывание в Келинге затянулось (Z_1), появляется уже знакомая нам цепочка процедур $C_1 \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F \rightarrow G$, вызванных необходимостью ответного письма келингского государя малаккскому радже, а по возвращении ханг Туаха в Малакку (вместе с келингскими послами) следуют кратко упоминаемые процедуры $I \rightarrow \dots \rightarrow T$ (где шахбандар, услышав салют, сразу же сообщает малаккскому радже о прибытии ханг Туаха) $\rightarrow U \rightarrow W \rightarrow Y \rightarrow Z$.

Человеку, незнакому с тонкостями дипломатического протокола, трудно удержаться от впечатления, что перечисленные процедуры и церемонии суть не что иное, как отвратительная волокита, мешающая герою выполнить непосредственную цель своей миссии, существенную, как можно думать, для развития действия всей «Повести». Поэтому поясним сразу, что посольства, о которых идет речь в этой статье, если и играют какую-нибудь роль в фабульном развитии «Повести», то не более чем роль ретардации, отсрочивающей уже предрешенную гибель Малакки, а, стало быть, ее длинноты оказываются сюжетно оправданными (здесь уместно, может быть, вспомнить Ю. Тынянова, писавшего, что сюжет — это общая динамика вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и движением — нарастаниями и спадами — стилевых масс [22]). Но и обращаясь к внутренней логике самих посольских эпизодов, мы не можем не признать всех перечисленных процедур насущными для их внутреннего сюжетного развития. Чтобы доказать это, надо выяснить, в чем заключается самая соль дипломатических миссий ханг Туаха, что мы должны почитать за кульминацию посольских эпизодов, за наиболее высокую ноту посольской темы в «Повести о ханг Туахе». Отправление посольств обосновывается в «Повести» по-разному, иногда не обосновывается вовсе. Так, объявляя о своем намерении послать делегацию в Келинг, малаккский раджа ни слова не говорит о том, какая в этом нужда, и только бендахара, поддерживая царское решение, замечает, что посольство будет полезно Малакке в условиях конфликта с Маджапахитом. Яснее вроде бы обстоит дело с посольством в Рум — раджа прямо заявляет, что там

нужно купить пушек, больших и малых, дабы «наполнить ими Малакку», где он хочет посадить на царство свою дочь. Однако оба эти обоснования кажутся вторичными — ведь конфликт Малакки с Маджапахитом уже, по существу, исчерпан к моменту отправления малаккского посольства в Келинг, а пушкам, полученным ханг Туахом в Руме, не суждено сделать ни одного выстрела. Что же касается миссии ханг Туаха в Китай, то о назначении ее, как о чем-то само собой разумеющемся, не говорится ровно ничего. Обратившись к «гласу народа», мы получим более определенное, хотя, казалось бы, слишком бесхитростное, разъяснение интересующего нас вопроса: рассказывая чиновникам шахбандара о целях своего прибытия в Келинг, люди ханг Туаха объясняют, что они приплыли для того, чтобы «явиться пред очи великого султана земли келингской» [36, 361]. О том же, по существу, говорит и государь Келинга Кисна Раяна во время аудиенции, данной им ханг Туаху: «О Лаксамана ¹, велико твое счастье и безмерна твоя удача, раз удалось тебе явиться передо мной, беседовать со мной и смотреть мне в лицо» [36, 368]. Обратившись ко второй и третьей вариации посольской темы — путешествиям ханг Туаха в Китай и Рум, мы находим дополнительные подтверждения тому, что именно непосредственный контакт с носителем верховной власти является сверхзадачей посла.

В самом деле, процедуры, из которых слагаются сборы келингской делегации в Китай, можно представить в виде цепочки $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow \dots \rightarrow F_1 \rightarrow F_2 \rightarrow D \rightarrow F_3 \rightarrow G$, в общем мало отличающейся от соответствующей цепочки первой версии (только выпали эпизоды C_1 и E , а сцена F распадается на три этапа, так как письмо и дары доставляются в Нагапатам в три приема). При этом уже в сцене C ханг Туах клянется не возвращаться в Келинг, до тех пор пока не увидит лица китайского раджи [36, 377—378]. Исполнить это обещание оказывается не так-то легко: пройдя через несколько укороченную стадию известных нам и кое-где переставленных эпизодов $I \rightarrow J \rightarrow I_1 \rightarrow P \rightarrow (K \rightarrow L \rightarrow N) \rightarrow M \rightarrow T \rightarrow U \rightarrow V \rightarrow W \rightarrow X^2 \rightarrow$ и прибыв во дворец китайского раджи, Туах остается за порогом тронного зала в то время, когда письмо вносят пред царские очи и читают радже ($Y_1 \rightarrow Z_1$), Туаха приглашают войти в тронный зал, где он беседует с раджей, не имея, однако, возможности его видеть ($Y_2 \rightarrow Z_2$). На этом дело и оста-

¹ Прозвище, данное ханг Туаху в честь одного из героев «Рамаяны» — Лакшманы (мал. Лаксамана).

² Где I_1 — повторное посещение чиновников шахбандара, передающих ханг Туаху указание стать на якорь рядом с португальскими кораблями, а $K \rightarrow L \rightarrow M$ — незваный визит Туаха к шахбандару, в ходе которого тот получает непосредственно от ханг Туаха разъяснения о целях посольства и сообщает ему о дальнейших процедурах (лакуна джакартского издания восстанавливается здесь по изданию Шеллебера [38, IV, 705]).

навливается, и только после приема у четверицы главных министров (O) и ряда новых «слепых» высочайших аудиенций ($Y_3 \rightarrow Y_4 \rightarrow Y_5 \dots$) ханг Туаху с помощью хитрой уловки удается увидеть китайского раджу, восседающего на троне, который установлен в пасти золотого дракона³. За этим эпизодом следует чрезвычайно куца «страноведческая» часть, и ханг Туах просит китайца отпустить его в Келинг, после чего развертывается знакомая нам «нисходящая» серия процедур прощания и проводов письма, посылаемого китайским раджей государю Келинга.

Наконец, труднее всего дается ханг Туаху аудиенция у румского султана. Сборы перед поездкой ханг Туаха в Рум совершенно аналогичны его сборам в Келинг: $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F \rightarrow F_1 \rightarrow G$, где единственная дополнительная процедура (F_1) — передача ханг Туаху подарков малаккского бендахары для главных министров Оттоманской Порты. Однако уже в ходе процедуры В возникает сомнение в том, что кто-либо иной, кроме ханг Туаха, сумеет встретиться с государем Рума или его министрами, потому что «румский раджа — великий раджа, и к тому же еще наместник Аллаха на земле» [36, 457]. Не случайно, по-видимому, и по пути в Рум люди ханг Туаха трижды заявляют, что едут в Рум специально для того, чтобы поклониться султану Рума [36, 461, 468, 472]. И, однако, очутившись в Руме после трех попутных заездов⁴ и пройдя через орнаментированные рассказами о Руме процедуры $I \rightarrow J \rightarrow K \rightarrow L \rightarrow M \rightarrow N \rightarrow O \rightarrow R \rightarrow R_1 \rightarrow S \rightarrow T_1 \rightarrow V \rightarrow T_2 \rightarrow U \rightarrow W \rightarrow X$ (где T_1 и T_2 — двухступенчатое сообщение о прибытии Туаха), ханг Туах убеждается, что желанная аудиенция попросту не входит в предусмотренную для него программу: письмо малаккского султана читают четырем министрам румского султана, лишь докладываящим своему государю о его

³ Эта уловка представляет собой бродячий мотив, известный, в частности, по «Малайским родословиям» [см. 53, 140—141] и по кхмерской литературе [см. 26, 187]. Золотой дракон, в пасти которого установлен императорский трон, во всей вероятности, создание малайской устной традиции, из которой черпал свои сведения о Китае, видимо, и Пигафетта [см. 18, 137].

⁴ Эти заезды, в свою очередь, представляют собой усеченные варианты той же самой «посольской темы». Самый краткий из них сводится к изложению беседы на общие темы, которую ведет ханг Туах с аческим султаном. По всей вероятности, желая поставить Аче на равную ногу с Малаккой, автор «Повести» ограничивается здесь сообщением о том, как ханг Туах сошел на берег и «запросто» явился на прием к султану Салахуддину. В то же время едва лишь малайцы прибывают в Джидду, как следует уже знакомая нам серия эпизодов $I \rightarrow J \rightarrow K \rightarrow L \rightarrow M \rightarrow N \rightarrow O$, после чего ханг Туах вместе с «губернатором» Маликом Расалом совершает довольно точно описанный хадж [36, 466—467; ср. 13, 120—124], получает аудиенцию у шейха — хранителя могилы пророка, возвращается в Джидду, прощается с «губернатором» и отплывает. Визит в Египет состоит из процедур $I \rightarrow J \rightarrow M \rightarrow K \rightarrow N \rightarrow O$, псевдострановедческой части, описания покупки пушек, прощания с местным «губернатором» (первым министром) и отплытия.

содержании, этим же четырьмя министрам султан поручает заботу о делегации.

Однако послы не торопятся уезжать. Задержка в Руме предвидится ханг Туахом: уже по истечении процедуры R ханг Туах говорит, что готов провести в Руме ровно столько времени, сколько нужно для того, чтобы вопреки местному заведению исхитриться увидеть султана [36, 481]. Снова и снова навещает Туах министров султана ($O_1 \rightarrow O_2 \rightarrow O_3 \rightarrow \dots$), пока наконец с полной откровенностью не обращается к наиболее влиятельному из них и не уговаривает его устроить ему аудиенцию, потому что таков малайский посольский обычай: куда бы его ни заносил служебный долг, везде он бывал допущен пред лик государей и имел возможность с ними беседовать [36, 489]. И наконец, завидная настойчивость и в высшей степени благоприятное впечатление, которое Туах производит на мельком увидевшего его султана (Y), решают дело, и Туах дважды беседует с султаном ($Z + Z_1$), после чего следуют сборы в обратный путь, прощание и отплытие.

Из сказанного выше как будто явствует, что все три расположенных по нарастающей трудности варианта «посольской темы» в «Повести о ханг Туахе» могут рассматриваться как реализация определенного законченного сюжета, а излагающиеся в довольно строгой последовательности сцены (процедуры), из которых складывается тема, являются в то же время функциями персонажей, движущих этот сюжет в направлении личной встречи посла с главой государства, остающейся, кстати, и в современном дипломатическом этикете (вручение верительных грамот) решающим моментом признания посла [см. 20, 29—30]. Непосредственное же общение с благорасположенным носителем харизматической власти могло повлечь за собой причащение посла к переполняющей его высокого собеседника магической силе (*мал.* *daulat*)⁵, а стало быть, аккумуляции этой силы, столь необходимой Малакке перед лицом португальской угрозы, как в самом ханг Туахе, так и в его доверителе [ср. 23, 11 и сл.]⁶. Трудно сказать, в какой мере осознавались или ощущались эти задачи во внешнеполитической практике малайских государств позднего средневековья, но, во всяком случае, не подлежит сомнению, что порядок реальных дипломатических

⁵ О сверхъестественных качествах, якобы присущих, по убеждению средневековых малайцев, представителям верховной власти, см. [54, 28—29; 33, 62].

⁶ Согласно, установленное с помощью ханг Туаха между Малаккой, с одной стороны, и Келингом, Китаем, Румом, а также Маджапахитом (где ханг Туах после своего посольства в Келинг возводит на престол сына малакского султана) — с другой, как нельзя более напоминает «священный союз», который, согласно яванской исторической традиции в толковании К. Х. Берга, пытался заключить государь Сингасари Кртанagara с окрест лежащими государствами Мелаю, Сундой, Мадурой и Бали перед лицом китайской агрессии [см. 27].

процедур в исламизированных (= малайзироваанных) государствах Нусантары оказывается чрезвычайно близок к тому, который был охарактеризован выше ⁷.

Предположение о ритуально-этикетном по преимуществу характере посольских эпизодов «Повести» заставляет думать, естественно, не только о строго определенной последовательности соответствующих процедур, но и о формульности речи их участников. Действительно, в посольских эпизодах «Повести» диалоги варьируются в чрезвычайно незначительной степени. Остановим внимание хотя бы на начальной стадии «посольской темы». Один и тот же вопрос («Откуда пришли эти корабли?»), дважды дополнив его и единожды изменив в нем порядок слов, задают малайцам агенты шахбандара ⁸, и, в общем, одинаково строится «шапка» малайской реплики («Мы все — послы малаккского государя, хотим явиться пред очи...» ⁹), кроме того случая, когда малайцы представляют в Китае не своего государя, а раджу Келинга. По общей схеме строится донесение уполномоченных шахбандара своему начальнику («О господин наш, прибыла делегация малаккского раджи к его величеству... [истинных] целей ее мы не знаем»), появляющееся в двух вариантах темы ¹⁰, и реакция шахбандара: «Поеду сам, выясню все на месте» ¹¹. Почти буквально повторяется беседа, которую ведет ханг Туах с шахбандарами Нагапатама, Джидды, Египта и Рума (из китайского эпизода неясно, когда состоялась первая встреча Туаха с шахбандаром). После того как ханг Туах приглашает высокого гостя подняться на корабль ¹², шахбандар спрашивает (лишь с небольшими изменениями в порядке слов),

⁷ См. хотя бы описания приема спутников Магеллана в Брунее [18, 101—104] и аудиенции, данной португальским послам на Суматре и в Бунго согласно книге Пинто [19, 64, 551], рассказ Джованни да Эмпольи о его поездках в Педир и Пасей [46, 128—129], процедуру приема послов при аческом дворе [47, 140—142] и др.

⁸ «Perahu darimana datang ini?» [36, 468, 472], «Perahu ini datang darimana?» [36, 361]; «Perahu darimana datang ini dan siapa nama panglimanya, apa kehendak datang ini?» [36, 382]; «Perahu darimana datang ini dan apa kehendaknya?» [36, 461].

⁹ «[Adapun] kami (hamba) sekalian ini utusan daripada Raja (Sultan) Melaka [diutus dari Melaka] hendak... menghadap...» [36, 361, 461, 468, 472]. В круглых скобках здесь и далее даются разночтения, в квадратных — дополнения.

¹⁰ «Ya, tuanku, adapun yang datang ini utusan dari Sultan Melaka kepada duli Kisna Rayana. Apa-apa maksudnya diperhamba tiada tahu» [36, 361]; «Ya, tuanku, adapun perahu itu datang dari negeri Melaka hendak menghadap kepada duli Raja kita. Apa maksudnya diperhamba tiada periksa» [36, 472].

¹¹ «Baiklah aku naik ke perahu aku pergi (pergi sendiri ke perahu itu) bertanya kepadanya» [36, 361, 472].

¹² «Silahkan[lah] orang kaya Syahbandar (tuanku) naik (duduk)» [36, 362, 461, 468, 472].

откуда следует корабль и с какой миссией прибыли малайцы¹³, а ханг Туах совершенно стандартно отвечает ему: «Мы, слуги твои, прибыли по повелению султана малаккского, чтобы явиться пред очи (имярек) в знак душевного согласия и любви»¹⁴. Далее столь же стандартно он выражает надежду на то, что для него и для его товарищей шахбандар заменит в чужом городе родного отца¹⁵. И в трех случаях (помимо четвертого, когда просьба обходится молчанием как сама собой разумеющаяся и в то же время не высказанная столь прямо) шахбандар не видит, естественно, ничего дурного в неожиданном прибавлении своего семейства¹⁶.

Отправляясь на доклад к «губернаторам», шахбандары слышат от них один и тот же вопрос: «Что за пальба поднялась в порту: [ни дать, ни взять — жарят в масле рис]?»¹⁷ — и, естественно, отвечают, что стреляли с кораблей малайского посольства, прибывшего с такими-то и такими-то целями¹⁸ (китайский шахбандар употребляет уже знакомую нам перестраховочную формулу: «... а истинных целей ее я не знаю» — см. прим. 10), после чего «губернаторы» приказывают привести к себе послов¹⁹ (этого не делает только четверица китайских главных министров) с намерением в ближайшем будущем доложить об их приезде по началь-

¹³ «Darimana datang perahu ini (darimana perahu ini datang, perahu ini datang darimana), apa pekerjaan tuan-tuan sekalian datang ini (apa kerja saudaraku datang ini)» [36, 362, 461, 468, 472; 38, 705].

¹⁴ «Adapun [akan] pekerjaan hamba [kami] datang ini dititahkan oleh Sultan Melaka (Raja Benua Keling kemari) [akan] menghadap [kepada] (datang membawa surat kepada) (*si-anu*) tanda mupakat dan berkasih-kasihian (hendak berkasih-kasihian juga)» [36, 362, 461, 468, 472; 37, 705].

¹⁵ «Adapun [yang] hamba datang ini pertama-tama [orang kaya] Syahbandar kita (hamba) dapatkan, karena [hamba] dagang. Adapun [yang] Syahbandar itu umpama[nya] bapa[lah] kepada hamba sekalian[in]i» [36, 362, 473]; «Kerana hamba orang jauh tiada tahu bahasa, melainkan Syahbandar yang hamba harap karena hamba ini dagang. Adapun akan Syahbandar ini umpama bapalah kepada hamba sekalian» [36, 462]. Ср.: «Adapun yang hamba harap membawa berjalan melihat kekayaan tahta Negeri Mesir ini, hanyalah bapaku orang kaya Syahbandar» [36, 469].

¹⁶ «Apatah salahnya [yang] anaku [hendak] mengaku hamba bapa itu (mengakukan bapa kepada hamba)» [36, 362, 462, 473].

¹⁷ «Hai, Syahbandar, bunyi bedil apa di kuala seperti bertih itu [yang datang ini]!» [36, 362, 383]; «Bedil apa seperti bertih di kuala itu?» [36, 468]; «Hai, Syahbandar, perahu darimana itu maka bunyi bedil terlalu banyak?» [36, 462].

¹⁸ «Ya, tuanku [syah alam] [adapun bedil itu] [perahu] utusan [datang] daripada raja Melaka (Negeri Keling) datang membawa surat kepada Sultan Rum (kebawah duli Kiswa Rayana) tanda berkasih-kasihian mupakat (kasadnya hendak mupakat berkasih-kasihian)» [36, 362, 383, 462, 468].

¹⁹ «Esok hari bawa[lah akan] utusan itu kemari, karena (maka) hamba hendak mendengar kabarnya (kabar daripada utusan itu)» [36, 362, 462]; «Hai, Syahbandar, pergilah sambut panglimanya itu kemari...» [36, 468]; «Baiklah orang kaya Syahbandar bawa utusan itu esuk hari hamba hendak mendengar kepadanya dahulu...» [36, 473].

ству²⁰ (кроме египетского первого министра, у которого... не оказывается государя²¹).

Сплошное сравнение выделенных процедур дает не менее впечатляющие результаты. Сопоставим, например, описание приема послов шахбандарами Келинга, Джидды и Рума, и мы увидим в общем идентичный текст:

И шахбандар, простившись, пошел домой и велел варить рис и готовить кушанья, чтобы угостить Лаксаману. И [когда все было готово], приказал угостить Лаксаману [и Махараджу Сетию]. И нарочные, придя к ним, сказали: «Господа, шахбандар просит вас обоих к себе в дом (сойти на берег) [для утех и веселья]». И, [услышав эти слова], Лаксамана и Махараджа Сетия оделись [в лучшие одежды] и взяли с собой подобающие приношения для шахбандара. Покончив с этим, Лаксамана, Махараджа Сетия и мадалика²² и еще 70 (470) человек (16 вельмож) сели в лодки, и [матросы] стали грести к берегу. И, [выйдя на берег], [Лаксамана и Махараджа Сетия] пошли [к кампону шахбандара] в сопровождении всех своих людей. И когда они подошли к балею²³ шахбандара, шахбандар встал и оказал почести Лаксамане и Махарадже Сетии и сказал: «Прошу вас обоих ко мне, государи мои («Пожалуйста, садитесь все, дети мои»)... О вашем прибытии рассказано (рассказал я) уже (имярек), и (имярек) повелел привести вас к нему, чтобы расспросить вас заранее [о вашей стране], а через два [-три] дня он отправится в ... [чтобы доложить обо всем Кисне Раяне], (а затем доложит обо всем четверым министрам)». И когда они поели, шахбандар сказал: «О дети мои, пойдете же к (имярек), (пойдете явимся пред очи (имярек)». И сказали[и] Лаксамана [и Махараджа Сетия]: «Ступай вперед, отец наш, а мы пойдём следом». И шахбандар отправился вместе с Лаксаманой и Махараджей Сетией [и всеми остальными людьми] к дому (имярек) [36, 363, 462—463, 473—474].

В несколько сокращенной форме излагается соответствующая процедура при описании визита в Египет [36, 469] — в связи с тем, что процедура М поставлена здесь перед процедурами К → L, шахбандар уже во время процедуры L оповещает ханг Туаха о его завтрашней программе, почему и отпадает надобность в отправлении нарочных от шахбандара к Туаху и опускается беседа шах-

²⁰ «... dua hari lagi hamba hendak berjalan ke negeri Bijaya Nigrama hamba persembahkan kebawah duli Kisna Rayana» [36, 362]; «... esok hari akan dipersembahkan kepada Raja» [36, 383]. О намерении Малика Расала через два дня отбыть в Мекку (заменяющую в данном случае царскую столицу) мы узнаем со слов шахбандара в следующей процедуре («Akan Malik Rasal pun dua-tiga hari lagi hendak berjalan pergi ke Mekah» [36, 463]). Примерно в тех же словах Ибрагим Какан сообщает об аналогичном намерении Лаксамане в процедуре R («Ayahanda dua hari lagi hendak berjalan pergi menyembahkan kabar anaku datang ini pada Mangkubumi yang keempat itu...» [35, 475]).

²¹ Степень зависимости Египта от Порты и характер управления в Египте, видимо, не вполне были ясны автору (авторам) «Повести».

²² М а н д а л и к а (м а н д а л е к а) — средневековый малайский титул, который носили предводители «оранг лаут» (люди моря), ряда этнических групп, обитающих в прибрежной зоне Малаккского пролива.

²³ Б а л е й — общественная постройка с невысокими, не доходящими до потолка стенками, предназначенная для разного рода собраний, приема гостей и т. д.

бандара и Туаха. Соответственно и китайский комбинированный эпизод K + L + N включает в себя лишь несколько знакомых формул:

И Лаксамана с Махараджей Сетией сошли на берег, чтобы увидаться с шах-бандаром. И когда шахбандар увидел, что пришел Лаксамана, шахбандар сразу приветствовал Лаксаману и сказал: «Добро пожаловать, братья мои, извольте садиться...» [38, IV, 705].

Избранный нами эпизод не исключение — чрезвычайно близки в плане формы и другие аналогичные по содержанию процедуры «посольской темы». Так, мы видим, что и в Келинге, и в Джидде, и в Руме «губернатор» восседает на почетном месте в присутствии «арабо-персидских» и индийских купцов (*saudagar dan biaperi*), встает, приветствуя ханг Туаха, предлагает ему сесть, расспрашивает о целях посольства и получает более подробные (чем в процедурах I и L) разъяснения ханг Туаха. Далее «губернатор» предлагает малайцам — пока суд да дело — поселиться на берегу и, очарованный ханг Туахом, признается, что испытывает к нему чисто родительские чувства: («Дитя мое, Лаксамана, если ты по совести относишься ко мне [как к отцу], то и я готов почитать тебя за сына» [36, 365, 475]), или же без околичностей называет его своим сыном (первый министр Египта и Малик Расал), а ханг Туах воспринимает это, как нечто естественное («что худого в том, что ты, господин мой, взыщешь своими милостями раба своего...» — там же), просит не оставить его советами в чужом городе и т. д. (во время визита в Келинг этот разговор включается в процедуру R). С «усыновлением» ханг Туаха и Махараджи Сетии связан и почти дословно повторяющийся эпизод встречи их с женой «губернатора», которая просит обоих малайских послов не стесняться ее, так как она почитает их своими детьми, выслушивает в ответ приличные случаю уверения малайцев и одаривает их, прося не взыскать за скромные «материнские» подарки [36, 370, 471] ²⁴. В наиболее развернутых вариантах «посольской темы» (келингский и румский эпизоды) контакты с «губернатором» не ограничиваются, однако, процедурой O. Поскольку «губернатор» отбывает здесь в столицу только через два дня ²⁵, послы успевают нанести ему еще один (в Келинге), а то и два (в Руме) дополнительных визита, в ходе которых продолжается обмен информацией, и в частности Нала Санггуна и Ибрагим Какан просят ханг Туаха рас-

²⁴ Как намек на аналогичный эпизод могут рассматриваться обращенные к малайцам слова отъезжающего в Рум Ибрагима Какана: «Если будет у вас, дети мои, в чем нехватка или [еще какое-нибудь] желание, обращайтесь к матери...» [36, 481].

²⁵ Сообщение об этом в Келинге приходится на процедуру R, а в Руме — на процедуру O. Точно так же и Малик Расал, «губернатор» Джидды, в ходе процедуры O сообщает, что через два дня собирается отправиться в Мекку [35, 464], после чего Туах просит взять его с собой и течение повествования меняется.

сказать им о порядках при дворе малайских раджей (раджей подветренных стран) [36, 365, 481]. Наконец, малайские послы приходят, с тем чтобы проводить «губернатора», который сообщает, что их только и ждал, прежде чем отправиться в путь, а малайцы с восхищением смотрят на золотые паланкины, усыпанные драгоценными камнями, на многочисленных рабов, на мечи с золотыми рукоятками, опять-таки усыпанными драгоценными камнями, на золотые пращи, на сорок зонтиков с зеленой бахромой, увешанных жемчужинами (в Руме все это великолепие еще роскошнее, чем в Келинге), и думают, что десяток малайских гостей не сравнится с одним келингским [36, 365] или соответственно сорок подветренных раджей не сравнятся с одним Ибрагимом Каканом [36, 482].

Следуя за Налой Санггуной (Ибрагимом Каканом), мы узнаем, что через некоторое время (несколько дней) они достигают места назначения и являются по начальству (Нала Санггуна — непосредственно к Кисне Раяне, Ибрагим Какан — к министру-регенту). Начальство оказывает почести «губернатору»²⁶, тот тихо и почтительно проходит на место и садится (с поклоном, когда речь идет о высочайшей персоне — Кисне Раяне), после чего начальство спрашивает: «По какому делу ты явился к нам (имярек)?», а «губернатор» в одних и тех же словах отвечает: «О господин мой, не откажи слуге своему в милости и благоволении, я хочу доложить тебе, что прибыло посольство (от старшего брата твоего — особая реплика для Келинга) малаккского раджи, дабы упасть в прах у твоих ног...» [36, 366, 483].

Покинем здесь, однако, наших героев и предоставим им и вестям об их прибытии двигаться по инстанциям, от микроначальников к начальникам средней величины и выше, от процедуры к процедуре. Дальнейшее сличение этапов приема малаккской делегации в разных странах показывает столь же значительное формальное сходство. Ощущение монотонности усугубляется при сличении аналогичных процедур еще и тем, что ряд формулировок и формул повторяется по нескольку раз и в пределах одного и того же варианта. Так, в единообразных выражениях передается служебная информация, и, если Нала Санггуна извещает шахбандара о том, что через два дня он намерен отправиться в Биджая Ниграму с донесением к Кисне Раяне, можно не сомневаться, что в тех же словах шахбандар сообщит об этом ханг Туаху, а при личной встрече с ханг Туахом Нала Санггуна прибегнет к той же формулировке²⁷.

²⁶ Вслед за Касимом Ахмадом мы избираем здесь чтение *urasaga* (*memberi urasaga*) взамен неясной транслитерации *afjar* издания «Балей пустака» [36, 63, 83; ср. 38, III, 671, 891, и 39, 45, 62].

²⁷ «...dua hari lagi hamba hendak berjalan ke negeri Bijaya Nigrama hamba persembahkan kebawah duli Kisna Rayana» [35, 362]; «Nala Sangguna dua hari lagi akan berjalan ke negeri Bijaya Nigrama, persembahkan kebawah duli

В одних и тех же словах описываются сходные события, действия, мысли — аналоги «формульных выражений» Лорда, — опять-таки не закрепленные строго за какой-то одной процедурой. Иногда это происходит при перечислении последовательных и взаимообусловленных действий: сто́ит кому-то сойти в лодку, как матросы начинают грести в определенном направлении²⁸, сто́ит почтенному гостю приблизиться к дому, как хозяин поднимается с места, чтобы приветствовать его²⁹, войдя в дом к лицам, примерно равным тебе по статусу, нельзя не обменяться с ними рукопожатиями³⁰. Порой одинаково описываются опять-таки повторяющиеся из эпизода в эпизод, из версии в версию ситуации — например, угощение различными заграничными яствами³¹, а в различных процедурах находят применение почти идентичные формулы — скажем, формула вопроса о цели прибытия³². Некоторые из этих формул не

Kisna Rayana...» [35, 363]; «Dua hari lagi hamba berjalan ke negeri Bijaya Nigrama menghadap duli Kisna Rayana...» [35, 364].

²⁸ «Maka Syahbandarpun turunlah ke perahu kecil lalu dikayuhkan orang ke perahu Laksamana» [36, 361—362]; «Setelah sampai maka Laksamana dan Maharaja Setia dan mandaliki ketujuh puluh itu pun turunlah ke sampan, lalu dikayuhkan orang ke darat» [36, 363]; «Setelah Syahbandar sudah sampai ke perahu itu, maka dikayuhkan oranglah ke perahu Laksamana» [36, 461]; «Setelah sudah maka Laksamana dan Maharaja Setia dengan segala orang kaya yang enambelas orang itu turunlah ke sampan, lalu berkayuh ke darat» [36, 462].

²⁹ «Setelah Laksamana melihat Syahbandar datang itu, maka Laksamana berdiri memberi hormat akan Syahbandar. Maka kata Laksamana: „Silakanlah, orang kaya Syahbandar, duduk!“» [36, 362]; «Setelah sampai ke balai, maka Syahbandar berdiri memberi hormat akan Laksamana dan Maharaja Setia, katanya: „Silahkanlah orang kaya kedua...“» [36, 363]; «Setelah dilihat oleh Nala Sangguna Syahbandar datang diiringkan oleh Laksamana dan Maharaja Setia, maka Nala Sanggunapun memberi upacara akan Laksamana, seraya berkata: „Silakanlah, orang kaya panglima duduk!“» [39, 345]; «Melihat Nala Sangguna datang itu, Kisna Rayanapun memberi upacara akan Nala Sangguna» [39, 347] и т. д.

³⁰ «Maka Syahbandarpun naik duduk lalu berjabat tangan dengan Laksamana dengan segala orang yang baik-baik didalam perahu itu» [36, 461]; «Maka Laksamana dan Maharaja Setia naik lalu berjabat tangan dengan Syahbandar» [36, 469]; «Maka Laksamana dan Syahbandarpun datang, lalu naik duduk berjabat tangan dengan Perdana Menteri» [36, 469]; «Maka Syahbandarpun duduk, lalu berjabat tangan dengan Laksamana dan Maharaja Setia» [36, 473].

³¹ «Maka Laksamana berjamu akan Syahbandar makan nikmat yang dibawanya dari Melaka itu» [36, 362]; «Maka Laksamanapun dijamu oleh Nala Sangguna makan pelbagai nikmat perbuatan orang negeri Nagapatam» [36, 365]; «Maka Laksamanapun berjamu makan nikmat segala bekal-bekalan yang dibawa dari Melaka itu akan Syahbandar» [36, 462]; «Maka Syahbandarpun diperjamu oleh Laksamana makan segala nikmat yang dibawa dari Melaka» [36, 469].

³² «Darimana perahu ini datang dan apa pekerjaan tuan-tuan sekalian datang ini?» [36, 362]; «Apa pekerjaan anakku kedua ini datang?» [36, 363]; «Apa pekerjaan Nala Sangguna datang kepada kita?» [36, 366]; «Darimana datang perahu itu, apa pekerjaan tuan-tuan sekalian datang ini?» [36, 461]. Вообще, как замечает Е. М. Мелетинский, формулы вопроса и ответа принимают наиболее отчетливые очертания в эпосе многих народов мира [14, 81].

редкость и в других хикаятах, например клишированное описание приема у влиятельного лица (царя)³³ или процедура завершения царского приема³⁴; другие можно, по примеру П. Г. Богатырева [см. 2], отнести к «лейтмотивам» посольской темы, скажем, упоминание о том, что посольство, возглавляемое ханг Туахом, является дружественным жестом направившего его государя по отношению к сюзерену страны-гостеприемницы³⁵, или описание того неизгладимого впечатления, которое ханг Туах производит на общающихся с ним иностранцев³⁶. Подводя итоги сделанным наблюдениям, можно заключить, что наличие посольской темы в «Повести», членимость этой темы на аналогичные как в плане

³³ «Maka Nala Sangguna duduk di balai dihadap oleh segala saudagar dan biaperi» [36, 363]; «Maka tatkala itu Kisna Rayanapun sudah keluar dihadap oleh segala raja-raja dan seteria perdana menteri dan hulubalang sekaliannya» [36, 367]; «...maka Kisna Rayana pun keluar dihadap oleh segala raja-raja dan menteri dan seteria dan perdana menteri kesatria sida-sida bentara hulubalang sekalian...» [36, 370]; «Tatkala itu Kisna Rayanapun ramai dihadap oleh orang banyak» [36, 372] и т. д. Ср.: «Maka bagindapun ada di baleirung dihadap oleh segala menteri dan hulubalang sekaliannya» [32, 35]; «Hatta pada suatu hari baginda sedang ramai dihadap oleh segala raja-raja, menteri, hulubalang, ra'iat sekalian...» [32, 52] и т. д.

³⁴ «Setelah sudah Kisna Rayana bertitah demikian itu, maka bagindapun berangkat masuk ke dalam istana. Maka Laksamana dan Maharaja Setiapun menyembah lalu berjalan bersama-sama dengan Nala Sangguna dan Syahbandar pulang ke rumahnya» [36, 369]; «Setelah itu maka raja pun berangkat masuk ke istana. Maka Nala Sangguna dan Laksamanapun bermohon, lalu pulang ke rumahnya» [36, 378]; «Setelah raja bertitah demikian itu, maka rajapun berangkat masuk kedalam istana. Maka menteri keempat dan segala raja-raja dan menteri yang berpuluh keti itu masing-masing kembalilah ke tempatnya» [36, 383] и др. Ср.: «Maka kadipun bermohon lalu pulang ke rumahnya. Maka bagindapun masuklah kedalam istana» [32, 39]; «Maka haripun malamlah, maka bagindapun berangkat masuk kedalam istana itu, maka segala raja-raja dan menteri hulubalang sekalian itupun masing-masing pulang ke rumahnya» [32, 53] и др.

³⁵ «Adapun akan pekerjaan hamba datang ini dititahkan oleh Sultan Melaka kepada duli Kisna Rayana tanda mupakat dan berkasih-kasihannya» [36, 362]; «Perahu utusan Raja Melaka datang membawa surat kebawah duli Kisna Rayana tanda berkasih-kasihannya mupakat» [36, 362]; «Dititahkan Sultan Melaka membawa tanda berkasih-kasihannya antara sultan Melaka dan Kisna Rayana...» [36, 364]; «Adapun kami ini dititahkan oleh Kisna Rayana kepada Raja Benua Cina maksud Raja kami berkasih-kasihannya» [36, 382]; «Ya, tuanku, ada utusan dari Benua Keling datang hendak menghadap raja hendak berkasih-kasihannya» [36, 383] и др.

³⁶ «Maka Syahbandar kasih rasanya akan Laksamana itu karena ia berkata-kata itu merendahkan dirinya dan barang yang keluar dari mulutnya itu terlalu manis» [36, 362]; «Maka Nala Sangguna kasih mesra akan Laksamana karena melihat Laksamana berkata-kata itu manis mulutnya serta dengan fasih lidahnya dan manis mukanya dan dengan merdu suaranya patut ia berkata-kata itu» [36, 368]; «Maka Malik Rasalpun kasih dan mesra akan Laksamana rasa hatinya, karena melihat laku Laksamana berkata-kata itu terlalu manis mulutnya serta pasih lidahnya dan merdu suaranya berkata-kata dengan bahasa Arab itu dan sangat ia merendahkan dirinya» [36, 464] и др.

содержания, так и в плане формы элементы (процедуры), обилие формульных выражений говорят о том, что за рассмотренными нами эпизодами стоит мощная устная или письменная традиция, в которой эстетика типического и традиционного явно преобладает над эстетикой индивидуального [ср. 8, 193—194].

Принимая во внимание общераспространенное мнение о более или менее фундаментальной устной основе «Повести о ханг Туахе»³⁷, естественно сделать предположение о фольклорном происхождении рассмотренных нами явлений. К сожалению, доказать это предположение не так-то легко. Дело в том, что строгие критерии фольклорной формулы, которые предлагает Лорд, неприменимы для нашего текста, поскольку для американского исследователя понятие формулы неотделимо от ее метрического воплощения [см. 48, 4], в то время как «Повесть о ханг Туахе» написана в прозе, лишь изредка перемежающейся пантунами. Правда, отдельные наблюдения над повторами в тексте «Повести» [см. 28, 6, 19, 26—28 и др.] или подмеченные в ней аллитерации [43, 60], равно как и проблематизирующие в прозаическом тексте пантунные реминисценции³⁸, а то и двустипия со смежной рифмовкой³⁹, наводят на мысль, что текст «Повести» представляет собой неумелую прозаическую запись изначально поэтического текста⁴⁰, и вселяют надежду на возможность реконструкции первоначальной формы. Однако как ни соблазнительно было бы попытаться, перебирая варианты формульных выражений посоль-

³⁷ См.: [37, I, X; 42, 79—80; 6, 84, 91; 24, XLV и др.]. Из современных исследователей один Андрис Тэу высказывает мнение, что структура «Повести о ханг Туахе» выдает заранее обдуманый план ее создателя и не могла сложиться «сама по себе» [59, 343] — аргументация, возвращающая нас к гиперкритицизму медиевистов-«скептиков», направленному против представителей романтической школы [см.: 52, 201; 7, 243 и др.]. Впрочем, и Тэу готов признать, что появлению «Повести» предшествовало хождение одного или нескольких устных сказаний о ханг Туахе [57, 43].

³⁸ «Kita ini umpama dagang
[Yang kita harap] Patihlah ganti ibu bapa [kita]». [36, 131]

«Kita bermain adik-beradik
[Maka] Jangan menaruh syak dihati». [36, 186]

³⁹ «Baiklah kita pergi ke Bintan
Supaya mudah [kita] mencahari makan». [36, 23]

«Tiada ia mau berbuat nestapa
Karena ia orang pertapa». [36, 162]

⁴⁰ По-видимому, следует различать неизбежно прозаическую запись народно-поэтического текста, производящуюся книжником по памяти, запись, сделанную книжником под диктовку, в которой сохраняются порою в той или иной степени стихотворная форма и поэтический облик оригинала [см. 5, 14], и запись, сделанную грамотным сказителем-профессионалом, которая выливается, как правило, в новое поэтическое произведение [47, 130].

ской темы ⁴¹, создать из них подобие того тяготеющего к изосиллабизму стиха, который, по предположению В. И. Брагинского, был свойствен ранним формам малайской эпической поэзии [см. 3; 4], в настоящее время, пока мы располагаем лишь гипотезами о стихотворной форме позднесредневековых малайских эпических песен (поэм) и немногочисленными упоминаниями о самом факте их существования ⁴², вряд ли целесообразно предпринимать попытки таких реконструкций.

В поисках косвенного свидетельства о существовании фольклорных «посольских песен» естественно обратиться к современным малайским народным сказаниям (*cerita penglipur laga*). Однако *cerita penglipur laga*, приближающиеся в жанровом отношении к произведениям романического или героико-романического, а не развитого исторического эпоса, каким является «Повесть о ханг Туахе», отделенные от нее более чем двумя столетиями, которые не могли не сказаться на их художественной форме, записанные, наконец, не в Джохоре, где, по нашему убеждению, была создана «Повесть», а в других штатах Малайзии, не могут служить подспорьем в сколько-нибудь строгой реконструкции формульного состава посольской темы, поскольку реконструкция такого рода требует сравнительного анализа источников, имеющих прямое пространственно-временное отношение к памятнику — предмету исследования [см. 48, 130]. К тому же среди *loci communes* этих сказаний ⁴³, — обилие и распространенность которых может рассматриваться, кстати, как сравнительно позднее явление ⁴⁴, — мы не найдем ни одной из процедур рассмот-

⁴¹ Как замечает Е. М. Мелетинский, сам факт вариативности «общих мест» не только не противоречит их фольклорной основе, но, наоборот, ее подтверждает, так как всякий фольклорный текст и любая фольклорная стереотипика вариативны [14, 110]. См. примеры вариативности «общих мест» современных малайских устных сказаний в ст. [63].

⁴² Так, в «Повести о Патани» (часть I, датируемая концом XVII — началом XVIII в.) упоминаются придворные певицы, исполняющие песни (*ikatan*) о том, как малаккский бендахара Падука Раджа воевал с «франками», или о том, как Падука Сри Махараджа из Джохора собирался в поход на Джамби [см. 41, 116], а, по словам французского адмирала Болье, посетившего в 1620—1621 гг. Аче (где литературным языком был малайский), на приеме, устроенном в его честь султаном, 15 или 20 представительниц нежного пола, аккомпанируя себе на тамбуринах, воспевали своего государя [см. 47, 142].

⁴³ Относительно *loci communes* перакских народных сказаний см.: [49; 6, 49—53, 207—209; 3], по-видимому, близки к *loci communes* и *bilangan* (общие места), которые декламируют «от автора» кукольники во время представлений малайского кукольного театра [см. 56, 65—66].

⁴⁴ См. [21, 46—78], где приводится и литература вопроса. Разумеется, если сделанные на материале славянского эпоса выводы о тенденции *loci communes* к разрастанию по мере эволюции эпоса имеют общий характер и *loci communes* нельзя считать наиболее древними фрагментами соответствующих малайских текстов, народные сказители могли надстраивать и расширять их, прибегая к закреплению за ними более архаической системе стихосложения, которую реконструирует с их помощью В. И. Брагинский.

ренной нами посольской темы, которая в своем чистом, «политическом», виде явно неуместна в романическом эпосе. Правда, коль скоро в сказаниях заходит речь о путешествиях по морю, их герои рано или поздно куда-нибудь приплывают и время от времени удостоиваются в месте прибытия торжественной встречи и аудиенции у главы государства (это происходит, например, в перакском сказании «Анггун Че Тунггал» и в пахангских сказаниях «Сын сундучника» и «Листок пачули и золотое перо»). Процедура этих встреч и последующих аудиенций, как правило, чрезвычайно упрощена, «снижена» и оказывается проходной. Главное для героев — это не встреча с харизматическим носителем власти, а возможность вызволить из неволи родственников («Анггун Че Тунггал»), возвращение местному царю его похищенной дочери («Сын сундучника»), наконец, само по себе возвращение в царство тестя («Листок пачули и золотое перо»). В описаниях этих встреч мы находим некоторые знакомые элементы: прибывшие палят из пушек, пальба тревожит местного царя (шахбандара, придворных), царь посылает (шахбандар, придворные отправляются) осведомиться у прибывших о цели их приезда (порой им устраивается угощение на корабле), придворные (шахбандар) возвращаются и докладывают государю, тот приказывает (своему первому министру) встретить гостей, к пристани направляется торжественная процессия, в которой участвуют раджи и вельможи (министры и дружинники), несут зонтики с бахромой, что было сил играют на музыкальных инструментах (идут 50 оседланных слонов), герой направляется во дворец вместе с депутацией (доставленное государю письмо читает царский герольд, бентара; герою отводится специальный балей на время его пребывания в данной стране). Таким образом, в плане содержания налицо ряд аналогий, присутствующих вразбивку в разных фольклорных текстах; что же касается плана выражения, то совпадения здесь крайне немногочисленны⁴⁵ и могут быть объяснены скорее однотипностью описываемых ситуаций, чем сходным формульным составом.

Примерно с той же картиной мы встречаемся, обращаясь к малайским «родословиям» или повестям исторического и псевдо-

⁴⁵ Ср. «Maka raja-raja dan orang besar-besar pun (perdana menteri dan hulubalang [30, 85]) bersiaplah akan kealatan itu dan terdirilah payong ubor-ubor dipegang oleh jawatan enambelas di kanan dan enambelas dikiri serta pula bunyi-bunyian terlalu amat azmat bunyinya» [33, 116] и относящиеся к процедуре официальной встречи посольств пассажи из «Повести о ханг Туахе»: «Maka menteri itupun mengerahkan segala raja-raja dan menteri dan seteria, kesatria, hulubalang berengkap segala gajah dan kuda dan bunyi-bunyian» [36, 383]; «Maka terkembanglah payung kerajaan empat puluh bagi» [36, 384]; «setelah hadir maka segala bunyi-bunyinya pun dibawa orang menyambut surat itu. Maka sekaliannya pergilah dengan segala bunyi-bunyian, terlalu alamat» [36, 390].

исторического характера. Заклучая в себе немало упоминаний о посольствах в далекие и близкие страны, эти памятники обходят молчанием процедуру приема или ограничиваются замечанием о том, что она соответствовала стародавним обычаям, была чрезвычайно торжественной и пышной и т. д. [см. 53, 29, 31, 41—42 и т. д.]. Лишь в тех случаях, когда речь идет о чрезвычайном посольстве и обстоятельства его приема хотя бы отчасти оказываются в поле зрения автора, дело снова не обходится без аналогий. Так, не говоря уже об общем мотиве, встречающемся в китайском эпизоде «Повести» и «Малайских родословиях», где речь идет о посольстве тун Перпатиха Путиха в Китай [см. прим. 3], мы встречаем в «Малайских родословиях» почти дословно повторяющиеся описания размещения придворных во время аудиенции ⁴⁶ и реакции царя на прочитанное ему письмо ⁴⁷, а государь Рума из «Повести», восседающий на своем престоле, точно так же как китайский император в «Малайских родословиях», предстает перед взором пришельцев лишь как тень, марево, неуловимое подобие человеческого образа ⁴⁸. Словно в «Повести о ханг Туахе» (келингский, китайский эпизоды), «в три касания» передаются сообщения о прибытии посольств в «Повести о Патани», здесь же мы встречаем почти дословно совпадающие описания неизбежных во время процессий церемониальных зонтиков ⁴⁹ и процедуры перенесения царского письма на корабль ⁵⁰. Само за себя говорит совпадение формул «посольской лояльности», к которым прибегает ханг Туах в Руме, а Раджа Лела, посол царицы Патани, — в Джохоре ⁵¹. Точно так же как «губернатор» в келингском и румском эпизо-

⁴⁶ «Telah datang kedalam... maka sekalian orang itupun duduklah di balai masing-masing pada tempatnya» [53, 139]. Cp.: «Maka raja-raja dan menteri hulubalangpun duduk dibalairung, masing-masing pada tempatnya» [36, 386]; «Setelah sampai ke balairung masing-masingpun duduk beratur pada tempatnya» [36, 388].

⁴⁷ «Setelah diketahui artinya, terlalulah sukacita raja Cina mendengar dia...» [35, 140]. Cp.: «Maka surat itupun dibaca ... maka rajapun terlalu sukacita» [36, 390]. «Setelah Raja mendengar bunyi surat itu, maka bagindapun terlalu sukacita» [36, 493].

⁴⁸ «Maka Raja Cina keluarlah berbayang-bayang rupanya» [53, 113]. Cp.: «Dilihat oleh Laksamana dan Maharaja Setia tubuh baginda itu berbayang-bayang... seperti wayang dibalik kelir rupanya» [36, 493].

⁴⁹ «...dan payung iram-iram kekuninganpun terkembanglah kiri kanan gajah menanggung surat itu» [41, 93]. Cp.: «Maka payung iram-iram kuningpun terkembang keempat puluhnya diatas kepala Laksamana» [36, 389].

⁵⁰ «Setelah Seri Agar itu sampai ke perahu maka surat itupun segera disambut oleh Seri Agar dijunjungnya lalu dibawa masuk kedalam kurung...» [41, 94]. Cp.: «Setelah sampai keperahunya maka surat itupun disambut oleh Laksamana, ditaruhnya pada tempat yang mulia» [36, 389].

⁵¹ «Daulat tuanku, tatkala patik di Patani hamba kebawah duli Paduka Adinda, dan tatkala Patik di Johor hamba kebawah duli Tuanku...» [41, 125]. Cp.: «Daulat tuanku... tatkala patik di negeri Melaka itu hamba kepada patik itu Sultan Melaka, akan sekarang patik di benua Rum ini, hambalah kebawah duli Syah Alam...» [36, 494].

дах «Повести о ханг Туахе», маджапахитский шахбандар в «Повести о Банджаре» отправляется в столицу Маджапахита доложить о прибытии банджарского посольства, причем встречается там (подобно Ибрагиму Какану, который докладывает о прибытии Туаха не самому румскому султану, а его главному министру) не с самим раджей, но с его первым министром Гаджей Мадой. В сокращенном виде, но в общем по знаменитому нам канону излагается встреча португальского и джохорского посольства в «Повести об Аче» [60, 87, 136—137], ачского посольства в «Повести о Меронге Махавангсе» [40, 41—42] и т. д.

Обобщая наши наблюдения, можно сказать, что в описаниях посольств в «Повести о ханг Туахе», в памятниках малайской историографии и отчасти в произведениях современного малайского повествовательного фольклора просвечивает некая общая основа, выражающаяся прежде всего в общих представлениях о порядке посольского этикета и составляющих его процедурах и лишь отчасти в некоторых стилистических соответствиях. Поэтому, никоим образом не исключая того, что канонизированные описания дипломатических церемоний «Повести о ханг Туахе» восходят к «общим местам» не дошедшего до нас устного эпоса о ханг Туахе⁵², с равным успехом можно предполагать и то, что они являются порождением средневекового малайского литературного этикета [см. 11; 12, 92—109], покоящегося на реальном дипломатическом этикете того времени. Заимствованный из реальной обрядности, составляющий собой в самом прямом смысле слова действие посольских эпизодов «Повести о ханг Туахе», посольский чин не мог не представлять собой, в глазах средневекового малайского читателя, одного из самых высших проявлений светлого, культурного, духовного начала и, повторяясь вновь и вновь, обнаруживаясь в самых различных уголках известного малайцам мира, свидетельствовал о неизменности традиционной восточной культуры и нерушимости ее основ, на которые безуспешно посягают дикие и бесчинные «франки».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адрианова-Перетц В. П. Историческая литература XI — начала XV в. и народная поэзия, — В. П. Адрианова-Перетц. Древнерусская литература и фольклор, Л., 1974.
2. Богатырев П. Г. Функции лейтмотивов в русской былинке, — П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства, М., 1971.

⁵² Анализируя «воинские формулы» «Малайских родословий», Е. В. Ревуненкова склоняется к тому, что в основе своей они представляют собой фольклорные описания, получившие литературную обработку [см. 19а, 103]. Характерно, однако, что типологические аналоги этих образов почерпнуты ею из русских воинских повестей и летописей, т. е. из памятников литературы в строгом смысле этого слова.

3. Брагинский В. И. Ритмика бахаса берирама — стиха малайских народных эпосов (черита) и заклинаний, — «Народы Азии и Африки», 1970, № 4.
4. Брагинский В. И. О возможной первоначальной форме малайских устных эпических сказаний, записанных в Пераке, — «Проблемы восточного стихосложения. Сборник статей», М., 1973.
5. Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков, изд. подгот. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль, Л., 1960.
6. Винстедт Р. Путешествие через полмиллиона страниц. История малайской классической литературы, М., 1966.
7. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки, М., 1962.
8. Жирмунский В. М. Средневековая литература как предмет сравнительного литературоведения, — «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1971, т. 30, № 4.
9. Книга Марко Поло, пер. со старофранцузского И. П. Минаева, М., 1956.
10. Котрелев Н. В. Восток в записках европейского путешественника («Миллион»), — сб. «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада», М., 1974.
11. Лихачев Д. С. Литературный этикет русского средневековья, — сб. «Poetics, Poetyka, Поэтика», Warszawa, 1961.
12. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.
13. Массэ А. Ислам. Очерк истории, М., 1963.
14. Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса, М., 1968.
15. Парникель Б. Б. Малоисследованный памятник малайской литературы, — «Вестник истории мировой культуры», 1959, № 2.
16. Парникель Б. Б. Джохорская редакция «Повести о ханг Туахе», — «Народы Азии и Африки», 1962, № 1.
17. Парникель Б. Б. К вопросу о коллизии в «Повести о ханг Туахе», — «Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада», М., 1974.
18. Пигафетта Антонио. Путешествие Магеллана, пер. с итальянского В. С. Узина, М., 1950.
19. Пинто Фернан Мендес. Странствия, пер. с порт. И. Лихачева, М., 1972.
- 19а. Ревуненкова Е. В. Фольклорный компонент в «Малайской истории» («Седжарах Мелайю»), — «Фольклор и этнография», Л., 1970.
20. Серре Ж. Дипломатический протокол, М., 1961.
21. Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции, М., 1974.
22. Тынянов Ю. Проникнуть в самый характер документа (публ. В. Каверина), — «Литературная газета», 9.7.1974.
23. Anderson B. R. O'G. The Idea of Power in Javanese Culture, — «Culture and Politics in Indonesia», ed. by C. Holt and B. R. O'G. Anderson, Ithaca, 1972.
24. Antologia literatury malajskiej, wybrał i przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył R. Stiller, Kraków, 1971.
25. Bausani A. Note sulla struttura della «hikayat» classica malese, — «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Nuova Serie», vol. XII (1962).
26. Bausani A. Le letterature del Sud-Est Asiatico, Milano, 1970.
27. Berg C. C. Die geschiedenis van pril Majapahit, I, — «Indonesië», 4-de jaargang, № 6 (1950, November).
28. Bijleveld B. J. Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaansch. Een stilistische studie, Groningen, 1943.
29. Bowra C. Heroic Poetry, London, 1952.
30. Daun Nilam dengan Kepak Mas, [diterbitkan] oleh Zakaria Hitam, Kuala Lumpur, 1972.

31. D o z o n A. Etude sur le roman malay de Sri Rama,— «Journal Asiatique», 4-ième serie, VII, 3 (1846).
32. E m e i s M. G. Bunga Rampai Melaju Kuno... tjet. ke-2, Djakarta, 1952.
33. H e i n e - H e l d e r n R. Conceptions of State and Kingship in South-East Asia,— «The Far Eastern Quarterly», 1942, November.
34. Hikayat Anggun Che' Tunggal (oleh Pawang Ana dan Raja Haji Yahya...), Kuala Lumpur, 1964.
35. Hikajat Bandjar. A Study in Malay Historiography, proefschrift... door J. J. Ras, 's-Gravenhage, 1968.
36. Hikajat Hang Tuah, tjet. ke-3, Djakarta, 1956.
37. Hikayat Hang Tuah, übersetzt von H. Overbeck, Bd I—II, München, 1922.
38. Hikayat Hang Tuah, Jil. 1—4, Singapura, 1950—1952 (in Arabic Letters).
39. Hikayat Hang Tuah (Menurut Naskah Dewan Bahasa dan Pustaka), Di-Selenggarakan Dengan Di-Beri Pengenalan dan Chatatan oleh Kassim Ahmad, Kuala Lumpur, 1964.
40. Hikayat Merong Mahawangsa, chet. ke-6, Kuala Lumpur, 1973.
41. Hikayat Patani, [ed., introd., comment.] by A. Teeuw and D. K. Wyatt, The Hague, 1970.
42. H o o y k a a s C. Over Maleische literatuur, 2-de druk, Leiden, 1947.
43. H o o y k a a s C. Literatuur in Maleis en Indonesisch, Groningen, 1952.
44. H u i z i n g a J. Jesień średniowiecza, t. I—II, Warszawa, 1967.
45. Ikan Jantan. Anak Tukang Sarah, [Diterbitkan] oleh Zakaria Hitam, Kuala Lumpur, 1972.
46. Lettera di Giovanni da Empoli (with English Translation), introduction e note a cura di A. Bausani, Roma, 1970.
47. L o m b a r d D. Le sultanat d'Atjéh au temps d'Iskandar Muda (1607—1636), Paris, 1967.
48. L o r d A. B. The Singer of Tales, Cambridge (Mass.), 1960.
49. M a x w e l l W. E. Penglipur Lara. The Soother of Cares,— «Journal of Straits Branch of Royal Asiatic Society», 1886, June.
50. R o n k e l Ph. S. v a n. Een Maleisch gezantschap naar het Tamil-land,— «Bijdragen tot de Indische Taal-, Land- en Volkenkunde», deel LVI, afl. 2 (1904).
51. S a m a d A h m a d A. Sejarah Kesusasteraan Melayu, Jil. I—III, Kuala Lumpur, 1957—1958.
52. S c h n e i d e r H. Deutsche und französische Heldenepik,— «Zeitschrift für Deutsche Philologie», Bd 51, Heft 2—3, (1926).
53. Sejdarah Melaju. Menurut terbitan Abdullah (ibn Abdulkadir Munsji) diselenggarakan dan diberi anotasi oleh T. D. Situmorang dan A. Teeuw dengan bantuan Amal Hamzah, Djakarta, 1952.
54. S k e a t W. W. Malay Magic Being an Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula, London, 1900.
55. S t u t t e r h e i m W. F. Rāma-Legenden und Rāma-Reliefs in Indonesien, Bd I—II, München, 1925.
56. S w e e n e y P. L. A m i n. The Ramayana and the Malay Shadow Play, Kuala Lumpur, 1972.
57. T e e u w A. Maleise roman,— «Forum der Letteren», 1960, mei.
58. T e e u w A. Hang Tuah en Hang Djebat. Nationalisme, ideologie en literatuurbeschouwing,— «Forum der Letteren», 1961, februari.
59. T e e u w A. Tentang Penghargaan dan Pentafsiran Hikayat Hang Tuah,— «Dewan Bahasa», Ogos, 1964.
60. T e u k u I s k a n d a r. De Hikayat Atjéh, 's-Gravenhage, 1959.
61. V r i e s J. d e. Het sprookje. Opstellen, Antwerpen, [1929].
62. W i n s t e d t. R. O. Kingship and Enthronement in Malaya,— «Journal of Malayan Branch Royal Asiatic Society», vol. XX, pt 1 (1947, June).
63. Z a h a r a h T a h a. Raja Donan,— «Dewan Bahasa», 1962, September.

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ КИТАЙСКОГО КНИЖНОГО ЭПОСА

Еще совсем недавно понятие «эпос» в трудах по истории китайской литературы просто не фигурировало, в лучшем случае говорилось о том, что в отличие от других литератур, например от литературы древнегреческой или средневековой словесности тюрко-монгольских народов, китайцы не имеют своего героического эпоса. На самом деле в дошедшей до нас литературе нет следов существования в древнем Китае развитых эпических форм. Между тем среди мифов древнего Китая есть цикл о стрелке И, композиционная модель которого характерна для эпоса. (Известно, что эпос обычно во многом использует уже сложившуюся в мифе сюжетную схему [3, 178—179].) В мифе о стрелке И [15, 175—205] были и соответствующий герой — ниспосланный на землю бог, и описание его подвигов, представляющих собой борьбу с чудовищами с целью освобождения земли от нечисти, и изгнание героя [15, 185], связанное с гневом верховного божества; поиск, но не героя или героини, как в классических эпосах, а чудесного снадобья, способного возвратить стрелку И божественное бессмертие, — мотив, характерный для наиболее архаических форм эпического творчества. Пребывание стрелка И у Хозяйки Запада Си-ван-му может быть соотнесено с путешествием в подземный мир героев древнеиндийского, древнегреческого или шумерского эпосов¹.

¹ Это сопоставление, делаемое нами впервые, требует пояснений. В своей интерпретации Си-ван-му как богини смерти мы основываемся, во-первых, на том, что древние китайцы ассоциировали Запад с царством мертвых. Недаром выражение *гуй си* (букв. «вернуться на запад») означало «умереть» [см. 6, I, 503]. О том же говорит и анализ семантики направлений в китайских народных сказках [см. 8, 15]. Во-вторых, в древности Хозяйка Запада Си-ван-му считалась божеством, посылающим эпидемии, болезни и стихийные бедствия, а также ведающим пятью родами наказаний и убийствами, — см. комментарий филолога III—IV вв. Го Пу к «Книге гор и морей» [33, 25]. Би Юань (XVIII в.) приводит содержащиеся в тексте «Записок о всех вещах» (III в. слова Лао-дзы: «Весь народ подвластен Си-ван-му, только жизнь князей мудрецов, святых и даосов принадлежит Государю девятого неба» [33, 25]. Эти высказывания, на наш взгляд, дают основания сближать Си-ван-му с божеством смерти. Напомним, что, например, в древнем Вавилоне существовало представление об особом духе смерти *ekimshi*, который блуждал повсюду, насылая болезни» [14, 223]. Функция насылая болезней вполне могла и у древних китайцев связываться с божеством смерти.

Имевшиеся сюжетные предпосылки для создания эпоса не были реализованы, по всей вероятности, в силу весьма сильного влияния рационалистического конфуцианского мышления, с одной стороны, и, возможно, из-за отсутствия метрических форм стиха, пригодных для разработки повествовательного сюжета, — с другой. Разрозненные мифологические представления не сложились у древних китайцев в какие-либо связанные циклы эпического характера. Но определенные модели и композиционные шаблоны древних мифов не забывались, несмотря на отсутствие эпической поэзии. Они были активно использованы много веков спустя в период циклизации отдельных исторических преданий в творчестве народных рассказчиков (примерно VIII—XII вв.).

Процесс этот происходил в условиях развитого исторического сознания, в результате чего место архаического эпоса у китайцев заняли в основном исторические сказания, уже весьма поздние и по времени своего возникновения, и по времени, описываемому в них. Эти сказания использовали некоторые композиционные модели мифа, знакомые и другим народам. В китайских исторических и героических сказаниях средневековья при всех их принципиальных отличиях от развитых форм эпоса (невыдержанность эпической сюжетной схемы в результате оттеснения ряда важных для героического эпоса мотивов на периферию сюжета, широкое использование исторического материала и соответственно замена эпической последовательности событий реальной исторической последовательностью) мы находим и традиционные эпические мотивы и ситуации, и характерные для эпоса приемы описания героев.

Развивавшийся в Китае, особенно после VIII в., профессиональный устный сказ все более расширял сферу осваиваемого исторического и бытового материала. Одновременно, видимо, шло и складывание отдельных преданий в большие эпические циклы устных повествований. К XIX в. количество этих циклов достигло 30 с лишним.

Традиция сказа с явным преобладанием исторических повествований формировалась в средневековом Китае в тесной связи с книжной исторической литературой. Отдельные записи у средневековых авторов свидетельствуют о том, что сказители нередко вели повествования на основе династийных историй и летописей. Следующий этап взаимодействия устной и письменной традиций мы находим в народных книгах — пинхуа, созданных анонимными авторами в XII — начале XIV в., а дальнейшее развитие по пути сближения фольклорных сказаний с письменным словом происходило в грандиозных книжных эпопеях, которые начали появляться в Китае с конца XIV в. Историческая эпопея «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна (1330—1400) была одним из первых таких произведений.

Как мы пытались показать в своей книге «Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае» [9], сказания о борьбе трех царств — Вэй, Шу и У в III в. н. э. прошли типичный для китайского эпического творчества путь развития. Возникнув уже после самих событий, предания о героях той эпохи продолжали существовать в нециклизованном виде (как в устной передаче, так и в отдельных памятниках неофициальной исторической прозы и т. п.), возможно, до X—XI вв., когда, как мы предполагаем, произошла их циклизация в единый сюжетный комплекс. К началу XIV в., а возможно и несколько ранее, появляется народная книга — «Пинхуа по „Истории Трех царств“», а вскоре и сама книжная эпопея Ло Гуань-чжуна. В результате переработки устного сказа в письменное произведение (народная книга, книжная эпопея) произошло резкое ослабление черт устного эпического характера (особенно уменьшение эпических мотивов и эпической гиперболизации) и возрос внешний историзм описания (были исправлены временные и географические искажения). При всем этом в письменном тексте и народной книги, и книжной эпопеи сохраняются определенные элементы устного сказа. В своей работе мы рассматривали эту проблему в основном на уровне сюжета и содержания, цель данной статьи — исследовать стиль китайской книжной эпопеи, попытаться выявить черты устного эпического стиля в «Троецарствии» и показать их взаимодействие с элементами книжной стилистики.

Мы знаем немало работ, вскрывающих следы устной стилевой «техники» в средневековых эпических памятниках различных народов Запада и Востока. Достаточно упомянуть труды Парри и Лорда, исследовавших стиль гомеровских поэм, Е. М. Мелетинского, вскрывшего элементы фольклорно-эпического стиля в эддической поэзии, П. А. Гринцера, применившего и развившего методику Парри и Лорда при изучении древнеиндийского эпоса. Однако все эти ученые имели дело со стихотворными эпическими памятниками, нам же предстоит исследовать стиль прозаического книжного эпоса, имеющего свои законы, к сожалению пока никем не изучавшиеся и не описанные. Мы использовали для анализа первые 20 глав эпопеи Ло Гуань-чжуна, т. е. $\frac{1}{6}$ часть всего объема, а также выбрали для контроля еще главы 51—55 той же эпопеи, привлекая для сопоставления текст народной книги — «Пинхуа по „Истории Трех царств“». Весь этот материал был просмотрен нами с целью выявить повторяющиеся трафаретные элементы стиля, отвечающие кардинальному принципу фольклорной эстетики — господству родового начала над индивидуальным [5, 328].

Наибольшее количество однотипных выражений, как и следовало ожидать для такого произведения, оказалось связано с описанием боя, который в эпических памятниках обычно представлен как поединок героев-богатырей. Поединку, как правило, предше-

ствуется подробное описание сборов и выезда на бой. Уже сам выезд на бой в книжной эпосе изображается с помощью устойчивых, графаретных словосочетаний.

Например, для описания героя, выхватившего оружие и пустившего вскачь коня, применяется четырехсложное сочетание, где в качестве опорных слов выступают глагол *тин* (выхватить, вытащить) и существительное *ма* (конь). Сам вид оружия и глагол, относящийся к коню, могут варьироваться, например: *тин цян юэ ма* (выхватил копьё, поскакал на коне) [19, I, 46, 53]. Иногда в этой формуле вместо копьё (*цян*) находим короткое копьё (*цзи*) [19, I, 71, 91]. В других случаях вместо глагола *юэ* стоят глаголы *цзун* (отпустить коня, пустить вскачь коня) [19, I, 41] (здесь, правда, первая и вторая пара иероглифов переставлена местами: «пустил вскачь коня, выхватил копьё») или *цзоу* (стремительно мчаться) [19, I, 88, 89; XI, 37a]; в данной позиции могут быть и другие глаголы, такие, как *фэй* (лететь), *чу* (выезжать), *шан* (садиться, вскочить [на коня]) и т. д. Подвижность этой формулы допускает не только замену отдельных ее компонентов и перестановку пар иероглифов, но и редкий в пределах исследованной части текста случай введения в само четырехсложное сочетание двух дополнительных слогов, семантически параллельных первым двум: *тин цян цзи мао чу ма* (схватил копьё *цян*, повесил за спину копьё *мао*, выехал на коне) [19, I, 56]. Весьма устойчивый в этой формуле глагол *тин*, однако, тоже может замещаться близкими по смыслу глаголами вроде *ти* (поднимать) [19, I, 30a, 69a], *хэн* (держат поперек) [19, III, 32a; XI, 31a] и даже несколько неожиданным глаголом *у* (танцевать — и отсюда уже — размахивать [мечом]) [19, XI, 30a] и т. п.

Все эти замены и перестановки внутри одного устойчивого графарета явно разнообразят описание, создавая как раз ту бесконечную череду вариаций при строго определенной модели изображения, которая и характерна как для фольклора, так и для средневековой литературы. Описав эту крайне популярную в эпосе формулу выезда на бой (мы встретили ее около 30 раз), обратимся к ее генезису.

Анализ текста народной книги показывает, что, как и другие формулы боя, указанная формула выезда героя была там весьма популярна, ср.: *чу ма чи цян* (выехать на коне, держать копьё) [25, 60]; там же с заменой глагола *чу* (выехал) на *цзун* (пустил вскачь коня) [25, 61] или с изменением второй части, например: *цзун ма лунь дао* (пустить коня, вращать меч) [25, 62]. Казалось бы, широкое употребление этой формулы в тексте народной книги должно привести нас к предположению о ее фольклорном происхождении. Но дело гораздо сложнее. Словарь Морохаси Тэцудзи, поясняя употребление сочетания *тин цян* (выхватить копьё) в значении «напасть внезапно», приводит цитату из «Жиз-

неописания Цинь Цюна» в «Истории династии Тан» (X в.), где находим все выражение *ю э ма тин цян, цы юй вань чжун-чжун* (поскакал на коне, выхватил копьё и пронзил [врага на глазах] десяти тысяч человек) [22, V, 238].

Эта цитата из исторического сочинения, написанного строгим литературным языком и весьма далекого от устной сказовой стилистики, свидетельствует о том, что подобное сложившееся выражение вполне могло быть заимствовано и авторами народной книги и Ло Гуань-чжуном из высокой письменной традиции. Такое заимствование в условиях постоянных перекрестных взаимовлияний между устной и письменной традициями в истории средневековой китайской культуры вполне возможно. Думается, однако, что в близкой к эпосу традиции (т. е. в народной книге и книжной эпосе) уже сложившееся выражение получает как бы большую подвижность и вариативность. Так, многие варианты двусложных сочетаний, входящих в эту формулу, вообще не отмечены в словарях письменного языка. Не удалось нам отыскать, например, ни сочетания *цзун ма* (пустить вскачь коня), ни *цзоу ма* (мчаться на коне), ни *у дао* (размахивать мечом) — последнее дано в словаре Морохаси Тэцудзи лишь как название фехтовального приема в XVII—XIX вв. — факт, видимо, не случайный.

Перейдем теперь непосредственно к изображению боя в книжной эпосе. Как и в эпосе других народов [12, 60], здесь легко выделить два типа описания встречи противников — мгновенный бой и затяжной поединок.

Простейшей формулой описания мгновенного боя в эпосе Ло Гуань-чжуна является многократно повторяющаяся конструкция с опорным словосочетанием *юй ма-ся* ([оказаться сбитым] с коня, букв. «под конем»). Так, в пятой главе описывается, например, схватка богатыря Хуа Сюна с мятежным князем Бао Чжуном: *Бао Чжун цзи дай туй, бэй Хуа Сюн шоу ци дао ло, чжань юй ма-ся* (Бао Чжун в смятии обратился в бегство, но был сбит с коня Хуа Сюном, который поднял руку и опустил меч) [19, I, 38]. Аналогичным образом описывается несколькими строками ниже и гибель Ху Чжэня от копья известного воина Чэн Пу: *Чэн Пу цычжун Ху Чжэнь иньхоу, сы юй ма-ся* (Чэн Пу пронзил горло Ху Чжэня, и тот умер, [упав] с коня) [19, I, 38]. Некоторой вариацией той же устойчивой конструкции является крайне характерное для эпического сказа подчеркивание мгновенности действия, с тем чтобы лишний раз указать на силу и ловкость героя. Это достигается введением перед существительным, обозначающим вид оружия, счетного слова *и*: например, *идао* (букв. «одним мечом», т. е. одним ударом меча), *ицзи* (букв. «одним копьём», т. е. одним ударом копья) и т. п. Например: *Сюн да хэ ишэн, цзян Цзу Мао и дао кань юй ма-ся* ([Хуа] Сюн, испустив громкий крик, одним ударом меча зарубил

Цзу Мао и [сбросил его] с коня) [19, I, 39]; чаще мы имеем, однако, как и выше, в примере с Бао Чжуном, страдательную конструкцию со служебным словом *бэй*. Вот описание мгновенного боя Люй Бу с Му Шунем: *Шандан тайшоу Чжан Ян буцзян Му Шунь, чу ма тин цян ин чжань, бэй Люй Бу шоу ци и цзи, цы юй ма ся* (Му Шунь, военачальник шанданского правителя Чжан Яна, выехал на коне, держа копьё, на бой и был пронзен [и сброшен] с коня одним ударом копья Люй Бу) [19, I, 42]. Как видим, Ло Гуань-чжун использует при описании коротких схваток совершенно однотипные конструкции, в которых кроме имен персонажей меняются лишь виды оружия (меч, копьё, топор, в некоторых случаях — стрела) и соответствующие глаголы со значением «сразить»: *чжань* (обезглавить), *цы* (проткнуть), *кань* (разрубить), *шэ* (прострелить) и т. п. В редких, можно сказать исключительных, случаях эта формула гибели героя заменяется нестандартными выражениями, например: *Чжан Ху... бэй Хань Дан идао, сяоцзюй бань-гэ наодай* (Одним ударом меча Хань Дана у Чжан Ху была снесена половина черепа) [19, I, 56].

Ло Гуань-чжун во многом опирался на традицию исторической прозы. Об этом свидетельствует не только включение в название эпопеи заглавия «Истории Трёх царств» Чэнь Шоу, так что в первом сохранившемся издании 1522 г. книга Ло Гуань-чжуна называется «Популярным повествованием по „Истории Трёх царств“», но и упоминание имени Чэнь Шоу на титульном листе. Поэтому нам представляется необходимым обратиться к историческим памятникам и посмотреть, как там описываются поединки этих же реальных деятелей. Проверка с помощью специального индекса имен, встречающихся в «Истории» Чэнь Шоу и комментариях к ней [16], показала, что Люй Бу, Цзу Мао, Ху Чжэнь, Хуа Сюн, Чэн Пу, Чжан Ху и Хань Дан являются реальными историческими лицами, упоминаемыми в официальной истории и неофициальных исторических сочинениях IV—VI вв. Не удалось нам отыскать лишь имени Му Шуня, павшего от копья Люй Бу. Однако ни один из поединков этих героев не описан в «Истории Трёх царств», даже наоборот — их жизнеописания оставляют впечатление, что для историографа Чэнь Шоу основным было не описание поединков, а регистрация именно массовых битв и походов, в которых участвовали тысячи и десятки тысяч воинов. При этом масштаб изображения в исторической прозе таков, что дает возможность автору фиксировать лишь самые общие действия вроде «пошел походом», «разгромил», «захватил» и т. п.

Описания поединков в «Истории Трёх царств» все-таки изредка встречаются, но выдержаны они в несколько иной, более обобщенной манере, характерной для стиля исторической прозы. Вот один из примеров: в сочинении Чэнь Шоу есть описание

подвига Гуань Юя — его победы над вражеским военачальником Янь Ляном: «Гуань Юй издали увидел знамя Ляна, он подстегнул коня и пронзил Ляна на виду у десяти тысяч воинов, отсек ему голову и вернулся обратно» [30, IV, 939]. Обратимся теперь к тексту Ло Гуань-чжуна. Вот как описан в главе 25 тот же поединок: «Гуань-гун вылетел вперед. Янь Лян как раз стоял под зонтом полководца. Увидев приближающегося Гуань-гуна, он только собрался обратиться к нему с вопросом, как конь оказался рядом, Юнь-чан (прозвище Гуаня) поднял руку и одним ударом меча обезглавил Янь Ляна [и сбросил] с коня... Юнь-чан тут же соскочил с коня, схватил голову Янь Ляна, взлетел на коня и с мечом в руках покинул позиции врага, казалось, что вокруг вообще никого не было» [19, V, 65, 66]. Основная фраза этого фрагмента «поднял руку и одним ударом меча обезглавил Янь Ляна» (*Юнь-чан шоу ци, идао чжань Янь Лян*) аналогична приведенной выше основной фразе в описании поединка Му Шуня и Люй Бу [отличаются кроме имен героев лишь названиями оружия: там копьё — *цзи*, а здесь меч — *дао*, и соответственно глаголы: там *ци* (проткнуть) и *чжань* (обезглавить) здесь].

Как видим, стилевая манера описания мгновенного поединка в книжной эпопее более стандартизована и приближена к единому графарету, чем в исторической летописной прозе. Но между официальной историей Чэнь Шоу и эпопеей Ло Гуань-чжуна было еще одно важное звено — народная книга «Пинхуа по „Истории Трех царств“» — произведение, близкое к устному прозаическому сказу. В народной книге тот же эпизод описан следующим образом: «Гуань-гун вышел из лагеря и, размахивая мечом, вскочил на коня, увидел с возвышенности знамя Янь Ляна и понял, что Янь Лян там. Увидел, что стотысячное войско окружило лагерь. Юнь-чан один на коне с мечом в руке помчался к вражеской крепости. Увидев в крепости Янь Ляна, он без страха и промедления [ворвался туда], одним ударом меча отрубил Янь Ляну голову, и она упала наземь. Тогда он кончиком меча подцепил ее, выехал из крепости и вернулся в свой лагерь» [25, 55].

В принципе описания мгновенного боя в народной книге и в династийной истории совпадают по основным действиям: Гуань Юй увидел знамя, помчался к противнику, отрубил ему голову, вернулся обратно. Но все отличие повествовательного стиля народной книги от описания в династийной истории состоит в том, что она изображает те же действия в как бы более дробном виде. Иное качество действий ведет и к появлению определений к этим действиям. У Чэнь Шоу просто сказано: *чжань ци шоу* (отрубил ему голову), а в народной книге вместо этого перед глаголом «рубить» — *кань* (кстати, более разговорным, чем *чжань*) стоит уже сочетание *идао* (одним ударом меча). Одновременно появляется и эффектный жест Гуань Юя, поднимающего мечом отрубленную

голову противника. В тексте династийной истории меч Гуань Юя даже не упомянут, а в народной книге он как оружие богатыря все время в центре внимания. Важно отметить и другое — наличие в тексте народной книги выражения *идао*, встречающегося в качестве формульного в большинстве описаний поединков у Ло Гуань-чжуна. Подобное совпадение (при нехарактерности данной манеры описания для исторической прозы), как нам представляется, свидетельствует о влиянии на стиль книжной эпопеи устного прозаического сказа, носившего эпический характер.

Среди описаний случаев единоборства у Ло Гуань-чжуна встречаются иногда и более усложненные. Таково, например, изображение боя между полководцем Сюй Хуаном и мятежником Ли Юэ (начало главы 14): *лян ма сяньцзяо, чжи ихэ, бэй Сюй Хуан ифу, кань Ли Юэ юй ма ся* (оба коня сблизилась только один раз, Ли Юэ был разрублен одним ударом топора [и сброшен] с коня) [19, III, 51]; аналогичный пример см. [19, III, 66] — бой Гуань Юя с Сюнь Чжэном. Здесь мы находим два новых компонента описания — упоминания о съезжающихся конях и о количестве схваток-наездов.

И то и другое есть опять-таки характернейшие формулы описания поединков. Первая из них восходит к стилистике пинхуа, которые предшествовали книжной эпопее [см., например, 25, 32, 35, 60 и др.]. Можно предположить, что это устойчивое выражение, отсутствующее в толковых словарях китайского языка, которые с известной полнотой фиксируют словосочетания письменного языка, было заимствовано из устной сказовой традиции. Следующее со второй формулой. Уже в тексте официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу мы находим отдельные описания затяжных поединков, в которых отмечается число схваток — *хэ* (букв. «соединение»). Таково, например, описание сражения Люй Бу с Цао Цао: «В это время Люй Бу самолично навязал бой Цао Цао. С рассвета и до двух часов пополудни они съезжались несколько десятков раз (*шу ши хэ*)» [30, II, 544]. Толковый словарь Морохаси Тэцудзи помогает нам отыскать в исторической литературе еще более ранний текст, в котором это выражение уже было употреблено. Речь идет об «Исторических записках» Сыма Цяня, где есть описание боя между чусцами и ханьцами: «Чусцы вызывали на бой, противники съезжались трижды» (*Чу тьяо чжань сань хэ*) [26, I, 328]. Итак, второе выражение имело в исторической литературе за много веков до появления книжной эпопеи. Однако в связи с тем, что сами поединки описывались в исторической прозе весьма редко, то и соответствующее словосочетание (числительное с *хэ*) встречается там в единичных случаях. В тексте же народной книги [см. 25, 31, 32 (трижды), 35, 41, 42, 55, 56, 60 и т. д.)] и затем книжной эпопее Ло Гуань-чжуна это выражение встречается постоянно и приобретает характер уже сложившей-

ся, устойчивой формулы. При этом в известной мере устойчиво и число схваток. Вот подряд несколько примеров из народной книги: 3, 20, 30, 300, 30, 30, 10, 30. Легко заметить, что здесь преобладают число 3 и его производные, а наиболее часто встречается 30. В этом следует видеть явное влияние устной сказовой традиции, хотя в китайском фольклоре, где преобладают нечетные числа, тройка встречается в целом реже, чем, например, в фольклоре европейских народов. Вообще в тексте народной книги мы находим две разновидности данной формулы, которые условно могут быть названы положительной и отрицательной. Первая — обычная отметка количества схваток, вторая представляет собой отрицательный вариант той же формулы: *цзяома ду у сань хэ*, *Сунь Цзянь дабай* (кони не съехали даже и трех раз, как Сунь Цзянь потерпел полное поражение) [25, 31] или: *цзяо чжань ду у ши хэ*, *Вэнь Чоу бай, ба ма цзоу* (Противники не съехали даже и десяти раз, как Вэнь Чоу потерпел поражение, пустил коня во весь опор и бежал) [25, 56]. Иногда в отрицательных вариантах вместо числа встречается и более неопределенное слово *шу* в значении «несколько», а в положительных еще и слово *юй* (с лишним): «Чжан Фэй и Люй Бу схватывались что-то уже триста с лишним раз...» [25, 42].

Вернемся, однако, к нашему примеру из текста книжной эпопеи — описанию гибели Ли Юэ, — в котором говорилось только об одной схватке. Думается, что, скорее всего, мы имеем здесь дело с влиянием трафарета описания затяжных поединков на изображение поединка мгновенного. Об этом свидетельствуют хотя бы огромное количество аналогичных примеров, в которых упоминается о сблизившихся конях при описании затяжного боя, и редкость таких случаев при изображении мгновенного поединка.

Итак, мы перешли уже непосредственно к способу описания затяжных поединков. В тексте народной книги мы встречаем, пожалуй, наиболее развернутую формулу описания поединков, составленную из отдельных, тоже устойчивых формул, количество которых может быть то больше, то меньше. Вот один из примеров: *эр ма сянциэо, саньши хэ, бу фэнь шэн бай* (Оба коня съезжались [уже] тридцать раз, но нельзя было различить, [где] победа, [где] поражение). Здесь как бы три отдельные формулы — недаром в оригинале текст разделен запятыми (они вставлены, конечно, современными издателями, но отражают реальное деление фразы смысловыми паузами): первая и вторая уже встречались нам и описаны выше, третья попадает здесь впервые, но популярна в народной книге [см. 25, 32 — два раза, 42 и др.]. В толковых словарях это выражение отсутствует. Возможно, оно восходит к устной, видимо сказовой, стихии.

Последний пример развернутого описания затяжного боя в народной книге, которое набрано из отдельных трафаретов, имеет

почти полное соответствие в эпосе Ло Гуань-чжуна, где поединок между Сунь Цэ и Тайши Цы описывается так: *Цэ тин цян лай ин. Лян ма сяньцзяо, чжань уши хэ, бу фэнь шэн бай* ([Сунь] Цэ выставил копы и бросился навстречу. Оба коня съехались, [всадники] бились пятьдесят раз, но нельзя было различить, [где] победа, [где] поражение) [19, III, 77a]. Аналогичный пример встречается и на с. 59а, где, правда, вместо «двух коней» стоят слова *даофу* (меч и топор) и соответственно первая часть описания переводится: «меч и топор скрестились». В других случаях мы имеем различные, но весьма незначительные изменения отдельных компонентов последней части описания вроде замены сочетания *шэн бай* (победа — поражение) на *шэн фу* с тем же значением [19, II, 17] и перестановкой знаков в другом порядке, например: *шэнфу бу фэнь* (победу и поражение не различить) [19, III, 18a] вместо «не различить, [где] победа, [где] поражение». В отдельных случаях этот наиболее устойчивый трафарет описания поединков может расширяться и включать в общую рамку дополнительные сочетания, тоже близкие к формульным. Так, в одном из примеров из тома III между выражением «оба коня съехались» и «бились более тридцати раз» вставлено четырехсложное сочетание *шуан цян ци цзюй* (оба копы враз поднялись). Это выражение с заменой знака *ци* (вместе) на *бин* с аналогичным значением встречается в «Троецарствии» и в других местах [см., например, 19, III, 7].

Обратимся теперь к числу схваток. В просмотренной нами части текста книжной эпопеи встретилось более 40 случаев описания боя с упоминанием числа схваток (*хэ*). Так же как и в народной книге, здесь преобладает (11 раз, т. е. в 25% случаев) число 3 и его производные (особенно 30 — девять раз, 3 — два раза, 300 — один раз), затем следует пятерка и соответственно 50, затем уже цифры 20, 40, 100 и даже редкое в китайском фольклоре сочетание 70—80. В отличие от народной книги Ло Гуань-чжун явно стремится нарушить сложившуюся в фольклоре систему за счет введения в большом количестве неопределенных обозначений, чаще всего с помощью слова *шу* (несколько) — обычно в отрицательном варианте типа «не съехались и нескольких раз, как...». Таких случаев нам встретилось девять. Чаще, чем в народной книге, употребляется Ло Гуань-чжун для указания количества схваток и приблизительные цифры: 4—5, 50—60, 70—80. Все это явно направлено на размывание более однообразной системы исчисления, обычной для фольклора и близкой ему народной книги.

Выше мы уже отмечали отдельные клишированные элементы в описании мгновенных поединков. При описании длительных единоборств, и в частности их финалов, используются те же страдательные конструкции, что и при описании мгновенного боя. Речь идет, однако, о тех эпизодах, когда схваток немного, например: *Хэ И лин фуяньшуай чу чжань, бу сань хэ, бэй Дянь Вэй и*

цзи цы юй ма ся (Хэ И приказал помощнику главнокомандующего выйти на бой. Не схватились и трех раз, как он был пронзен и [сброшен] с коня одним ударом копья Дянь Вэя) [19, III, 29].

Мы рассмотрели принципы изображения выезда на бой и самих поединков. Обратимся теперь к тем случаям, когда один из противников не выдерживает и спасается бегством. Здесь применяется элементарно простое, стереотипное сочетание «такой-то потерпел поражение и бежал»: *Хун бай цзоу* (Хун потерпел поражение и бежал) [19, XI, 6а, 9а — два случая, только во втором вместо Хун стоит имя Жэнь; ср. XI, 4а — «Дин Фэн потерпел поражение и бежал» и т. п.]. Подобным сочетаниям всегда предшествуют указания о том, сколько раз съезжались противники. Реже говорится, что побежденный бросил оружие и бежал: *ци гун цзун ма чуань линь эр цзоу* (бросил лук, пустил коня во весь опор, промчался через лес и бежал) [19, I, 76]. Легко заметить, что первая часть этого выражения — *ци гун цзун ма* (бросил лук, пустил коня во весь опор) организована по тому же принципу, что и формула выезда на бой, только с заменой глаголов типа «взять» на «бросить». Другой пример дает уже явное разрушение этой формулы, поскольку вторая пара слогов там не построена параллельно первой, а представляет собой обстоятельство места: *ци чуй юй ди эр цзоу* ([У Аньго] бросил наземь молот и бежал) [19, I, 82а].

Иначе описывается исход массового боя; здесь главное для авторов — подчеркнуть несчетное количество погибших в бою врагов. Для этого употребляется несколько постоянных формульных выражений, как безобразных, так и содержащих в себе образ-сравнение или гиперболу.

К первым относятся различные варианты выражения, непосредственно передающего идею бесчисленности погибших воинов: *ло шуй сычжэ, бу цзи, ци шу* (упавших в воду и умерших — не считали, сколько их) [19, II, 19а]; *сычжэ бу чжи ци шу* (умерших — не знали их числа) [19, III, 21]; *каньсы у шу* (зарубленным на смерть несть числа) [19, III, 46а]; *бэй канься шоучжичжэ, бу чжи ци шу* (букв. «у кого были отрублены кисти или пальцы — не знали их числа») [19, III, 29]; *дайшанчжэ бу кэ шэн шу* (тех, кто получил раны, нельзя пересчитать) [19, XI, 18а] и т. д.

Ко вторым следует причислить выражения, передающие ту же идею в образной, гиперболической форме. Они встречаются в книжной эпосе довольно часто, например: *шасычжэ ши цзи жу шань* (трупы погибших громоздились, словно горы) [19, III, 44] или *шадэ ши хэн нянь е* (рубилась так, что трупы в беспорядке усеяли поле) [19, II, 26]. Последнее выражение встречается в эпосе Ло Гуань-чжуна и в более полном, двучленном, виде: *шадэ ши хэн нянь е, сюэ лю чэн хэ* (рубилась так, что трупы в беспорядке усеяли поле, кровь текла и образовывала реки) [19, III, 48]. Все эти формулы пришли в книжную эпопею из народной книги, где мы находим

и сочетания типа *шаосы бу чжи шу* (сгоревших в огне — не знаю их числа) [25, 64; аналогичный пример про раненых см. 25, 70 и т. д.], и образные выражения типа уже приводившегося *сы ши пянь е, сянь сюэ кэн лю* (трупы мертвых усеяли поле, свежая кровь в ямы стекает) [29, 15; варианты этого выражения встречаются там же, см. 29, 54, 70, 79]. Этих выражений вместе с тем нет в толковых словарях письменного языка — факт, дающий основания предполагать, что они сложились в устной сказовой традиции.

Особый интерес представляет последний пример. Дело в том, что подобные образные выражения встречаются уже в сказках-бьяньвэнь эпохи Тан (VIII—IX вв.). В просмотренных нами бьяньвэнь на исторические темы они имеются в двух вариантах: кратком, когда употребляется только первая часть (обычно после глаголов со значением «убивать») [см. 18, I, 25, 115], и — более часто — полном, в виде двух четырехсловных сочетаний. При этом устойчивой оказывается именно первая часть — *хэн ши пянь е* (трупы в беспорядке усеяли поле) и более вариативной — вторая с неизменным опорным словом *сюэ* (кровь). Например: *хэн ши пянь е, сюэ жань шань чуань* (трупы в беспорядке усеяли поле, кровь окрасила горы и реки) [18, I, 25]² или *хэн ши пянь е, сюэ лю пяо чу* (трупы в беспорядке усеяли поле, кровь течет, плавают палицы) [18, I, 26]. В последнем выражении легко обнаружить и влияние книжных образов, берущих, видимо, начало в архаическом фольклоре и перешедших в древнекитайскую письменную словесность, а затем вновь используемых в устном сказе. Выражение «кровь течет и плавают палицы» явно восходит к тексту древнейшей «Книги истории» («Шуцзин»), где оно встречается целиком при описании знаменитой битвы в Муе [32, III, 386]³. Не исключено, что вообще варианты второй части этой развернутой формулы есть различные модификации указанного древнего выражения. В целом же это сочетание из двух четырехсловных периодов явно сложилось в ранней сказовой традиции еще задолго до появления пинхуа и книжной эпопеи.

Завершая разбор описаний боя у Ло Гуань-чжуна, уместно поставить вопрос о том, как и в какой мере эти описания отражают устную сказовую традицию, сложившуюся по крайней мере лет за 300—400 до создания книжной эпопеи. До нас не дошли, к сожалению, записи тогдашнего устного сказа; едва ли вообще они делались. Но мы можем в известной степени реконструировать об-

² Вторая часть этой формулы также могла, видимо, употребляться и самостоятельно; на с. 116 она встречается отдельно в виде: «кровь окрасила равнину».

³ Употребленное здесь слово *чу* означает «пест от ступки»; некоторые словари (например, «Цыхай») дают для этого случая значение «оружие». Мы условно перевели *чу* как «палица».

щий стиль сказа по отражению его элементов в народных книгах XIII—XIV вв., сопоставляя имеющийся средневековый материал с записями устного сказа, сделанными уже в наши дни. Первое, что бросается в глаза при сравнении стиля и манеры описания в «Троецарствии» с аналогичными пассажами в народных книгах (причем не в «Пинхуа по „Истории Трех царств“», которое явно ближе по стилю к книжной исторической литературе, а в других народных книгах, например в «Пинхуа о том, как царство Цинь присоединило к себе шесть царств», текст которого во многом ближе к устной традиции), — это почти полное отсутствие в нем столь характерного для описания эпических богатырей и их поединков сопоставления с дикими зверями. Вот, например, описание полководца Синь Шэна в «Пинхуа о том, как царство Цинь присоединило к себе шесть царств»: «И выехал внезапно смелый полководец, зубы у него что буравы, что сверла; в спине чуть-чуть широк, что тигр, что волк; потому как ест тигриное мясо — кожа на лице его темна; любит лакомиться человеческими глазами — оба ока красны» [29, 46]. Подобных описаний, типологически близких к эпическим, мы у Ло Гуань-чжуна не обнаружили, как нет там и описаний самого боя с использованием сравнений со зверями и птицами, столь характерных для пинхуа: «Оба полководца кончили говорить, съехались оба коня. Стали они кружить по полю, и дух смерти поднялся в небо. Раз вперед, раз назад — словно феникс, порхая, летит, раз вверх, раз вниз — словно сокол расправил крылья» [29, 16]. Весьма обычно для китайского устного эпического сказа, отраженного в народных книгах, и сопоставление сражающихся воинов-богатырей с хищными зверями, особенно тиграми, например: «Ли Синь, возглавлявший авангард, с широким мечом в руке выехал на позицию... Чэнь Кан надел на голову серебряный шлем, блестящий на солнце, накинул на себя боевой халат из красной парчи, положил на плечо драгоценный меч, вскочил на пегого скакуна. Выехали они на позицию, приветствовали друг друга, не сказали и двадцати-тридцати фраз, как сблизись оба коня, и принялись они рубиться.

Стихи гласят:

...Кови подобны драконам, что играют с жемчужиной в северном море,
 Люди подобны тиграм, что дерутся за пищу в южных горах»
 [29, 35—36].

В «Пинхуа о веснах и осенях Семи царств» противники в одном случае сопоставляются с золотым зверем-оборотнем и красным драконом [28, 14], в другом — воин сравнивается с железным ястребом, а его конь — с нефритовым единорогом-цилинем [28, 46] или с драконом, а оружие (меч) — с тигром, и тут же в следующей строке оба противника именуются драконом и тигром [28, 76]. То, что эти сравнения оформлены как стихи и даже выделены

в большинстве случаев особыми вводными словами («стихи гласят», «воистину...» и т. п.), отражает специфику китайского устного прозаического сказа, где до самого последнего времени сказители украшали повествование особыми вставными описательными стихами, полными гипербол и сравнений [подробнее см. 9, 329—351].

В рассматриваемом тексте книжной эпопеи мы практически не обнаружили подобных реликтов эпического описания. Тоненькая ниточка, как бы след этих представлений, связывающих богатыря-воина с животным миром, осталась там только в отдельных случаях, да и то не в развернутой, а в сжатой форме: «Люй Бу — это свирепый тигр» [19, III, 33], «Люй Бу — это помесь тигра и барса» [19, III, 35], и в образных названиях военных хитростей, например: «Два тигра дерутся за пищу» [19, III, 62] или: «Этот план называется „Гнать тигра — заглотить волка“» [19, III, 64] и т. п., а также в некоторых портретных характеристиках.

Уподобления богатырей хищным зверям, данные в краткой форме, есть и в тексте народной книги, например в «Пинхуа по „Истории Трех царств“»: «Оба полководца — Гуань Юй и Чжан Фэй — это полководцы-тигры, полководцы-волки» [25, 36]. Следует отметить и еще один встреченный нами в тексте «Троецарствия» довольно редкий для книжной эпопеи пример двойного сравнения, когда говорится, что съехавшиеся на поле брани «кони будто цветы, будто парча (видимо, узоры на парче. — *Б. Р.*)» (*ма жу хуа, жу цзинь*) [19, III, 8а]. Само по себе такое дублированное сравнение характерно для близкого эпическому сказу стиля народных книг — пинхуа, однако нам ни разу не встретилось там (за исключением стихов) сопоставление с цветами или парчой, по всей вероятности вообще мало свойственное эпическому повествованию. Возможно, сохранив присущую устному сказу форму двойного сравнения, автор книжной эпопеи изменил объект сравнения на более привычный для «высокой» литературы [см. 24, III, 2212, стлб. 2].

Укажем еще одну формулу, употреблявшуюся Ло Гуань-чжун при описании боя: «слева врывался, справа нападал» (*цзо чун ю ту*), которая неоднократно встречается в тексте «Троецарствия». Аналогичные формулы были и в народных книгах, предшествовавших книжной эпопее, например: *дун кань си чжо* (рубить на восток, рассекать на запад), но в устном сказе по соображениям ритма после такого четырехсложного оборота требуется по крайней мере еще один четырехсложный оборот. В народной книге мы находим после *дун кань си чжо* два аналогичных четырехсложных оборота: *син лю юнь сань*, *ци сой ба дуань* (падают звезды, расходятся облака, на семь кусочков, восемь частей) [29, 17]. (Заметим, что два последних сочетания скреплены еще и рифмой: *сань — дуань*.) В другом месте вводится даже четвер-

тое четырехсложное сочетание *нань цинь бэй дао* (рушатся на юге, валятся на севере) [29, 11], которое стоит непосредственно вслед за исходным, обозначающим страшную сечу на поле боя. У Ло Гуань-чжуна в силу уже книжного характера памятника этот ритмический рисунок не выдерживается: ни второго, ни тем более третьего и четвертого, аналогичных по смыслу и по ритму и построенных по образцу чэньюя⁴, выражений здесь нет. Но, видимо, чувствуя и смысловую и ритмическую незавершенность одного этого выражения — «рубить на востоке, рассекать на западе», Ло Гуань-чжун каждый раз ставит после него одно и то же сравнение — *жу жу у жэнь-чжи цзин* (будто вошел в пространство, где нет людей). Сравнение это состоит из шести слогов-иероглифов и никак не параллельно четырехсложному сочетанию, употребленному перед ним. Оно как бы переводит повествование в ритмическую стихию, более книжную по своему характеру, — вспомним, что на чередовании четырех- и шестисложных выражений строился популярный в средневековой китайской литературе так называемый параллельный стиль — *пьяньли*.

Приведенные примеры, как нам представляется, свидетельствуют о том, что с усилением в эпопее книжного начала в ней постепенно происходит весьма значительная трансформация того стилистического материала, который давала китайскому средневековому автору устная сказовая традиция, частично отразившаяся в тексте народных книг.

Выше мы рассматривали особенности изображения поединков и вообще битвы в китайской книжной эпопее, исходя из того, что для подобного рода памятников это одно из самых важных эпических мест. Кроме боя для эпоса обычно характерно также изображение пира, однако в китайских эпических сказаниях эта тема разрабатывается, как правило, редко⁵. Возможно, что это даже

⁴ Чэнь юй — букв. «устойчивое выражение», особый вид фразеологии в китайском языке. Чэньюй обычно «состоит из четырех односложных компонентов, которые нельзя произвольно переставлять или заменять. Структура чэньюя устойчива и отвечает нормам грамматики древнего китайского языка» [13, 82]. Чэньюй придают образность устной и письменной речи, усиливают ее ритмический рисунок и делают речь более законичной. Чэньюй в известной мере могут быть уподоблены поговоркам, хотя и далеко не всегда адекватны этому жанру русского фольклора. Как считают китайские ученые, например Ма Го-фань, четырехсложные чэньюй обычно распадаются на два отрезка, либо близких, либо противоположных по смыслу, а также имеющих в своем составе числительные или один и тот же повторяющийся компонент [см. 13, 83]. Необходимо подчеркнуть, что исследуемые нами четырехсложные сочетания хотя и построены по модели чэньюев, но не являются ими, так как не стали постоянными и общепотребительными фразеологизмами. Некоторые лингвисты специально ограничивают чэньюй от устойчивых четырехсложных сочетаний [см., например, 1, 10].

⁵ Известное нам исключение — описание пиршества перед началом похода в близком к устному сказу произведении эпохи Тан «Бяньвань об У Цзы-сюе».

особенность самого китайского устного сказа, а не возникших на его основе письменных памятников — народной книги и книжной эпопеи. Во всяком случае, хотя в «Гроецарствии» Ло Гуань-чжуна (в избранной нами для анализа части) пиры и упоминаются постоянно, но вместо описания пира автор эпопеи констатирует лишь факт его проведения. Констатация эта, однако, производится с помощью опять-таки стандартных, клишированных выражений — *чжи цзю чжан янь* (поставить вино, устроить пир) [19, I, 66] или его вариантов, использующих в качестве опорного сочетания *чжи цзю* (поставить вино),¹ например: *чжи цзю куань дай* (поставить вино, радушно встретить) [19, II, 46; ср. также XI, 24]. Второй тип формул, употребляемых с той же целью, имеет в качестве опорного сочетание *сян дай* (взаимно угощать), например: *шэ янь сян дай* (устроить пир, взаимно угощать) [19, III, 10; XI, 16а, 48]. В тексте народной книги подобные формулы нам не встретились, но очень возможно, что первая формула есть модификация употребленного в письменной литературе (в частности, в исторической прозе) устойчивого и тоже четырехсложного сочетания *чжи цзю гао хуэй* (поставить вино, [устроить] торжественный пир) [22, IX, 21] — во всяком случае, исходное и опорное сочетание здесь то же: «поставить вино».

Столь же однообразно говорится в книжной эпопее и о созыве военных советов: *бянь цинь чжухоу шанги* (тотчас пригласили князей на совет) [19, I, 76а]; *Шао цзюй чжун шанги* ([Юань] Шао созвал всех на совет) [19, I, 80а]; *...цзи цзюй вэнь-у шанги* ([Сунь Цюань] срочно созвал военных и гражданских чиновников на совет) [19, XI, 62а; ср. 19, XI, 10а, 12 и т. д.]. Заметим, что сочетание *шанги* (советоваться; совет), употребленное во всех этих примерах, отнюдь не было в то время единственным для обозначения понятия «совет»: судя по словарям, гораздо чаще, видимо, употреблялись сочетания *шанлянь*, *шанлюэ*, *шанлунь*, имеющие то же значение [22, II, 1051, 1076]. Зато в тексте народной книги о борьбе трех царств для обозначения совета мы встретили именно формулу: *Цао-сян гун чжун гуань шанги* (министр Цао стал советоваться со всеми чиновниками) [25, 58]. Русский перевод здесь, к сожалению, отходит от конструкции, свойственной предыдущим примерам, в оригинале же они вполне однотипны.

Среди других повторяющихся в стилистической системе книжной эпопеи элементов отметим описание местности и явлений природы. И то и другое у Ло Гуань-чжуна носит явно функциональный характер: местность описывается тогда, когда она связана с военными действиями (удобна для обороны или нападения), а явления природы — когда они суть предзнаменования, обычно недобрые. Из описаний местности можно выделить повторяющееся четырехсложное сочетание-чэньюй: *шэнь гоу гао лэй* (глубокие рвы, высокие валы) [19, II, 11а, 63а]. Выражение это, означающее хо-

рошо укрепленный лагерь, восходит, вне сомнений, к чисто письменной книжной традиции, поскольку оно неоднократно встречалось до этого в историографических сочинениях, в частности еще у Сыма Цяня в «Жизнеописании Хуайиньского князя» из «Исторических записок» или у Чэнь Шоу в «Описании царствования У-ди» из «Истории Трех царств» [см. 31, 538]. О заимствовании данного выражения у Сыма Цяня свидетельствует и то, что следующие за этой формулой слова *у юй чжань* (нельзя с ними воевать) у Ло Гуань-чжуна [19, II, 11a] точно повторяют текст «Исторических записок» [ср. 26, VIII, 2615].

В описании явлений природы наиболее часты формулы с опорными словами *куан фэн* (бешеный ветер): *ху и жи куан фэн цзоу ци* (вдруг однажды поднялся бешеный ветер) [19, II, 26]. Несколько далее мы встречаем вариант того же выражения, но уже дополненный полупараллельной формой: *хужань куан фэн цзоу ци, хуань у би тянь* (вдруг бешеный ветер поднялся, темный туман закрыл небо) [19, II, 49]. Как мы уже говорили, такого рода парные сочетания параллельных или приближающихся к ним синтаксических периодов являются характерной особенностью фольклорно-эпического стиля. В первом из приведенных примеров этот стиль явно нарушен, так как там нет второй части описания, параллельной первой, что, возможно, является следствием уже книжного характера текста. Еще в одном месте книжной эпопеи мы встречаем другой вариант подобного описания, сохраняющий, однако, сочетание *куан фэн* (бешеный ветер) в качестве исходного: *хужань куан фэн да цзо, фэй ша цзоу ши, чжэ му ба шу, цзюнь чжи цифань цзинь цзе гуадао* (вдруг бешеный ветер сильно задул, поднял песок, понес камни, сломал стволы, вырвал деревья, повалил все флаги и знамена, что держали воины) [19, II, 75a].

Описание это также выдержано вполне в духе стилистики устного сказа, о чем опять-таки свидетельствуют нанизываемые четырехсложные обороты, построенные по принципу полного параллелизма. Подобные описания, насколько нам известно, не были характерны для «высокой» письменной словесности, но имеются в народных книгах, базирующихся на устном сказе. Сошлемся, например, на «Пинхуа о веснах и осенях Семи царств», где читаем: *куан фэн да цзо, ту у чжэ тянь, бу бьянь гао-ди шан-ся* (бешеный ветер сильно задул, пыльный туман небо закрыл, не различить, где высоко, где низко, где верх, где низ) [28, 27], или на «Пинхуа о том, как У-ван пошел походом на Чжоу Синя»: *ху цзянь ичжэнь дафэн, ци ша цзоу ши, сы чуй ян чэнь, ува фань фэй, дуй мянь бу нэн сян цзянь* (вдруг налетел сильный порыв ветра, поднял песок, понес камни; казалось, он сдул и унес пыль, перевернулась и слетела черепица с домов, и нельзя было разглядеть стоящего против

тебя) [27, 71]. В последнем примере мы находим и четырехсложное выражение *ци ша цзоу ши* (поднял песок, понес камни), которое использовано и у Ло Гуань-чжуна (встречается оно и в «Пинхуа о веснах и осенях Семи царств» [28, 53]). Словари чэньюев свидетельствуют, что выражение это до Ло Гуань-чжуна употреблялось иногда и в письменной литературе. Единственный, однако, зафиксированный пример взят из «Записок о поисках духов» Гань Бао (IV в.), причем текст этот повествовательный и близкий к фольклору: история про могучего оборотня, который своим волшебством «поднял песок и понес камни, засверкал молнией и загрохотал громом» [31, 846]. Заметим, что и здесь после интересующего нас четырехсложного образного сочетания стоит еще одно близкое по смыслу, но, правда, грамматически не совсем параллельное первому выражение. Это — возможное свидетельство в пользу фольклорного происхождения данной формулы.

Обращает на себя внимание и другое любопытное обстоятельство. В тексте народных книг в первой позиции стоят различные глаголы: в одном случае *ци* (подымать), в другом — *чуй* (дуть), но у Ло Гуань-чжуна мы находим *фэй* (летать), т. е. тот глагол, который был употреблен Гань Бао. Известно, что автор книжной эпопеи не раз обращался к «Запискам о поисках духов», заимствуя оттуда целые эпизоды, и весьма возможно, что этим же объясняется и совпадение формы исследуемого образного сочетания. Характерно, что более поздние авторы эпопей и романов, например У Чэн-энь (XVI в.) или прозаик начала XX в. Цзэн Пу, употребляют этот чэньюй тоже с глаголом *фэй* [31, 846]⁶ — видимо, в письменной традиции зафиксировалась именно такая его форма.

Целую серию однотипных примеров дает нам и описание Ло Гуань-чжуном пыли, поднявшейся при подходе большого войска: *дань цзянь чэн т о у би жи, цзинь-гу сюань т я н ь, у сянь жэнь ма лайдао* (только видно было, как пыль закрыла солнце, как [звуки] гонгов и барабанов заполнили небеса — прибыло несметное число людей и коней) [19, III, 53]. Здесь мы вновь встречаемся с характерной для устного стиля парностью параллельных четырехсложных выражений. Подтвердить фольклорную природу данного выражения можно опять-таки ссылкой на «Пинхуа по „Истории Трех царств“», где есть аналогичное описание: *ю цзянь чэн т о у и н жи, сы ю й ч ж э т я н ь* (и увидели, как пыль затмила солнце, казалось, [это] дождь закрыл небо) [25, 61]. Здесь на втором месте тоже стоит четырехсложное выражение, но не параллельное первому, а как бы уточняющее его посредством сравнения. Аналогичные примеры замены параллелиз-

⁶ В этих поздних памятниках повествовательной прозы данный чэньюй используется уже без второго, парного ему, в чем явно виден отход от устного, сказового стиля.

ма развернутым сравнением мы уже встречали в тексте народной книги. По-видимому, в ряде случаев сравнительная конструкция с тем же количеством слов-слогов вполне может заменять — особенно в ритмическом отношении — параллельную конструкцию. Имеется и еще одно, уже чисто лексическое обстоятельство, подтверждающее наше предположение о заимствовании в данном случае Ло Гуань-чжуном фольклорно-эпического клише. Дело в том, что и в примере из народной книги, и в примере из книжной эпопеи понятие «пыль» передается сочетанием *чэньтоу* (*чэнь* — «пыль» и *тоу* — букв. «голова», здесь, видимо, в суффиксальном значении). Написания *чэньтоу* мы не обнаружили ни в одном китайском толковом словаре, всюду дается лишь обычное для литературного языка написание *чэньту* (*ту* — «земля»). Это позволяет предположить, что мы сталкиваемся здесь с разговорной формой, характерной для среднекитайского языка, но не сохранившейся в современной устной речи.

Определенный интерес для выяснения особенностей стиля китайской книжной эпопеи представляют постоянно повторяющиеся в ее тексте метафоры и сравнения, украшающие авторское повествование. На первом месте по частоте употребления здесь стоит группа формульных выражений, использующих в качестве опорного слово *чжэнь* (первое значение: «удары грома»; производные: «сотрясать», «потрясти», «поколебать»). Это слово обычно входит в выражения, связанные с описанием громких звуков, например: *дику-чжи шэн чжэньдун тянь ди* (звук рыданий и плача сотрясал небо и землю) [19, II, 4а]. Выражение *чжэньдун тянь ди* есть лишь легкая модификация обычного для литературного китайского стиля чэньтяо *чжэнь тянь дун ди* (потрясать небо и сотрясать землю), которое отмечено в неповествовательной прозе уже по крайней мере с VI в. н. э.⁷ В других случаях в эпопее Ло Гуань-чжуна используется лишь часть этого выражения: *хань шэн ч ж э н ь т я н ь* (звук [его] крика с о т р я с а л н е б о) или *айхао-чжи шэн ч ж э н ь т я н ь* (звуки горестных стенаний с о т р я с а л и н е б о). В одном месте вместо *тянь* (небо) стоит *ди* (земля), и все выражение принимает такой вид: «звук [его] крика сотрясал землю» [19, III, 48а]. Это выражение очень часто относится у Ло Гуань-чжуна к звону гонгов и бою барабанов — неперемным атрибутам древнего и средневекового китайского сражения: например, *цзинь гу чжэнь тянь* ([звуки] гонгов и барабанов сотрясали небо) [19, III, 39а].

⁷ Словарь Морохаси Тэцудзи [22, XII, 54] указывает в этой связи на «Комментарии к „Книге вод“ Ли Дао-юаня, где, однако, выражение *чжэнь тянь дун ди* использовано в своем прямом значении при описании бури с грозой, а не в переносном, как у Ло Гуань-чжуна. Подобных примеров употребления этого выражения в других текстах нам в словарях обнаружить не удалось.

Во многих местах вместо образного *чжэнь тянь* (сотрясали небо) в книжной эпопее в совершенно аналогичных случаях стоит более нейтральное *да чжэнь* (сильно сотрясал, сильно гремел): *хань шэнь да чжэнь* (сильно прогремел голос) [19, III, 20, см. также 19, III, 46а; XI, 40 и др.]. Иногда это сочетание относится и к звукам гонгов и барабанов [19, III, 34; XI, 7а], а в одном случае — к шуму реки [19, XI, 69].

К числу постоянных в книжной эпопее образных выражений следует отнести и четырехсложное *бао тоу шу цуань* (обхватив голову, по-мышинному бежать) [19, II, 2; XI, 24, 53а и др.]. Выражение это, образно передающее идею поспешного бегства, есть опять-таки разговорная модификация широко используемого в письменной литературе (преимущественно в исторической прозе) *чэньюя фэн тоу шу цуань* (схватившись за голову, по-мышинному бежать)⁸. Глагол *фэн* (брать обеими руками) заменен у Ло Гуань-чжуна на более свойственный разговорному языку глагол *бао* (обнимать)⁹. Замена эта произошла, видимо, еще до Ло Гуань-чжуна, в X—XIII вв., поскольку в литературе эпохи Сун мы находим данное выражение именно в такой форме, причем как в «высокой» прозе, например у блестящего стилиста Су Ши («Вместо Хоу-гуна рассуждаю о Сян Юе»), так и в простонародной повести, написанной на разговорном языке, — «Пещера бесов на Западной горе» из известного сборника «Общедоступные рассказы, изданные в столице»¹⁰. В итоге можно сделать вывод, что в тех случаях, когда у автора «Троецарствия» была возможность выбора между более разговорной или более книжной формой того или иного выражения, он склонялся обычно к форме, близкой устной стихии. Вместе с тем, учитывая цель автора — создать произведение, в равной степени сохраняющее классичность и простонародность (об этом писал в 1494 г. автор первого предисловия к «Троецарствию»), легко предположить, что выражения, восходящие к письменной традиции и одновременно употребительные в разговорной речи, вполне устраивали Ло Гуань-чжуна.

Обратимся теперь к системе сравнений в тексте «Троецарствия». О некоторых особенностях организации сравнений, в частности об их «нанизывании» как о реликте устного сказового стиля, а

⁸ См. [24, IV, 3001, стлб. 2], где приведены примеры из «Истории династии Хань» Бань Гу (I в. н. э.) и «Истории Трех царств» Чэнь Шоу («Жизнеописание Люй Бу»).

⁹ Характерно, что словарь Морохаси Тэцудзи [22, V, 158] дает это выражение с глаголом *бао* как чисто разговорное. В словаре «Пэйвэнь юньфу» сочетания *бао тоу* мы вообще не обнаружили.

¹⁰ Эти примеры даны в «Словаре чэньюев» [31, 343]. Любопытно, что в созданных в эпоху Сун «Забытых деяниях годов Сюань-хэ» и представляющих собой сочинение, как бы переходное от исторической прозы к народной книге, мы находим это же выражение еще в литературной форме с глаголом *фэн* [см. 31, 197].]

также о постоянно повторяющемся развернутом сравнении, используемом при описании боя («будто вошел в пространство, где нет людей»), мы уже говорили. В исследуемой части текста большинство сравнений образно определяют количество войска, оружия, выпущенных стрел и т. п., скорость движения, богатырский крик, презрение к врагу; особые сравнения употребляются при описании внешнего облика персонажа. Легко заметить, что перечисленные объекты сравнения являются типично эпическими, для которых важно подчеркивание силы своего войска и слабости вражеского. При этом в большинстве случаев предикат сравнения выбран так, чтобы он нес в себе элементы гиперболы либо прямой, либо, когда речь идет о противнике, так называемой обратной гиперболы.

Выше мы говорили об употреблении метафоры для описания богатырского крика воинов. В отдельных случаях в книжной эпопее эти метафоры усиливаются еще нанизыванием нескольких сравнений. Приведем описание подвига Гуань Юя, который убил вражеского военачальника Хуа Сюна и вернулся с его головой в свой стан так быстро, что вино в его чаше не успело остынуть (некоторые вина китайцы пьют в подогретом виде). В «Троецарствии» рассказывается: Гуань Юй вскочил на коня и умчался. Все князья услышали, что за крепостью «сильно загрели барабаны и послышались громкие голоса, казалось, будто небо упало, земля осела, холмы зашатались, обрушились горы» (*гу шэн да чжэнь, хань шэн да цзюй, жу тьянь цуй ди та, юэ хань шань бэн*) [19, I, 79]. Здесь мы встречаем уже знакомые нам элементы метафорического обозначения зычного крика и боя барабанов, возмущающих начало битвы, усиленные типично эпическими гиперболизированными сравнениями почти космического характера. Сравнение в этом примере организуется с помощью двух параллельных четырехсложных выражений. Первое, построенное на противопоставлении неба и земли, есть, видимо, некоторая модификация целого ряда сходных чэньюев типа *тянь бэн ди чэ* (небо обрушилось, земля треснула), использовавшихся в письменной литературе еще со времен Сыма Цяня (II в. до н. э.) [см. 31, 190]. Глагол *бэн* (рушиться), пишущийся с ключом «гора», употреблен здесь во втором выражении, где он, кстати, более на месте, поскольку речь там идет о горах; в первом же вместо него вставлен вполне разговорный глагол *цуй* (расколоть, сломать), а вместо литературного *чэ* (треснуть) — также более разговорное *та* (обрушиться)¹¹. Характерно, что в главе 71 «Троецарствия» то же выражение встречается в более привычной форме — *тянь бэн ди та* — с использованием

¹¹ Словарь Морохаси Тэцудзи, например, дает в качестве разговорного целое выражение *та тьянь да го* (великое бедствие, [равное] обрушившемуся небу) [22, III, 225].

глагола *бэн* применительно к небу. В подобных четырехсложных образных выражениях, построенных по типу чэньюя, глаголы вообще легко заменяются либо синонимичными, либо близкими по смыслу. Так, в юаньской драме, предшествовавшей книжной эпопее, это же выражение использовалось с глаголом *туй* (толкать) — «небо столкнули, земля обвалилась» [31, 190]. В этом примере из драмы «Пагода Хаотяньта», как и в нашем, глагол *бэн* уже использован ранее в предшествующем четырехсложном обороте: «море кипит, горы рушатся», почему, видимо, во втором выражении он и заменен.

Несколько сложнее ситуация со второй частью анализируемого сравнения из «Троецарствия». Оно построено уже на сопоставлении понятий не противоположных, а сходных по значению (холм — гора), и столь же однотипных глаголов. Толковые словари не дают никаких примеров такого рода, что оставляет нам возможность предположить либо чисто фольклорное происхождение этого четырехсложного сочетания, либо его «изобретение» самим автором книжной эпопеи, имитировавшим характерное для устного сказа нанизывание одного сравнения за другим.

Еще одна группа сравнений используется для описания богатырского крика или просто громкого голоса — неперемного атрибута эпического героя. Весьма часто в «Троецарствии» голос сравнивается с «могучим громом»: *Цэ да хэ шиэн жу цюй лэй* ([Сунь] Цэ громко крикнул разок — казалось, [прогремел] могучий гром) [19, III, 80а; см. также 19, XI, 28а]. Сопоставление сильного шума или голоса с раскатами грома было весьма популярно как в поэзии, так и в исторической прозе начиная с древнейших времен, о чем свидетельствует большая подборка примеров в словаре «Пэйвэнь юньфу» [24, I, 398, стлб. 2—3]. Столь же типично сравнение голоса с громом в народной книге «Пинхуа по „Истории трех царств“» [25, 70, 75 и др.]. С громом ассоциируется, однако, не только могучий крик, но и «гром славы», например: *вэнь цзянцзюнь-чжи мин, жу хунлэй гуань эр* (слышал, что слава полководца подобна страшному грому, вливающемуся в уши), — говорит певичка Дяо-чань одному из героев «Троецарствия» [19, II, 42]. В народной книге аналогичное сравнение встречается в эпизоде, когда Чжан Фэй одним громоподобным окриком останавливает вражеское войско на Чанбаньском мосту [25, 75]. Отсутствие в словарях письменного языка («Пэйвэнь юньфу», Морохаси Тэцудзи) как всего этого сравнения, так и оборота *гуань эр* (вливалась в уши), при том что оно встречается в народной книге, а также в несколько модифицированном виде в народных повестях, дает основания предполагать его устное происхождение.

Особо следует сказать и о сравнениях, содержащих обратную гиперболу и используемых для выражения презрения к врагу.

Если «свои» войны сопоставляются с могучими дикими зверями, то войны вражеские приравниваются к элементам растительного мира. Отсюда сравнения типа: *Бу ши чжи жу цао цзе* (Я, Люй) Бу, смотрю на них, как на травинку или горчичное зернышко) [19, I, 73] — так Люй Бу говорит о князьях, окруживших крепость его названного отца Дун Чжо. Сравнение это явно книжного происхождения, оно восходит к конфуцианским памятникам. Так, в трактате «Мэн-цзы» (IV в. до н. э.) читаем: «Поднебесная с великой радостью покорилась бы мне, но я смотрю на это, как на травинку или горчичное зернышко» [23, 183]¹², т. е. с презрением. Любопытно, что в следующей фразе Люй Бу уподобляет своих военачальников уже диким зверям — волкам и тиграм.

Не раз в книжной эпопее битва с врагами ассоциируется с рубкой бамбука, т. е. опять-таки для сравнения выбрано растение. Например: *Хуан Гай шэн цинь Ван Чэн, ши жу ни чжу* (Хуан Гай живьем захватил Ван Чэна [так легко], словно срубил бамбук) [19, III, 85a] или в другом месте: *Цао Цао цзын дэшэн-чжи бин, лянъ е шажу чэн-чжун, ши жу ни чжу* (Цао Цао со своим победоносным войском несколько ночей подряд, круша врагов, врывался в город [и делал это так же легко], словно рубил бамбук) [19, III, 34]. В обоих случаях речь идет о быстром и легком успехе, не потребовавшем большого напряжения сил. Согласно лексикографическим справочникам, сравнение это опять-таки литературного, книжного происхождения. Оно встречается уже в составленной в VII в. официальной «Истории династии Цзинь» [см. 31, 119].

Вместе с тем легкая победа обычно в книжной эпопее сопоставляется с элементарными движениями руки: например, победить врага — все равно что перевернуть ладонь (*жу фань чжан*) [4, XI, 2]. Это сравнение встречается и в тексте народной книги [25, 44, 55 — в последнем случае вместо «перевернуть ладонь» стоит «взглянуть на ладонь» (*жу гуань чжан*)], и в ранней исторической литературе [31, 404]. В частности, едва ли не первое его употребление мы находим в «Жизнеописании Мэй Шэна» из «Истории династии Хань» Бань Гу (I в. н. э.).

Когда необходимо передать идею множественности, Ло Гуаньчжун часто прибегает к сравнению с дождем (...*жу юй*): «собравшихся мужей было что [капель] дождя» [19, I, 66a], «из крепости дождем (букв. „словно дождь“) посыпались стрелы и камни» [19, I, 75; II, 1, 57 и др.], «с обеих сторон одновременно стали стрелять из луков и самострелов, казалось, что пошел проливной дождь» [19, XI, 9a], «слезы лились, словно дождь» [19, II, 42]. Сравнение с дождем, конечно, весьма элементарно и встречается в китай-

¹² Русский перевод П. С. Попова [7, 137], видимо, не совсем точен. §О символике горчичного зерна как бесконечно малой величины см. [4, 14, прим. 3].

ской литературе с древнейших времен, начиная с песен «Шицзина». Большое количество примеров, собранных в словаре «Пэйвэнь юньфу» [24, III, 1661, стлб. 2], показывает, что сопоставление потоков слез или толпы людей с дождем было обычным и в письменной литературе предшествующего периода, но мы не обнаружили там наиболее часто употребляемого в «Троецарствии» сопоставления с дождем стрел и камней, летящих во врага. Не исключено, что этот образ пришел в книжную эпопею именно из устного сказа.

Итак, очевидно, что автор книжной эпопеи Ло Гуань-чжун стремился, как и в других случаях, сочетать образы и их структуру, заимствованную из устной традиции, с элементами, идущими из письменной, книжной словесности, в принципе резко противопоставленной по языку и стилю словесности устной и простонародной. При этом он заимствовал из народной традиции (например, из народных книг) то, что было близко либо совпадало с традицией книжной. В ряде случаев он модифицировал сравнения, уже имевшие хождение в книжной литературе, в сторону приближения их к живой речи.

Подведем теперь некоторые итоги нашему анализу. Можно считать установленным, что для стиля средневековой китайской книжной эпопеи характерно наличие трафаретов и формул в описании событий. В подавляющем большинстве случаев формульные выражения представляют собой устойчивые четырехсложные, четырехсловные сочетания, построенные по типу чэньюев, в которых вторая пара слов нередко грамматически и лексически параллельна первой. Как известно, четырехсложное сочетание есть наиболее распространенная ритмическая единица китайского текста (вспомним, что древнейший поэтический размер, представленный в «Книге песен» — «Шицзине», именно четырехсложный). Впоследствии, выйдя из употребления в поэзии, четырехсложные периоды стали широко использоваться в языке переводных буддийских сутр, а также художественной прозы). Вместе с тем четырехсложное сочетание — это минимальная единица, внутри которой может проявиться параллелизм, столь характерный и для разбираемых нами случаев. Широкое использование четырехсложных выражений, близких к чэньюям и формульных по своему характеру, свойственно устному китайскому сказу вплоть до наших дней [см. 10, 579]. Стремление к употреблению четырехсложных словосочетаний отмечено и для письменного китайского языка на протяжении многих столетий. Еще в VI в. теоретик литературы Лю Се писал: «Четыре знака стоят тесно, но не теснят друг друга» [20, 86]. Так в образной форме он выразил мысль о естественности и ритмической «прочности» четырехсложного сочетания в китайском языке. Следует помнить, однако, что в VI в. лексика китайского языка была в основном односложной и четырехсложное

сочетание состояло соответственно из четырех слов-слогов. Сами слова при этом представляли собой нередко чистые корни без какого-либо оформления различными грамматическими частицами. Впоследствии ввиду резкого увеличения количества двусложных слов, а также развития морфологических средств оформления глаголов (видо-временные показатели) устойчивые четырехсложные сочетания все более превращались в застывшие и, видимо, иррацизирующие текст образования.

Лаконизм и ритмичность четырехсложных сочетаний и по сей день имеют для китайца бесспорную эстетическую прелесть¹³. Вместе с тем сама ритмическая организация ряда нанизываемых четырехсложных сочетаний в фольклоре, в близкой к нему простонародной прозе, а затем и в книжной эпопее существенно отличается от строго регламентированной ритмической организации так называемой параллельной прозы. В параллельной прозе VIII — IX вв., т. е. ко времени оформления профессионального устного сказа, в Китае устанавливается строгая система чередования косых и ровных тонов внутри пар четырехсложных сочетаний: ровный — ровный — косой — косой, либо наоборот: косой — косой — ровный — ровный. Слогам, произносящимся в ровном тоне в первом сочетании, должны соответствовать во втором сочетании косые, и, наоборот, косым в первом должны соответствовать во втором четырехсложном выражении слоги под ровным тоном. Особенно важными в такого рода ритмических построениях являются второй и четвертый слоги в каждом четырехсложном сочетании, так как на них падает еще и ритмическое ударение и их противостояние по тону является уже абсолютно обязательным [17, II, ч. 1, 1171, 1172]. Аналогичную картину исследователи отмечают и для чэньюев [1, 14].

В тексте книжной эпопеи подобная цепочка из нескольких четырехсложных выражений часто построена без строгого соблюдения этих регламентаций. Из приведенных нами восьми случаев схема оказалась выдержана полностью только три раза, например: *тянь цуй ди та, юэ хань шань бэн* (небо упало, земля осела, холмы зашатались, обрушились горы). Этому набору четырехсложных сочетаний присущ следующий ритмический рисунок: ровный — ровный — косой — косой и соответственно: косой — косой — ровный — ровный. Таким образом, классическая схема чередования тонов в параллельных четырехсложных выражениях выдержана здесь строго, возможно, кстати, потому, что, как говорилось выше, сами эти выражения близки к соответствующим книжным чэньюям. В двух случаях соблюдается лишь противопоставление ударных слогов (второго и четвертого), например,

¹³ Об этом пишет, в частности, современный автор Ма Хуа в предисловии к популярной книжечке, рассказывающей о происхождении некоторых чэньюев [21, 1].

чэньтоу би жи, цзинь-гу сюань тянь: ровный — ровный — косой — косой, ровный — косой — ровный — ровный. В оставшихся трех примерах схема чередования тонов не выдержана совсем, не соблюдены правила и в наиболее распространенной и восходящей к устному сказу формуле *ши хэн пянь е, сюэ лю чэн хэ* (трупы в беспорядке усеяли поле, кровь текла и образовывала реки), где находим следующий ритмический рисунок: ровный — ровный — косой — косой, косой — ровный — ровный — ровный. Здесь не выдержано противопоставление вторых слогов каждого четырехсложного выражения. (Любопытно, что противопоставление конечных, т. е. четвертых, слогов сохраняется здесь и в других примерах с гораздо большей последовательностью, чем средних, т. е. вторых.) В то же время в бьяньвэнь эпохи Тан тотальное противопоставление нередко соблюдалось строже, например в формуле *сы хэн пянь е, сюэ жань шань чуань* (трупы в беспорядке усеяли поле, кровь окрасила горы и реки) схема выдержана идеально: ровный — ровный — косой — косой; косой — косой — ровный — ровный. Все это дает основания предполагать, что в книжной эпопее наступает постепенное забвение строгих законов ритмической организации параллельной прозы, значительное влияние которых исследователи усматривают именно в жанре бьяньвэнь¹⁴, а также в известной мере генетически, видимо, связанном с бьяньвэнь жанре баоцзюань [см. 13а, 86, 87]. Возможно, что общая прозаизация ритма прозы оказала свое влияние и на мелодическую структуру четырехсложных формульных выражений в книжной эпопее.

Следует сказать и о месте формул в общем потоке текста книжной эпопеи. Как это характерно для повествовательного фольклора вообще¹⁵, формулы отмечают важнейшие действия и наиболее напряженные ситуационные узлы повествования: сборы на бой, сам поединок, бегство с поля боя, предзнаменования — в виде грозных явлений природы, гиперболизированные описания мощи войска или отдельного богатыря. Короче говоря, во всех важнейших моментах повествования, где современный ав-

¹⁴ Так, Л. Н. Меньшиков пишет: «Прозаические части (бьяньвэнь.— *Б. Р.*) написаны в характерном для китайской ритмической прозы периода Лю-чао стиле пяньли, который господствовал примерно с III в. ... вплоть до VIII—IX вв. н. э., когда возникло движение „за возврат к древности“ и в произведениях литераторов он начал постепенно исчезать. Но в народной повествовательной прозе он сохранялся много позже, а в некоторых видах народной литературы как стилистический прием (один из многих, но отнюдь не господствующий) — вплоть до наших дней» [2, 21—22]. Едва ли можно согласиться с автором в категоричности утверждения, что вся прозаическая часть бьяньвэнь представляет собой образец стиля пяньли, но значительное влияние этого стиля, бесспорно, сказывается.

¹⁵ Ср., например, аналогичный вывод, сделанный на материале народной сказки румынским фольклористом Н. Рошиану [11, 176].

тор как раз искал бы возможности найти индивидуальное, неожиданное решение, средневековый автор книжной эпопеи, творящий в русле традиции, для которой, как и для фольклора, характерно преобладание родового начала над индивидуальным, поступает как раз наоборот, клишируя именно эти места и пользуясь в таких случаях стандартным набором устойчивых сочетаний. Вместе с тем китайский средневековый писатель, создающий свое произведение в условиях чрезвычайно развитой литературной традиции, постоянно испытывает влияние книжного языка и стиля, книжных словесных оборотов и образов. Как показал проведенный нами анализ, книжное начало у Ло Гуань-чжуна нередко превалирует над фольклорной стилистической манерой, разрушая или нарушая законы традиционного устного эпического стиля. Одновременно автор книжной эпопеи часто стремился трансформировать элементы книжного стиля в сторону их сближения с элементами устного происхождения. Многие формулы устного сказа могли попасть в книжную эпопею и из народных книг, занимавших промежуточное положение между фольклором и письменной литературой. Книжная эпопея, также занимая своего рода промежуточное положение между фольклором и «высокой» словесностью, находится уже как бы ступенькой выше, чем народные книги, и соответственно ближе к литературе книжной, чем к устной сказовой традиции, влияния которой не избежала не только сюжетика книжной эпопеи, но и ее стилистика.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баранова З. И. Чэньюй как разряд фразеологизмов китайского языка, автореф. канд. дисс., М., 1969.
2. Бяньвэнь о Вэймоцзе. Бяньвэнь «Десять благих знамений», изд. текстов, предисл., пер. и комм. Л. Н. Меньшикова, М., 1963.
3. Гринцер П. А. Эпос древнего мира, — сб. «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира», М., 1971.
5. Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса, М., 1968.
6. Палладий, Попов П. С. Китайско-русский словарь, Пекин, 1888.
7. Попов П. С. Китайский философ Мэн-цзы, СПб., 1904.
8. Рифтин Б. Л. Герои и сюжеты китайских сказок, — «Китайские народные сказки», М., 1972.
9. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае, М., 1970.
10. Рифтин Б. Л. Устный сказ в Китае и новаторство Хань Ци-сяна, — сб. «Национальные традиции и генезис социалистического реализма», М., 1965.
11. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки, М., 1974.
12. Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин, М. — Саратов, 1924.
- 12а. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, пер. и коммент. Е. В. Завадской, М., 1969.
13. Стулова Э. С. Классификация и синтаксические функции «чэньюев», — «Краткие сообщения Института народов Азии», 1964, № 68.

- 13а. Стулова Э. С. К вопросу о структуре прозаических частей китайской песенно-повествовательной литературы, — сб. «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока (Тезисы докладов)», М., 1976.
14. Тураев Б. А. Ближний Восток, Л., 1924.
15. Юань Кэ. Мифы древнего Китая, М., 1965.
16. Ван Цзун-и. «Саньгочжи» жэнь мин лу (Перечень имен в «Истории Трех царств»), Шанхай, 1956.
17. Гудай ханьюй (Древнекитайский язык), под ред. Ван Ли, Пекин, 1963.
18. Дуньхуан бяньвэнь цзи (Собрание бяньвэнь из Дуньхуана), Пекин, 1957.
19. Ло Гуань-чжун. Мин Хун-чжи бэнь Сань го чжи тунсу яньи («Троецарствие» в издании годов Хун-чжи династии Мин), Шанхай, 1929.
20. Лю Се. Вэньсинь дяо лун чжу («Литературная мысль и вырезывание драконов» с комментариями), Пекин, 1959.
21. Ма Хуа. Чэньюй лиши гуши (Исторические предания и чэньюй), Сянь, 1958.
22. Морохаси Тэцудзи. Дай кан-ва дзитэн (Большой китайско-японский словарь), Тайбэй, 1961.
23. Мэн-цзы и чжу («Мэн-цзы» с переводом на современный китайский язык и комментариями), Пекин, 1960.
24. Пэйвэнь юньфу (Сокровищница рифм с примерами), Шанхай, 1937.
25. Сань го чжи пинхуа (Пинхуа по «Истории Трех царств»), Шанхай, 1955.
26. Сыма Цянь. Ши цзи (Исторические записки), Пекин, 1963.
27. У-ван фа Чжоу пинхуа (Пинхуа о том, как У-ван пошел походом на Чжоу Сяня), Шанхай, 1955.
28. Ци го чуньцю пинхуа (Пинхуа о веснах и осенях Семи царств), Шанхай, 1955.
29. Цинь бин лю го пинхуа (Пинхуа о том, как царство Цинь присоединило к себе шесть царств), Шанхай, 1955.
30. Чэнь Шоу. Сань го чжи (История Трех царств), Пекин, 1963.
31. Чэньюй дянь (Словарь чэньюев), под ред. Мяо Тянь-хуа, Тайбэй, 1971.
32. Шаншу чжэньи («Книга истории» с комментариями), Пекин, 1957.
33. Шань хай цзин цзи цзе («Книга гор и морей» с собранием комментариев), Шанхай, 1936.

ВЕРГИЛИЙ И ВЕРГИЛИАНСКИЕ ЦЕНТОНЫ
(Поэтика формул и поэтика реминисценций)

1

Когда М. Парри и А. Лорд выступили со своей теорией о Гомере — певце-импровизаторе¹, одним из самых неоспоримых их доводов было сравнение гомеровских поэм с писанными поэмами зрелой античности — «Аргонавтикой» Аполлония Родосского и «Энеидой» Вергилия. Ни одна из них не имела столько формульных повторов, ни одна из них не избегала в такой степени переносов со строки на строку, как гомеровские поэмы. Это были произведения, предполагавшие индивидуального автора и индивидуального читателя. Индивидуальному автору не требовался такой набор готовых деталей для монтажа текста на глазах у публики; индивидуальному читателю не требовался такой набор стандартных оборотов, чтобы догадаться о смысле недослышанного стиха. Эта перемена внешних форм существования поэм повлекла за собой и перемену внутренней их формы: индивидуализацию лиц и действий, детализацию событий, продуманную композицию переключек между словами и образами. В совокупности это означало разницу между устной поэзией эпохи разложения родового строя и становления городов-государств, с одной стороны и книжной поэзией эпохи разложения городов-государств и становления единой средиземноморской империи — с другой.

Однако никакое противоречие не бывает абсолютным. Аргументируя, Парри и Лорд прекрасно помнили, что и у Аполлония, и в «Энеиде» встречаются повторяющиеся стихи и еще чаще — части стихов, и понимали, что причин этому по крайней мере три: во-первых, подражание Гомеру, по-прежнему почитавшемуся образцом всякого большого эпоса; во-вторых, условия языка, который сам подсказывал такое-то расположение слов на таких-то метрических позициях; в-третьих, сознательное использование более поздним поэтом стихов и полустихий более ранних поэтов. Это «в-третьих» показывало больше всего сходства и

¹ См. [12] с библиографией; на русском языке см. особенно [3, гл. III: «Язык греческого эпоса»].

больше всего разницы между старой и новой поэзией. Там перед нами была поэтика формул — здесь перед нами поэтика реминисценций.

Поэтика формул — предел безличности, поэтика реминисценций — предел индивидуальности в поэзии. Формула — всегда ничья, реминисценция — всегда чья-то. Используя формулы, певец-импровизатор как бы подчеркивает, что его песня такая же, как все, что это струя одной большой реки. Используя реминисценции, поэт-литератор как бы подчеркивает, что его стихи особые, что это отдельный ручеек, текущий из такого-то источника. Источником реминисценции могут быть (в самом «чистом» случае) отдельный поэт, поэтический жанр, поэтическая школа; точная грань между реминисценцией и формулой трудно установима. Реминисценция может быть подчеркнута или, наоборот, затуманена, может ощущаться резко (особенно современниками) или слабо (преимущественно потомками), может быть употреблена сознательно или неосознанно (это, конечно, всегда особенно трудно решить).

Как с поэтикой формул мы сталкиваемся не только в античном, но и в любом устном эпическом творчестве, так и с поэтикой реминисценций мы сталкиваемся не только в античной, но и в новой литературе. В русской литературе впервые обратил внимание на это С. П. Бобров [1, 72—92]; на эту тему М. О. Гершензон задумывал статью под броским названием «Плагиаты Пушкина» [3]; В. В. Виноградов подробно осветил их место в стилистической системе Пушкина [2, см. особенно 398—404]. Так, пушкинская строка «...Как гений чистой красоты» представляет собой реминисценцию из Жуковского («О гений чистой красоты» в стихотворении «Я музу юную, бывало...»), строка из «Стансов» «Языком сердца говорю» — из Державина («Языком сердца говорил» в стихотворении «Лебедь»); для современников это были прямые указания на те традиции, на фоне которых должны были восприниматься пушкинские стихи и выявляться гораздо более тонкие особенности пушкинского подхода к теме, чем это было бы возможно без такого фона. Так, ломоносовский стих «Великолепной колесницей» влечет за собою целую вереницу реминисценций: «Или великолепным дугом» (Державин), «Великолепные дубравы», «Великолепная могила», «Великолепными коврами», «Великолепные альбомы» (Пушкин), «Великолепные чертоги» (Баратынский), «Великолепными рядами» (Языков). Так, когда Брюсов начинает стихотворение строкой «Осенний день был тускл и скуден», а Северянин — «Весенний день горяч и золот», то реминисценции здесь не вызывают сомнения. Так, А. Белый к строке «Глазами, полными огня», делает примечание: «Строка Лермонтова „С глазами, полными лазурного огня“, перешла в тему Вл. Соловьева „Три свидания“, откуда попала в сокращенном виде в

мою поэму», а к строке «Смеясь без мысли и без речи» — лаконичное примечание «Стих А. Блока» (имеются в виду стихи 1902 г.: «...Она без мысли и без речи на том смеется берегу»; любопытно, что и здесь Блок был не источником, а посредником, потому что еще у А. Григорьева мы находим: «...Да и вечер нужен нам, чтоб без мысли и без речи верный счет вести часам»). Так, О. Мандельштам в стихотворение «Я изучил науку расставанья» без всяких сносок вставляет ахматовскую строчку «Как беличья распластанная шкурка», предоставляя расшифровывать эту реминисценцию читателю.

Таким образом, поэтика реминисценций рассчитана на целую систему ассоциаций, возникающих в уме читателя, знакомого с данной литературной традицией. Старые слова появляются перед ним в новом контексте, а от этого и сами они окрашиваются в новые тона и контекст получает новое, добавочное осмысление. Насколько ощутима эта разница контекстов, насколько новый контекст уподобляется старому или, наоборот, контрастирует с ним, зависит от художественного задания, стоящего перед поэтом.

2

Гекзаметр никогда не был в латинской словесности стихом устной народной поэзии. Гекзаметр ввел в римскую литературу Эний (239—169 гг. до н. э.), написав этим размером «Анналы» («Летопись») в 18 книгах — стихотворное изложение римской истории от Энеевых времен до своего времени. После этого монументального труда гекзаметр стал обычным стихом римского эпоса. К сожалению, ни «Анналы», ни последующие поэмы того же жанра, писанные во II—I вв. до н. э., не сохранились; для нас римский эпос начинается с дидактической поэмы Лукреция «О природе вещей» и с героической поэмы Вергилия «Энеида».

Не будучи стихом устной поэзии, гекзаметр не мог стать источником поэзии формул; он сразу стал источником поэзии реминисценций. От поэмы Эния дошло до нас около 600 стихов — по сравнению с обычными крохами, остающимися нам от несохранившихся произведений античной литературы, это очень много. Такой удачей мы обязаны античным комментаторам Вергилия — прежде всего Сервию (в краткой и расширенной редакции) и Макробию, писавшим в V в. н. э. Среди грамматических замечаний, разъяснительных комментариев и критических оценок в этих сочинениях содержится много указаний на «источники»: «стих такой-то (или полустигийское такое-то) заимствован из Эния», «этот оборот — эниевский», «этот эпизод представляет собой подражание Энию» и т. п. Понятие «подражание» толковалось в древности очень растяжимо: так, вся IV книга «Энеиды»,

по краткому выражению Сервия, была «перенесена» в поэму Вергилием из «Аргонавтики» Аполлония Родосского только потому, что у Аполлония описывается любовь Медеи к Ясону, а у Вергилия — любовь Дидоны к Энею. Не мудрено, что при таком подходе один из ранних критиков Вергилия набрал целых восемь книг «похищенного» Вергилием у Гомера и других поэтов (это сочинение до нас не дошло).

Но даже если не считать таких преувеличенно щепетильных трактовок, античные комментаторы дают нам большой материал по эннианским реминисценциям Вергилия. В том, что эти заимствования были вполне сознательны, античные критики не сомневались: уже Сенека, всего лишь одним поколением отделенный от Вергилия, решительно утверждал, что Вергилий вставлял в свои стихи старинные слова, «для того чтобы Энниев народ почувствовал в новых стихах родную древность» («К Луцилию», 223) [см. 16, особенно гл. 4].

Для самих античных комментаторов мотивировка заимствованиям всегда была одинакова: «улучшение» несовершенных, по новым вкусам, стихов старинных поэтов. Так, потешавший потомков стих Энния (140)

Страх нагоняя, труба «таратантара» гулко гремела

Вергилий переделал так (IX.503):

В страх повергая, труба гремела гулкою медью².

Одно место Энния могло дать материал для двух мест Вергилия, ср. у Энния (192):

Ныне врагов, вином укрошенных и сном погребенных...

и у Вергилия (II.265 и IX.189; ср. IX.236):

Все нападают во град, во сне и в вине погребенный...
Редко мерцают огни; во сне и вине погребенный
Стан опочил...

И наоборот, два схожих места Энния могли дать одну общую реминисценцию у Вергилия, ср. у Энния (161 и 412):

Всех напряжением сил наседает на лестницы войско...
Всех напряжением сил воздвигают надгробье и имя...

и у Вергилия (XII.552):

Всех напряжением сил за себя подвизается каждый...

² Нумерация стихов Энния по изд. И. Фалена (1903). Для удобства читателей мы всюду, где можно, даем примеры в русском переводе: для Вергилия положен в основу перевод В. Брюсова и С. Соловьева (М., 1933), по необходимости местами сильно измененный; переводы из Энния и цитонистов сделаны нами.

Если оборот казался особенно удачным, он мог появиться неоднократно и у Энния и у Вергилия. Ср. у Энния (224, 277, 439):

Рышут нумидяне вскачь, от копыт сотрясается поле...
Следом затем от звонких копыт сотрясается поле...
Конник мчит, и от полых копыт сотрясается поле...

и знаменитые звуковой выразительностью строки Вергилия (XI. 875 и VIII.596):

Топотом быстрых копыт сотрясается взрытое поле...
Топотом звонких копыт сотрясается взрытое поле...

Иногда за перекличкой Энния и Вергилия можно угадывать какую-то реальную обрядовую формулу, ср. у Энния (54):

Ты, отец Тиберин, с твоим потоком священным...

и Вергилия (VIII.72):

Также и ты, отче Тибр, с твоим потоком священным...

Но особенно часто, конечно, общим образцом Энния и Вергилия оказывается Гомер³. Гомеровская формула приходит к Вергилию двойным путем — прямо и через Энния. Ср. у Гомера знаменитую строку (XIII.131 и др.):

Щит со щитом, шипак с шипаком, человек с человеком...

У Энния (572):

Щит задевает о щит, и нога наступает на ногу...

У Вергилия (X. 361):

Сходятся; муж тесвит мужа, нога наступает на ногу...

У Гомера (многократно):

Гулко на землю он пал, и доспехи на нем загремели...

У Энния (415):

Пал, и доспехи, в которых он был, на нем загремели...

У Вергилия (X.488):

Пал он на рану свою, и на нем загремели доспехи...

К сожалению, весь этот обширный свод эннианских реминисценций, оставленный нам комментаторами Вергилия, лишен самого интересного для нас материала — указаний на контексты, в которых находятся энниевские отрывки. Правда, обычно указывается номер книги, так что можно приблизительно прикинуть,

³ Ср. [14]; но автор сосредоточивается на сопоставлении мотивов, а не стилистических формул исследуемых поэм.

идет ли речь о событиях времен Ромула, Камилла или Сципиона; но ближайшего текстового окружения отрывка мы лишены и поэтому не можем судить, сходными или, наоборот, контрастными контекстуальными ассоциациями сопровождается реминисценция. Лишь предположительно можно думать, что Вергилий стремился скорее к уподоблению, чем к контрасту: большинство энципианских реминисценций находится во второй половине поэмы, где основное содержание — битвы, а дополнительное — описание Эвандрова царства, тех мест, где впоследствии будет основан Рим.

Такое впечатление подтверждается еще одной аналогией. Как известно, в самой «Энеиде» тоже есть повторяющиеся стихи и полустихия⁴; по подсчету Э. Альбрехта, дословно повторено 50 стихов (и еще 11, которые Альбрехт считает «неподлинными»), с незначительными изменениями — 62 стиха (и 7 «неподлинных»). Контрастных контекстов здесь нет, все ситуации, описанные в повторах, более или менее аналогичны друг другу.

Важнее здесь другое: 112 повторенных стихов на все десять тысяч стихов «Энеиды» — это ничтожно мало. Вдобавок, почти ни один из этих 112 стихов не повторяется более двух раз (тройной повтор только один: II.775-III.153-VIII.35). Тех «дежурных» стихов-формул, на которых строится гомеровский эпос, здесь нет. Вергилий сознательно заботится о разнообразии стиха. «Даже заря у него восходит каждый раз по-разному» — было сказано кем-то из исследователей. Это не совсем точно: одно повторение стиха про зарю у Вергилия есть (IV.129-XI.1). Но в другом месте, действительно, Вергилий нарочно разнообразит напрашивающееся повторение стихов — в IV.119: «Явит утро Титан и землю изменит лучами», в V.65: «Явит Аврора день и землю изменит лучами». Подобных случаев много.

Таким образом, если для формульной поэтики Гомера повтор — норма, а отступление от повтора — отступление от нормы, выделительное средство, то для Вергилия наоборот: разнообразие — норма, а на его фоне повтор — выделительное средство.

В этом легко убедиться, сравнив контексты его повторов. Из 50 стиховых повторов в «Энеиде» только пять раз повторяются не разрозненные строки, а группы из двух-трех строк, и все эти пять повторений совпадают с сюжетно важными моментами. III.163 и сл. = I.530 и сл. — это Гелен пророчествует Энею прибытие в Италию, и это Эней повторяет пророчество Гелена, впервые встречаясь с Дидоной и представляя ей себя и своих спутников. III.390 = VIII.43 и сл. — это Гелен пророчествует Энею основание Рима на том месте, где будет найдена белая свинья с 30 поросята-

⁴ См. [5, 393—444]. К сожалению, автора интересует не столько сама функция повторений, сколько выяснение, где стих уместен, а где нет и, стало быть, «подложен».

ми, и это бог Тиберин повторяет Энею то же пророчество, после чего Эней находит свинью и приносит ее в жертву. IV.285 и сл. = VIII.20 и сл. — это размышления Энея на двух важнейших поворотах его судьбы: перед тем как покинуть Дидонин Карфаген и перед тем как обратиться за помощью к Эвандру, царю тех мест, где встанет Рим. IV. 584 сл. = IX. 459 и сл. — это восходит заря в два по-разному трудных дня: в день бегства Энея от Дидоны и в день боя троянцев с латинами в отсутствие Энея (ср. также IV. 129 = XI.1). Наконец, X.114 и сл. = IX.405 и сл. — это две клятвы Юпитера: сперва — перед Кибелой, о превращении троянских кораблей в нимф, потом — перед всеми богами, о невмешательстве богов в войну троянцев с латинами. Когда повторяются не двух-трехстишия, а отдельные стихи, такая переключка встречается, конечно, реже, но все же встречается: так, в повторе III.459 = VI.892 переключаются пророчество Гелена и пророчество Сивиллы. Когда повторяются стихи не полностью тождественные, а слегка видоизмененные, картина та же: например, V.657 = IX.14—15 — это Юнона дважды посылает Ириду, чтобы навлечь несчастья на троянцев: сперва к троянкам, потом к Турну.

Иными словами, немногочисленные повторы в «Энеиде» — это не формулы, а автореминисценции, так же как ее совпадения с Энием были не формулами, а реминисценциями. Вергилий рассчитывает на памятливого читателя, который, встретив повторенный стих, вспомнит более или менее отчетливо, что он уже встречался у Эния или в той же «Энеиде» и, может быть, припомнит контекст⁵.

Но это требование — необязательное. Можно быть уверенными, что и в древности, и в средние века, и в новое время подавляющее большинство читателей Вергилия читали его стихи, не задумываясь над «точным адресом» его реминисценций, и это им нисколько не мешало. Поэтика реминисценций еще далеко не доведена здесь до своего логического предела. Этого предела она достигнет в особом жанре, расцвет которого приходится на много более позднее время, но тоже связан с именем Вергилия. Этот жанр — центоны.

⁵ Разумеется, совершенно обойтись без формул Вергилий не может, как любая поэзия не может обойтись без ритмико-синтаксических штампов. Вергилий дважды начинает стих: «Это сказав...», шесть раз: «Эти промолвив слова...», пять раз: «Много скорбя...», шесть раз: «Только он (я) это сказал...»; формульные вариации типа «Тут (здесь, и, вот, так, как...) родитель Эней (Анхис, Зевес...)...» в общей сложности начинают стихи «Энеиды» 28 раз; кончает стих словами «...возносят к светилам» семь раз, словами «... и так (ему) молвит» — десять раз; Альбрехт насчитал 71 повторяющееся словосочетание в начале стиха, 51 — в конце и 14 — в середине. Это уже формулы в полном смысле слова; но из примеров видно, что они представляют собой не содержательные звенья эпического рассказа, а соединительные связки между ними. Для изучения поэтики Вергилия они не дают ничего или почти ничего.

3

Слово «центон» буквально значит «лоскутная ткань», «сшитое из разных кусков одеяло», «покрывало», «плащ», «матрас» и т. п. В литературе оно приобрело значение: «стихотворение, составленное из стихов или частей стихов уже существующих произведений одного или разных авторов». В традиционной теории литературы центон рассматривается исключительно как поэтическая забава или курьез. Примеры центонов в новоевропейской литературе единичны и имеют обычно шуточное содержание. «Словарь древней и новой поэзии» Н. Остолопова (1821) приводит пример итальянского центона из стихов Петрарки. А. П. Квятковский в «Поэтическом словаре» (1966) упоминает анонимный русский центон из басен Крылова и четверостишие Н. О. Лернера:

Лысый, с белой бородою, (Никитин)
 Старый русский великан (Лермонтов)
 С догарессой молодою (Пушкин)
 Упадает на диван. (Некрасов)

К этому можно прибавить эпиграмму на А. Жарова из первого издания «Записок поэта» И. Сельвинского (1928):

Буду петь, буду петь, буду петь (Есенин)
 Многоярусный корпус завода (Блок)
 И кобылок в просторе свободы, (Некрасов)
 Чтоб на блоке до Блока вскрипеть. (Кирсанов)

Это, пожалуй, и все, чем располагают русская поэзия и поэтика в области центонов.

Причина такого отношения к центонам понятна. Поэтика нового времени, особенно начиная с эпохи предромантизма и романтизма, видела в поэзии «исповедь души» поэта, изливание его индивидуальных (или считавшихся индивидуальными) чувств; индивидуальные чувства требовали индивидуальных средств, «собственного слова», а центон представлял собой нечто прямо противоположное — набор чужих слов⁶.

Но так было не всегда. Было время и была обстановка, когда форма центона пользовалась в литературе интересом и уважением. Это — время поздней античности, это — обстановка греческих и римских риторских школ первых веков нашей эры, это — культ классики и подражаний классике. В греческих риторских школах образцовым считался такой оратор, который мог произнести речь в стиле 500—700-летней давности на «классическом» аттическом языке того времени. В римских риторских школах, где культурная традиция не уходила в такую глубокую даль, образцом считался такой мастер, который знал Вергилия наизусть или почти

⁶ По этой же причине научная литература по античным центонам существует только очень давняя и очень скудная: см. [9].

наизусть и мог продемонстрировать это знание на опыте. Естественным доказательством такого знания и мог быть центон из стихов и полустихий Вергилия.

Любопытно, что в греческой школьной культуре, где Гомера читали и почитали не меньше, чем в Риме — Вергилия, подобного увлечения центонами не было. Известен маленький центон о спуске Геракла в подземное царство, написанный известным лионским епископом Иренеом (II в. н. э.) [15]; о больших гомеровских центонах сведений нет, а когда в византийскую эпоху появляется трагедия-центон «Христос страждущий» (XI — XII вв.; но долго держалось мнение, что она была написана в IV в. Григорием Назианзином), то это центон не из Гомера, а из Еврипида. Объяснение здесь, по-видимому, простое: составлять центоны из Гомера было (или было бы) слишком легко — так много в нем готовых формул, пригодных и обильно используемых для любых тем. Это лишало составителей удовольствия «борьбы с материалом», а читателей-слушателей — удовольствия вспоминать «точный адрес» каждого фрагмента.

Первый известный латинский центон из стихов Вергилия относится к III в. н. э. Тертуллиан («О наставлении язычников», 39) пишет: «Ты видишь, как в наши дни из Вергилия составляются совершенно новые стихи... наконец, Госидий Гета сумел высосать из Вергилия целую трагедию „Медея“». С этой трагедией мы еще встретимся.

Первая сохранившаяся теоретическая апология центона принадлежит крупнейшему поэту IV в. Авсонию. Посвящая написанный им большой центон своему другу Павлу Аксию (368 г. н. э.?), Авсоний пишет:

...прими же это сочиненьице, сделанное из несвязного связным, из разнородного единым, из важного забавным, из чужого нашим... Если тебе угодно, чтобы я, неученый, научил тебя тому, что такое центон, то скажу вот что. Из разных мест с разным смыслом складывается строение некоторой песни так, чтобы в каждом стихе сочтались два отрезка или чтобы стих следовал за стихом, взятые не подряд; давать же два стиха подряд — это уже слишком убого, а три подряд — вовсе смехотворно... Пусть стихи различного смысла получают единый, пусть заемные куски кажутся исконными, пусть ничто постороннее не просвечивает, пусть собранное не обнаруживает натяжки, не сбивается слишком тесно, не зияет слишком размашисто [8, 200—219].

Таким образом, по Авсонию, два требования, предъявляемые к хорошему центону, таковы: складываемые отрывки должны как можно дальше отстоять друг от друга в исходном тексте и как можно меньше походить по содержанию; третье требование: они должны складываться в подлинном своем виде, без каких-либо изменений — подразумевается само собой.

Обстоятельства сочинения Авсониева центона описаны им очень игриво. При дворе императора Валентиниана, где Авсоний служил воспитателем наследника, справлялась чья-то свадьба;

сам император снизошел до того, чтобы сочинить эпиграммой в честь этой свадьбы, а потом предложил Авсония в порядке литературного соревнования сделать то же. Авсоний оказался в деликатном положении: написать лучше императора было рискованно, а написать хуже императора было, по-видимому, очень трудно. Поэтому он, просидев по его словам, над заданием один день и одну ночь, поднес императору свой центон, в котором не было ни одного своего слова: таким образом, все достоинства его могли быть отнесены на счет Вергилия, а все недостатки — на счет Авсония. Центон содержит 131 стих и делится на обычные части эпиграммических произведений: «Вступление», «Брачный пир», «Описание входящей невесты», «Описание входящего жениха», «Поднесение даров», «Славословие новобрачным», «Вступление в опочивальню» и, наконец, «Дефлорация»; этот последний раздел (в обычных литературных эпиграммах, конечно, отсутствующий) введен явно лишь для того, чтобы продемонстрировать, до каких пределов может доходить центонное переосмысление исходного материала — стихи целомудреннейшего из поэтов, Вергилия, служат для разработки непристойнейшей темы. На всякий случай Авсоний предпосылает этому разделу маленькое «Отступление» в прозе, чтобы сослаться на обычаи древних и чтобы предложить: «Кто не хочет, пусть дальше не читает».

Разумеется, такие громоздкие центоны, как трагедия Госидия Геты, и такие изысканно сложные, как эпиграммой Авсония, могли появиться лишь в результате большого опыта предшествующих центонистов, накопленного по крайней мере в течение нескольких поколений. Но до нас этот материал не дошел. В нашем разборе техники вергилианских центонов рассмотрены лишь следующие сохранившиеся произведения:

- 1) «Брачный центон» Авсония, описанный выше;
- 2) двенадцать центонов из так называемой «Латинской антологии», составленной в начале VI в.;
- 3) «Вергилианский центон по Ветхому и Новому завету» поэтессы Фальтони Пробы (начало V в.).

Содержание и обстоятельства возникновения «Брачного центона» описаны выше.

Двенадцать центонов «Латинской антологии» дошли до нас следующим образом. В 524—534 гг. в вандалской Африке был составлен большой сборник эпиграмм и небольших поэм, преимущественно поздней античности. В VII—VIII вв. он был переписан в Европе; эта рукопись была открыта в XVII в. французским филологом Клавдием Салмазием (Клодом Сомэзом) и издана в XVIII в. Петром Бурманном; часто она называется «Салмазиевой антологией»⁷. Антология состояла из 23 книг (очень нерав-

⁷ См. [6]; нумерация центонов (с. 9 и т. п.) дается по этому изданию.

ной величины); первые шесть с половиной книг не сохранились, рукопись начинается с середины VII книги. Именно эта книга и содержала вергилианские центоны: № 7. «О пекаре» (сохранился лишь конец), № 8. «Об игре в кости» (112 стихов), № 9. «Нарцисс» (16 ст.), № 10. «Суд Париса» (42 ст., конец поврежден), № 11. «Гипподамия» (162 ст.), № 12. «Геркулес и Антей» (16 ст.), № 13. «Прокна и Филомела» (24 ст.), № 14. «Европа» (34 ст.), № 15. «Алкестида» (162 ст.), № 16. «О церкви» (110 ст.), № 17. «Медея» (трагедия Госидия Геты, 461 ст.), № 18. «Эпиталамий Фриду» (68 ст.). «Суд Париса» и, по-видимому, «О церкви» принадлежат автору по имени Маворций (может быть, тождествен с тем грамматиком начала VI в. Маворцием, который выпустил издание Горация), «Эпиталамий Фриду» принадлежит Луксорию⁸, даровитому поэту вандальской Африки, широко представленному и в других книгах «Антологии». Остальные центоны безымянны. Большинство их, как видим, трактует мифологические сюжеты, меньшинство — нарочито не-мифологические («Об игре в кости», «О церкви»).

Центон Пробы, знатной римской дамы, связанной с двором императора Гонория [13; ср. 7], примыкает по содержанию к тем стихотворным пересказам Библии, которые были в моде у христианских поэтов V—VI вв. («Пасхальная поэма» Седулия, «Духовная история» Авита, «Книга евангелий» Ювенка, «Деяния апостолов» Аратора и др.). В ее поэме 685 стихов, разделенных на 23 главы «Из Ветхого завета» (в том числе «Обращение к господу», «О сотворении мира», «Об отделении света от тьмы», «О красотах рая», «Об искушении от змия», «Совращенная Ева совращает мужа», «Господь разгневан и мстит роду людскому», «Всемирный потоп и спасение Ноя», «Завет, данный людям после потопа»; дальнейших ветхозаветных событий Проба не касается) и 25 глав «Из Нового завета» («Обращение к господу», «О рождестве Христовом», «Страх Ирода и желание убить младенца», «Дева с младенцем бежит в Египет», «Господь избирает себе учеников, наставляет их, за ними следует народ», «Наставляет учеников, говорит о грядущем суде» и т. д. до «Наставления Христа апостолам» и «Вознесения Христа на небо»).

4

Чтобы представить себе технику центона, лучше всего показать ее на примере. Мы дадим в подлиннике и в переводе два коротких отрывка (из антологического центона «О пекаре» и из христианского центона Пробы) и весь набор вергилианских контекстов, послуживший материалом для этих отрывков.

⁸ См. о нем [14].

Цифры, проставленные на полях латинских строк, будут объяснены далее.

1) Anth. Lat. 7: CENTO DE PISTORE, v. 1—4:

Ipse manu patiens / immensa volumina versat, 3+3
Adtollitque globos; / sonuerunt omnia plausu 3+3
Tunc Cererem corruptam undis / emittit ab alto 4+2
Septem ingens gyros, septem volumina traxit... 6

Ipse manu patiens mensaeque assuetus herili
Errabat silvis, rursusque ad limina nota
Ipse domum sera quamvis se nocte ferebat... (Aen. VII. 490)

Magnanimusque Anchisiades et pondus et ipse
Huc illuc vinclorum immensa volumina versat... (Aen. V. 408)

...sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis...
Adtollitque globos flammaram et sidera lambit... (Aen. III. 574)

Intremuit malus, timuitque exterrita pennis
Ales, et ingenti sonuerunt omnia plausu... (Aen. V. 506)

Tunc Cererem corruptam undis Cerealiaque arma
Expediunt fessi rerum, frugesque receptas
Et torrere parant flammis et frangere saxo. (Aen. I. 177)

Haec ait et Maiae genitum demittit ab alto... (Aen. I. 297)

Dixerat haec, adytis cum lubricus anguis ab imis
Septem ingens gyros, septem volumina traxit
Amplexus placide tumulum lapsusque per aras... (Aen. V. 85)

ЦЕНТОН О ПЕКАРЕ

И терпеливой рукой / вращает огромные скатки,
Комья клубя; / все вокруг зазвучало от мощного плеска.
Дар Цереры, размокший в воде, / пускает он сверху,
Семь необъятных кругов в семи протящил оборотах...

Р у т у л ь с к и й о л е н ь , к о т о р о г о у б и л Ю л
И терпеливой рукой и пищей хозяйскою питан,
Он по лесам бродил и потом к знакомым порогам
Сам возвращался домой, хотя бы и позднюю ночью...

Р е м н и д л я к у л а ч н о г о б о я , п р е д л о ж е н н ы е
Э н т е л л о м
Анхисиад веледушный меж тем и вправо и влево
Тяжких наручных ремней вращает, огромные скатки...

Э н е й п р о е з ж а е т м и м о С и ц и л и и
Тяжко грохочет вблизи обвалами страшными Этна...
Комья клубя огневые, и пламенем лижет созвездья...

Г о л у б к а , п р и в ы з а н н а я к м а ч т е , — м и ш е н ь д л я
с т р е л к о в
Мачта заколебалась, испуганно дрогнула птица
Крыльями, все вокруг зазвучало от мощного плеска...

П р и г о т о в л е н и е е д ы н а б е р е г у п о с л е б у р и
Дар Цереры, размокший в воде, и орудья Цереры
Вынув, изнеможенные путники эти запасы
Приготавливаются печь на огне и молотъ жерновами...

Юпитер посылает Меркурия к Дидоне
Так он сказал, и Майина сына пускает он сверху...

Змей, выползающий к жертвоприношению Анхису
Так он сказал, и вдруг скользкий змей из святилища глуби
Семь необъятных кругов в семи протация оборотах,
В мирном объятии холм заключив, алтари покрывая...

II) Probae: Cento christianus, v. 374—381:

At mater / gemitu non frustra exterrita tanto	2+4
Ipsa manu prae se portans, / turbante tumultu	4+2
Infantem, fugiens, / plena ad praesepia tendit.	3+3
Hic natum / angusti subter fastigia tecti	1+5
Nutribat, teneris immulgens ubera labris.	6
Haec tibi prima, puer, / fundent cunabula flores	3+3
Mixtaque ridenti / passim cum baccare tellus	3+3
Molli paulatim / colocasia fundet acantho...	3+3

At mater sonitum! thalamo sui fluminis alti
Sensit... (Georg. IV, 333)

Et procul: O *gemitu non frustra exterrita tanto*,
Cyrene soror, ipse tibi, tua maxima cura,
Testis Aristaeus... (stat lacrimans...) (Georg. IV. 353)

Ipsa sinu prae se portans, iuga longa petebat
Solorum nemorum; tela undique saeva premebant... (Aen. XI. 554)

Hic rem Romanam, magno turbante tumultu
Sistet eques, sternet Poenos Gallumque rebellem... (Aen. VI. 857)

Priverno antiqua Metabus cum excederet urbe,
Infantem, fugiens media inter proelia belli,
Sustulit exilio comitem... (...Camillam) (Aen. XI. 541)

Hinc laetis vituli vulgo moriuntur in herbis
Et dulces animas *plena ad praesepia* reddunt... (Georg. III. 495)

Quid natum toties, crudelis tu quoque, falsis
Ludis imaginibus?.. (Aen. I. 407)

Dixit, et *angusti subter fastigia tecti*
Ingentem Aenean duxit... (Aen. VIII. 366)

Hic natam in dumis interque horrentia lustra
Armentalis equae mammo et lacte ferino
Nutribat, teneris immulgens ubera labris... (Aen. XI. 572)

18. *At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu*

19. *Errantes hederas passim cum baccare tellus*

20. *Mixtaque ridenti / colocasia fundet acantho...*

23. *...Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores...*

28. *...Molli paulatim flavescet campus arista*

29. *Incultisque rubens pendebit sentibus uva...* (Ecl. IV. 18—23)

ПРОБА: БЕГСТВО МАРИИ В ЕГИПЕТ

Мать между тем, / не вотще таким встревожена стоном.

К груди прижавши дитя, / великой смятенное смугой,

В бегство младенца берет, / у наполненных ясель слагает,

Сыну она / под низким навесом убогого крова

К нежным подносит устам сосцы, обильные млеком.

Отрок, в подарок тебе / сама колыбель расцветится,

Перемешавши с веселым / повсюду с бákкаром почва
С нежным уже понемногу / аканфом взрастит колокасий...

Кирена слышит мольбу Аристия
Мать между тем, услышав на дне своей спальни глубинной
Голоса звук...

Аретуса сообщает ей, чей это голос
Крикнула: «О, не вотще таким встревожена стоном
Ты, Кирена-сестра! это он, твоей жизни забота,
Скорбный стоит Аристей...

Метаб уносит в изгнание новорожденную
Камиллу

К груди прижавши дитя, по горам и безлюдным дубравам
Шел он; теснили его отовсюду жестокие копыя...

Видение в Аиде Марцелла, героя Пунической
войны

Муж сей римское дело, *великой смятенное смутой,*
Конник, оставит, смилив мятежного галла и пунов...

Метаб с Камиллой

Онй Метаб, уходя из древнего града Приверна,
В бегство младенца берет, в разгаре битвенной брани
Спутника в горьком изгнание...

Мор животных в Норике

Там умирают толпой телята меж трав благодатных
Или же душу свою у *наполненных яслей* теряют...

Эней — к являющейся ему Венере

Сыну зачем столько раз предстаешь ты, жестокая, мнимо
В обликах живых?..

Эвандр принимает Энея в пастушьей хижине

Так он сказал, и *под низким навесом убогого крова*
Рослому гостю дает приют...

Метаб вскармливает Камиллу

Здесь среди страшных берлог дитя свое в дёбрях звериным
Выменем выкормил он: от кобылы, не знавшей упряжки,
К нежным подносит устам сосцы, обильные млеком...

Рождение божественного младенца при
Поллионе

Отрок, в подарок тебе, никем не возделана вовсе,
Вьющийся плющ принесет *повсюду с бákкаром почва,*
Перемешавши с веселым / аканфом, взрастит колокасий...
...Россыпью нежных цветов сама колыбель расцветится...
...С нежным уже понемногу поля зажелтеют посевом,
И с невозделанных лоз повиснут алые гроздьи...

Уже по этим примерам, сравнивая их, можно заметить характерные черты поэтики цитаты, с которым два автора справляются по-разному.

Во-первых, метрика: одни стихи приводятся целиком, другие (большинство) — составлены из полустихий, разделенных обычной в гекзаметре серединной цезурой, третьи — соединяют короткое начало стиха с длинным концом или наоборот. Все эти случаи были уже предусмотрены Авсонием в послании к Павлу.

Во-вторых, лексика: правила построения центона требовали, чтобы никаких изменений в отрывках исходного текста не допускалось; автор центона о пекаре следует этому правилу строго, Проба же позволяет себе заменить несколько слов в 3, 6 и 8-м фрагментах своего отрывка.

В-третьих, семантика: центон ценился тем выше, чем дальше друг от друга отстояли в подлиннике составляющие его отрывки и чем дальше они были по смыслу исходного контекста от нового контекста. Автор центона о пекаре соблюдает эти пожелания строго, Проба же все время пользуется материалом немногих вергилиевских пассажей (об Аристее в 1-м и 2-м отрывках, о Метабе и Камилле в 3, 5 и 9-м отрывках, а в 10-м и следующих отрывках она фактически лишь перемешивает по-новому один и тот же вергилиевский текст).

Насколько характерен тот и другой стиль трактовки центонов, мы проследим теперь на всем разобранным нами материале.

5

Прежде всего отметим, что именно в вергилиевских стихах служило предпочтительным материалом для составителей центонов. Не будем приводить громоздкую таблицу с точными числами, сколько раз в каком центоне использованы заимствования из каждой песни «Энеиды», «Георгик» и «Буколик». Ограничимся только самыми заметными закономерностями.

Песни «Энеиды» по частоте заимствований из них распределяются в такой последовательности: VI, IV, I, II, VII, III, V, VIII, IX, XII, XI, X. На первом месте, стало быть, VI песнь о спуске в царство мертвых с ее более разнообразным, чем в других песнях, содержанием; за нею — IV песнь с ее любовным содержанием. Первые шесть песен, о странствиях Энея, в целом используются чаще, чем вторые шесть песен, об италийских битвах, — очевидно, потому, что ни в одном центоне военная тематика не разрабатывается, а может быть, просто потому, что у читателей «Энеиды» первая половина ее была больше «на слуху», чем вторая.

Песни «Георгик» по частоте заимствований располагаются в такой последовательности: I, IV, II, III; эклоги «Буколик» — в последовательности IV, VIII, IX, I, VI, II, III, V, X, VII. На первых местах, стало быть, «пророческая» IV эклога и VIII эклога о Дафнисе.

В зависимости от тематики центона используемый материал меняется. В центонах о любви — «Медее» и «Алкестиде» — на первом месте по числу заимствований стоит IV книга «Энеиды», об Энее и Дидоне. В христианском центоне Пробы особенно много заимствований из VI книги с ее сакральным характером. В цен-

тонах об игре в кости и о состязании Пелопа и Эномая за Гипподамию особенно много заимствований из V книги «Энеиды» — о состязаниях в память Анхиса.

6

По метрическому признаку строки центонов могут классифицироваться так:

а) полные гекзаметры — все шесть стоп из одного стиха (условное обозначение — 6); изредка встречаются осуждаемые Авсоном реминисценции из двух гекзаметров подряд или из полутора гекзаметров — гексаметра с частью последующего или предыдущего;

б) гекзаметры, в которых стыком реминисценций служит обычная в этом стихе мужская цезура на III стопе (условное обозначение — 3 + 3);

в, г) гекзаметры, в которых стыком реминисценций служит более редкая мужская цезура на IV или на II стопе (условные обозначения: 4 + 2 и 2 + 4);

д, е) гекзаметры, в которых стык реминисценций еще более сдвинут к краю — на I или V стопу (условное обозначение — 1 + 5 и 5 + 1);

ж) гекзаметры, в которых срединная цезура сдвинута на один слог, т. е. является не мужской, а женской («трохаической») (условное обозначение — 3т + 3). Таких стихов в нашем материале всего три. Возможны и другие вариации со сдвинутыми цезурами, но в нашем материале их нет вовсе;

з) гекзаметры трехчленные, состоящие из трех реминисценций, разделенных цезурами на II и IV стопах (условное обозначение — 2 + 2 + 2).

Типы а, б, в, г, д представлены в разобранных нами выше примерах из «Пекаря» и Пробы и отмечены условными знаками на полях; для полноты картины приведем образцы гекзаметров остальных видов:

ж) Accipiunt redduntque / permittunt omnia fatis (С. 8, 33)

з) Est locus / quem iuxta sequitur, / quo deinde sub ipso (С. 8, 52)

В общей сумме нашего материала эти метрические вариации распределяются так: а) 6 — 35%, б) тип 3 + 3 — 36%, в) тип 4 + 2 — 17%, г) тип 2 + 4 — 8%, д) тип 1 + 5 — 3%, е, ж, з) остальные типы — 1%.

Особого замечания требует трагедия Геты «Медея». В ней, как во всякой античной трагедии, чередуются диалогические части и хоровые партии. Диалогические части переданы гекзаметрами, составленными обычными способами, а хоровые партии — вторыми полустихиями гекзаметров в произвольной последователь-

ности, дающей связный смысл. Контраст диалога и хора получается достаточно ярких.

В целом мы видим, что различные формы гекзаметра в центоне тем употребительней, чем ближе к середине находится стык реминисценций. При общем двучленном строении латинского гекзаметра это вполне естественно.

Индивидуальные различия отдельных центонов невелики: главным образом они заключаются в сравнительном предпочтении типов 6 и 3 + 3. Наиболее высокий процент цельных гекзаметров (6) мы находим у Пробы (43) и в эпиталямии Луксория (51,5), наиболее высокий процент половинчатых гекзаметров (3 + 3) — в центонах «О церкви» (45), «Гипподамия» (44) и «Об игре в кости» (41).

7

По лексическому признаку, как мы знаем, идеалом является полная идентичность вергилиевского текста и центонной реминисценции. Но выдержать целый центон на уровне такого идеала удалось лишь Авсонию: ни единого отклонения от вергилиевского текста в его центоне нет. Во всех остальных они хоть с разной частотой, но встречаются. В «Медее» Геты измененные строки составляют 7% всех строк, в центоне №15—3%, в эпиталямии Луксория — 31%, в центоне Пробы — 42%.

Примеры отклонений от исходного текста мы видели при рассмотрении образца из Пробы. Причиной таких отклонений была необходимость соединить фрагменты вергилиевского повествования в новый связный текст. Это определяет те места, где отклонения оказываются наиболее частыми: начала и концы полустихий, т. е. места сочленения двух фрагментов. Вот несколько примеров:

- C. 17, 443: *Et super aetherias errare licentius auras...*
 A. VII, 557: *Te super aetherias errare licentius auras...*
 C. 9, 13: *Hicet ignis edax secreti ad fluminis undas...*
 A. III, 389: *Cum tibi sollicito secreti ad fluminis undam...*

Кроме сочленений в новом тексте местами приходилось менять весь строй фразы, главным образом глагольные формы:

- C. 17, 52: *Femina, quae nostris erras in finibus hostis...*
 A. IV, 214: *Femina, quae nostris errans in finibus urbem...*

Другой причиной отклонения от исходного текста была необходимость осторожного обращения с собственными именами. Сплошь и рядом у Вергилия в заимствуемом месте стояло имя Энея или Турна, нисколько не подходившее к теме центона; или, наоборот, центонисту было необходимо назвать своего героя по

имени, а в стихах Вергилия этого имени в удобном месте не оказывалось. Вот несколько примеров:

- C. 8, 105: *Postquam illum vita victor spoliavit et auro...*
 A. VI, 168: *Postquam illum vita victor spoliavit Achilles...*
 C. 14. 3: *Europam nivei solatur amore iuveni...*
 Ecl. VI, 46: *Pasiphaen nivei solatur amore iuveni...*

Наконец, иногда мы можем предположить, что центонист пользовался текстом Вергилия, несколько отличным от того, каким пользуемся мы. Иначе трудно объяснить такие, например, необъяснимые перестановки:

- C. 15, 19: *Sancte deum, summi custos Soractis Apollo...*
 A. XI, 785: *Summe deum, sancti custos Soractis Apollo...*

8

Главный интерес, конечно, представляют собой семантические изменения, претерпеваемые реминисценцией в новом контексте. Здесь возможны различные степени изменения: от полного тождества до полного переосмысления.

Пример полного тождества:

Между тем Океан покинула, вставши, Аврора... (Pg. 609 = Aen. XI, 1)

Одними и теми же словами здесь описывается одно и то же явление — рассвет (у Пробы — в день распятия Христа, у Вергилия — в день битвы с Камиллой).

Другой пример:

Злая любовь, ты к чему только смертных сердец не принудишь!
 (C. 17, 12 = Aen. IV, 412)

Одна и та же мысль у Госидия Геты вложена в уста Медеи, у Вергилия отнесена к страждущей Дидоне.

Пример ослабленного тождества:

Феб, снесешь ли трудов ты столь многих напрасную трату?
 (C. 15, 57)

Турн, снесешь ли трудов ты столь многих напрасную трату?
 (Aen. VII, 421)

В центоне Адмет обращается к Фебу, у Вергилия — Аллекто к Турну; меняются лица, но сохраняется высокий план повествования, в котором действуют боги и герои.

Другой пример:

И терпеливой рукой вращает огромные скатки... (C. 7, 1.)
 И терпеливой рукой, и пищей хозяйского питан... (Aen. VII.49).

Тяжких наручных ремней вращает огромные скатки...
 (Aen. V)

В центоне речь идет о пекаре и тесте, у Вергилия — о ручном олене и о ремнях для кулачного боя; меняются темы, но сохраняется низкий план повествования — предметы и атрибуты.

Пример еще более ослабленного тождества:

В сумраке скрывшись лесном, цветущий юностью ранней... (С. 9, 1)

В сумраке скрывшись лесном, с белым плодом белая рядом...
(Aen. VIII, 82)

В центоне речь идет о юноше-Парисе, у Вергилия — о свинье с поросятами, которую находит и приносит в жертву Эней. Если читатель центона вспомнит этот первоначальный контекст, стих о Парисе будет звучать для него с оттенком иронии.

Пример с м ы с л о в о г о с д в и г а:

Много ударов вотще друг другу мужи наносят... (С. 8, 22 = Aen. V. 433)

В «Энеиде» описываются удары настоящего кулачного боя, в центоне — удары костей при игре в зернь.

Пример п о л н о г о п е р е о с м ы с л е н и я:

Юный приплод варился, кипя, в заботе и гнев... (С. 13, 9)

Юный приплод увидеть желая и милые гнезда... (Georg. I, 414)

Женщины дух варился, кипя, в заботе и гнев... (Aen. VII, 345)

В «Георгиках» говорится о птицах, спешащих к гнездам, в «Энеиде» — о гневе в душе царицы Аматы; в центоне слову «варился» возвращен вместо переносного смысла прямой, и получается фраза о Прокне и Филомеле, угощающих Терей мясом его детей.

Другой пример:

Тотчас снедающий огонь у вод реки потаенной... (С. 9, 13)

Тотчас снедающий огонь на крышу самую ветром... (Aen. II, 758)

Как, озабоченный, ты у вод реки потаенной... (Aen. II, 389)

В «Энеиде» идет речь сперва о пожаре Трои, потом — о той же свинье на берегу Тибра, на месте будущего Рима; в центоне — о пламени любви Нарцисса к собственному отражению. Если в предыдущем примере переносный смысл заменялся прямым, то в этом — прямой переносным.

Третий пример:

Отроков эти тела прими в последний подарок... (С. 17, 439)

Отроков эти тела они оплетают объятьем... (Aen. II, 214)

Родственной знаком любви прими в последний подарок... (Aen. III, 488)

В «Энеиде» идет речь сперва о сыновьях Лаокоонта, обвитых змеями, потом о подарках Андрوماхи Асканию; прямой смысл обоих полустий не меняется, но в сочетании они дают полную жестокую иронию фразе Медеи-детоубийцы, покидающей Ясона.

Особенный интерес представляют переосмысления вергилианских фраз в христианском центоне Пробы. Пример:

Тут всемогущий отец, чья первая власть над делами...

(Pr. 65 = Aen. X, 64)

У Вергилия это — Юпитер, у Пробы — христианский бог, творящий мироздание. Ср. в центоне Маворция «О церкви»:

Ты, что правишь делами людей и богов вековечно...
(С. 16, 4 = Аен. I, 230)

У Вергилия это — обращение Венеры к Юпитеру, у Маворция — воззвание к христианскому богу, рядом с которым упоминание каких-то иных «богов» явно неуместно.

Другой пример из Пробы:

Сын мой, ты сила моя, великая власть, ты, единый...
(Pr. 405 = Аен. I, 664)

У Вергилия это — Амур, к которому обращается Венера; у Пробы — Христос, к которому обращается глас божий с неба.

Третий пример:

Власть ограничит его океаном, а славу — звездами...
(Pr. 320 = Аен. I, 287)

У Вергилия это — слова Юпитера о грядущем Цезаре, у Пробы — вещание пророков о Христе.

Все эти примеры можно было бы многократно умножить. Но в целом резких переосмыслений среди них окажется не так уж много: центонисты их избегают. Это видно из тематики центонов, преимущественно мифологической или близкой к ней панегирической (в эпиталамиях). Игра резкими переосмыслениями сосредоточена лишь в нескольких произведениях — в финале Авсониева центона, в антологических центонах о пекаре и об игре в кости и, конечно, в первую очередь у Пробы.

9

Несмотря на количественную малочисленность резко переосмысленных стихов, именно они характерны для центона как литературной формы. В этом специфика центонов среди массы реминисцирующей книжной поэзии. Именно в них ярче всего раскрывается та двуплановость, которая определяет всю поэтику центона и выделяет его из остальной реминисцирующей поэзии.

Каждое произведение книжной поэзии несет в себе комплекс реминисценций, сознательных или бессознательных для автора, ощутимых или не ощутимых для читателя. Даже если читатель не вспомнит конкретных строк Державина и Жуковского при чтении «Стансов» или «Я помню чудное мгновенье...», он почувствует задаваемую традицией элегическую или гражданственно-патетическую интонацию; если он не почувствует и этого, стихотворение все равно сохранит для него самостоятельную эстетическую ценность. В центоне — дело иное: в центоне установка на узнавание конкретных реминисцированных стихов задана читателю с самого

начала. Поэтому каждый стих и полустихие здесь рассчитаны на двойное восприятие: в контексте исходном и в контексте новом, центонном. То сближаясь, то расходясь, эти два контекста создают такое поле эстетического напряжения, в котором все время находится читатель центона. Если бы не это ощущение второго плана, многие центоны оказались бы (показались бы) громоздкими и неуклюжими.

«Метапоэзией», поэзией из поэзии, удачно назвал форму центона Е. М. Мелетинский. В устной народной поэзии с ее поэтикой формул поэт усваивает от своих предшественников метод работы, навык операций с материалом; в центоне с его поэтикой реминисценций поэт усваивает от своих предшественников материал работы, с которым он волен справляться любыми методами — какими именно, мы и попытались рассмотреть в этой статье.

Для того чтобы эти методы сложились, необходим глубокий историко-культурный разрыв между материалом и его центонной переработкой. Реминисценции из Вергилия можно в изобилии найти и у Овидия, и у Лукана, и у Стация, и у Силия Италика, — но там они вкраплены в текст органически (как у Пушкина), это естественная связь и преемственность поэзии, где вместе с материалом от поколения к поколению переходит и метод работы. Только после глубочайшего социального и культурного кризиса III в. н. э. органическая связь между предшественниками и преемниками в римской поэзии прервалась: поэзия Вергилия стала ощущаться не как открытый для дальнейшей разработки словесный рудник, а как замкнутый в себе музейный набор словесных образцов. Только тогда и могли явиться Авсоний, анонимные авторы «Латинской антологии» и Проба.

Положение Пробы в этом ряду особенно интересно. Насколько осознавала она ту радикальную перестройку смысла, которой она подвергла вергилиевский материал в своей христианской поэме? Был ли это восторг наивного неопита, старающегося почтить нового бога всем лучшим, что осталось у него от старых богов? Или это было сознательное усилие эстета, старающегося поразить современных поэтов (и не только поэтов) максимальным использованием того художественного заряда, который был заложен в двуплановой структуре центона? В первом случае она уподобляется тем раннехристианским строителям, которые, сооружая новый храм, без колебания пользовались для этого остатками старых языческих храмов. Во втором случае она уподобляется некоторым мастерам модернизма, нарочито вставлявшим в свои работы куски непреобразованной натуры (например, техника коллажей или поп-арта). К сожалению, историко-психологическим вопросам такого рода суждено обычно оставаться без ответа.

Латинские центоны — интереснейший историко-литературный

памятник, обещающий богатый материал для исследований самого разного рода. Например, это драгоценный набор образцов для изучения поэтики перифразы — ведь центонистам, писавшим о тех предметах, которых Вергилий никогда не касался, поневоле приходилось заменять прямое название своего предмета окольными перифразами. Интересно соотношение позднеантичных центонов с раннесредневековыми диктаменами, насыщенными вергилианизмами до предела (например, знаменитый «Вальтарий», анонимная поэма конца IX в.); интересно возрождение центонной практики в итальянской поэзии эпохи барокко (любопытную параллель этому может составить макароническая поэзия того же времени — оригинальные стихи, оформленные как монтаж разноречных фрагментов, например у Донна). Интересны, наконец, параллели позднеантичным центонам в неевропейской словесности — такие параллели известны, но достаточному анализу они еще не подвергались. Но в настоящей статье мы сознательно ограничились лишь одним аспектом поэтики центона — центоном как образцом техники реминисценций в противоположность устной народной поэзии как образцу поэтики формул.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Б о б р о в С. П. Заимствования и влияние, — «Печать и революция», 1922, № 8.
2. В и н о г р а д о в В. В. Стиль Пушкина, М.—Л., 1941.
3. Г е р ш е н з о н М. О. Статьи о Пушкине, М., 1926.
4. Т р о н с к и й И. М. Вопросы языкового развития в античном обществе, Л., 1973.
5. A l b r e c h t E. Wiederholte Verse und Vertheile bei Vergil, — «Hermes», 16 (1881).
6. Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum, pars I, rec. A. Riese, Lipsiae, 1869.
7. A s c h b a c h I. Die Anicier und die römische Dichterin Proba, Wien, 1870 («Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft»).
8. D. M. A u s o n i i Burdigalensis Opuscula, rec. R. Peiper, 1886.
9. B o r g e n W. De centonibus Homericis et Vergilianis, 1828.
10. H a s e n b a l g F. Commentatio de centonibus, Pitbus, 1846.
11. К н а u e r G. N. Die Aeneis und Homer, Göttingen, 1964.
12. L o r d A. B. The Singer of Tales, Cambridge, (Mass.), 1960.
13. Poetae Christiani minores, v. XVI, rec. C. Schenkl, Windobonae, 1882.
14. R o s e n b l u m M. Luxorius, a Latin Poet, London, 1961.
15. Sancti Irenaei episcopi Lugdunensis quae supersunt omnia, ed. A. Stieren, Lipsiae, 1853.
16. W i g o d s k y M. Vergil and Early Latin Poetry, Wiesbaden, 1972 («Hermes», Einzelschriften, Heft 24).

**ПОЭЗИЯ НОННА ПАНОПОЛИТАНСКОГО
КАК ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ФАЗА
ЭВОЛЮЦИИ АНТИЧНОГО ЭПОСА**

Путь античного эпоса, который может рассматриваться как парадигма пути всей античной культуры в целом, ведет через четыре диалектические фазы. Для реализации этих фаз понадобилось более тысячелетия.

Первая фаза есть «тезис» в гегелевском смысле этого слова и одновременно в буквальном, этимологическом смысле: «тезис» как «полагание» и основополагание. Иначе говоря, это классическое начало греческой литературы в ее «точке отсчета», становящаяся литература как «еще-не-литература», как момент неразличимости внелично-фольклорного и лично-литературного. Вопрос о том, покрывает ли имя Гомер авторское творчество или результат коллективного творчества, принадлежит, очевидно, к тем вопросам, самое существование которых свидетельствует об отсутствии ответа и одновременно представляет собой единственный ответ. Становящаяся литература уже пришла к предварительному ощущению суммы данных ей возможностей, но еще не оставлена наедине со своей собственной сущностью как литература, с беспокойными приманками и угрозами «литературности». Поэтому для нее время полагать позитивную норму. Гомер — это норма.

За тезисом следует антитезис. Это — осознавшая себя, бегущая от себя и тем самым утверждающая себя «литературность» как негация позитивной нормы. Иначе говоря, это эпические опыты раннего эллинизма. В пределах своей эпохи Каллимах и Аполлоний Родосский были, разумеется, прямыми антиподами. Как известно, Каллимах в принципе отвергал поэтический текст большого объема («большая книга — большое зло»); он протестовал против тяжеловесной неповоротливости традиционного эпоса¹ и звал к разработке малых форм, к совершенствованию в сугубо ограниченном пространстве. Эпосу был противопоставлен «эпиллий»

¹ Конечно, самого Гомера при этом бранить не полагалось (имя Зоила, пытавшегося делать это, стало нарицательным обозначением злоки и нарушителя приличий). Поэтому роль мальчиков для битвы доставалась кикликам — эпигонам традиции Гомера, но без его блеска и славы.

(малый эпос). Напротив, Аполлоний вернулся к внешне монументальной форме поэмы в четырех книгах, эклектически соединяя эту форму с эротико-психологическими и «учеными» новшествами и пытаясь таким образом преодолеть Гомера в собственном домене Гомера, стать как бы новым Гомером — Гомером эллинизма. Литературная борьба была до того нешуточной, что побежденному Аполлонию пришлось «эмигрировать» на Родос (примерно так, как Гольдони в XVIII в. бежал из Венеции от успеха Гоцци). И все же в качестве представителей своей эпохи перед лицом прошедшего и будущего эти антиподы представляются товарищами, почти двойниками. Одна и та же историческая ситуация принуждала и Каллимаха и Аполлония утверждать наперекор гомеровской «норме» свое творчество как отклонение от нормы. Их «новое слово» — слово в споре. Они находятся во всех смыслах на спорной территории.

За тезисом и антитезисом следует синтез. Однако синтез этот был достигнут за пределами греческой поэзии, в ее историческом «инобытии» — в поэзии Рима. Это — основанная на рефлексии, на умысле и плане, сознательно-литературная реконструкция «еще-не-литературного» начала, возврат к древней монументальности, осуществляемый с применением всего технического и психологического инструментария, который был перед тем опробован на малых формах. Это «вторая» классика, «классицистическая» классика; иначе говоря — это Вергилий. Римскому эпическому удалось то, что не удалось Аполлонию: стать «новым Гомером», соединить древнюю цельность и новую изощренность, привести отклонения от нормы к норме высшего порядка. Этим определилась его судьба в веках. Если поэмы Гомера были нормой для античности, то «Энеида» была нормой для Западной Европы от средних веков до Просвещения включительно.

Но сама античность должна была на исходе увидеть еще одну, четвертую метаморфозу эпоса. Это — диалектическое «снятие» античного эпоса в точке его «уже-не-античного» состояния, где все простейшие элементы художественного целого, начиная с традиционной лексики и традиционной метрики, выходят из равенства себе и превращаются, так сказать, в условные знаки самих себя. Такое «снятие» было осуществлено в поэзии Нонна Панополитанского.

* * *

Биография Нонна неизвестна². Мы знаем о нем с достаточной достоверностью одно: что он происходил из египетского города Хеммиса, который греки для своего удобства называли по-своему —

² Достаточных оснований отождествить его с епископом Нонном, обратившим к аскетической жизни танцовщицу Пелагию [см. 23], или с приятелем Синесия и отцом того юноши, для которого Синесий написал рекомен-

Панополисом. Нонн — не греческое имя³, и Хеммис — не греческий город. Человек, которого звали Нонном и который был уроженцем Хеммиса, едва ли родился в эллинизированной семье; по всей вероятности, это природный копт.

Конечно, Египет еще со времен Александра и первых Птолемеев входил в круг земель эллинизма; но ведь подлинным пристанищем грекоязычной культуры очень долго была по преимуществу Александрия с ее космополитическим населением, город менее всего египетский. Там жили и трудились поэты, филологи, полигисторы и философы эллинизма; а вокруг лежали египетские деревни, где, словно во времена фараонов, поклонялись священным животным — и утешались предсказаниями о том, что ненавистная Александрия некогда запустеет [ср. 10, 141; 9, 190]. И только на самом исходе античности грекоязычная поэзия перестает быть жестко локализованной в столице и обретает пристанище в городах исконно египетской Фиваиды: в Фивах, в Копте, в том же Хеммисе появляются мастера греческого стиха⁴. Это было новое явление, и оно производило немалое впечатление на современников. Евнапий замечает, что египтяне «до крайности помешаны на поэзии»⁵. Эллинизация Египта впервые идет вглубь — а между тем эллинизм в Египте доживает свои последние сроки. Культурная идиллия поэтических кружков стоит в самом гротескном противоречии с одновременным подъемом автохтонной коптской реакции против всего эллинского, сказавшейся и в расцвете коптского монашества, которое населяло пустыню той же Фиваиды, и в становлении словесности на коптском языке, скудной и варварской сравнительно с тем, что писалось по-гречески, но зато близкой народу. Египетские «эллины» (в социальном и культурном смысле этого слова) навлекали на себя ненависть и своим богатством, и своей чуждой образованностью, и своим тяготением к язычеству, и своей преданностью империи. Борцы против «эллинизма» имели такого вождя, как Шенуте (333—451), грозный настоятель Белого Монастыря и творец коптского литературного языка [см. 19]. Они были очень активны, и за ними числится много

дательное письмо (ер. 43), не существует. Заметим, что некая анонимность вообще присуща посмертной судьбе Нонна: не все рукописи его произведений снабжены указанием на его авторство.

³ Это, по-видимому, коптское слово, означающее: «чистый», «священный».

⁴ Уроженцами египетских Фив были Олимпиодор и Христордор Фиванский. Уроженцем города Копта был Христордор Коптийский, автор описания статуй в Зевксипповом гимнасии, образующего собой, как известно, вторую книгу Палатинской антологии. Уроженцами Хеммиса были: Трифиодор, автор поэмы «Взятие Илиона», Кир Панополитанский, Пампрепей и, наконец, Горাপоллон, знаменитый толкователь египетской символики [ср. 14, 4—5].

⁵ Eunapii vitae sophistarum, X, 7, 12.

добрых и много злых дел. Именно они убили (за близость к «эллинскому» наместнику Оресту) ученую язычницу Ипатию (в 415 г.).

Итак, скудные биографические сведения, которые можно вычитать из двух слов «Нонна Панополитанский» в контексте V в.⁶, уже содержат в себе некий парадокс. Египет времен Нонна представляет зрелище сугубо «несвоевременного» культивирования греческой поэзии и неотделимой от нее греческой мифологической традиции на фоне яростной и отнюдь не бескровной борьбы египтян за свою духовную своеобычность и христиан — за свою религиозную исключительность.

Спрашивается: можно ли назвать этого копта Нонна «греческим» поэтом? Может быть, не намного больше, чем нашего современника Леопольда Сенгора, сенегальского президента и творца теории «негритюда», можно назвать за его стихи на французском языке «французским» поэтом. Дело, конечно, не в этнической принадлежности: сириец Мелеагр Гадарский был греческим поэтом, как сириец Лукиан Самосатский был греческим прозаиком — постольку, поскольку духовный горизонт того и другого был всецело определен ценностями греческой культурной традиции. С Нонном дело сложнее. Его поэзия именно в своем качестве грекоязычной поэзии омывается с двух сторон противоборствующими стихиями. Одна из этих стихий — египетское и, шире, восточное начало, сказывающееся в «неэллинском» литературном вкусе, в отношении к слову, но также в отношении к миру, в мистическом историзме [ср. 21], в астрологическом образе времени⁷. Вторая из этих стихий — идеология римского порядка и римского права, уже отрешенная от италийской родины и скорее «ромейская» (византийская), чем собственно «римская». Так, юридическая школа в ливанском городе Берите (ныне Бейрут), которой через столетие предстояло сыграть важную роль в законодательной работе эпохи Юстиниана, — место встречи римских и ближневосточных правовых традиций *через голову эллинизма* — внушает Нонну живейший энтузиазм и вдохновляет на торжественное, почти религиозное славословие:

Корень жизни, царей похвала, любимица градов,
О первоявленный град, Эона близнец и Вселенной,
Дом правосудья, законов приют, Гермеса обитель...⁸

⁶ Датировать жизнь и творчество Нонна возможно только на основании косвенных соображений (главным образом исходя из его воздействия на других поэтов). Написание поэмы о Дионисе относят к первой половине V в. [ср. 20, 47].

⁷ В этом отношении показательна роль бога времени Эона, сбрасывающего с себя, словно змий, «извивы дряхлой чешуи» и обновляющегося «в волнах Закона», бога, который назван также «пестрообразным ключарем рождения»: VII, 10.22—23; XXIV, 266—267; XXXVI, 423; XL, 430—431; XLI, 179—182.

⁸ Dionysiaca, XLI, 143—145.

Для контраста стоит вспомнить, что запоздалые поборники эллинизма усматривали в изучении римского права, прославившем Берит, недостойное культурного человека занятие. Так, Либаний не может упомянуть город Берит без неудовольствия, а занятия латинским языком и юриспруденцией — без крайнего, подчас комического неодобрения. Он крайне опечален, что юноши из хороших семей опускаются до подобных занятий; напротив, он не нарадуется на ритора Меgefия, лишь благодаря «Демосфену», т. е. греческой риторике, возобладавшего в каком-то судебном процессе над знатоками римского права⁹. Нонн — не совсем «греческий» поэт уже по одному тому, что он поэт «ромейский».

* * *

Литературный вкус последних веков не жалуется Нонна. Европейская культурная традиция не поставила его имя в ряд великих имен греческой классики, и это совершенно справедливо, ибо он — антипод греческой классики. Мы не будем задаваться вопросом: «хороший» ли поэт Нонн? Весьма вероятно, что он в некотором всемирно-историческом смысле «дурной» поэт, ибо в нем и через него осуществилось разрушение или деформирование некоторых фундаментальных ценностей античной литературной традиции — ценностей, которым, к слову сказать, ничто не угрожало от таких посредственных коллег Нонна, как Квинт Смирнский. Во всяком случае, этот «дурной» поэт — большой поэт, что ясно из трех обстоятельств, расположенных в порядке возрастающего значения.

Во-первых, как замечает современная исследовательница из ГДР, «не совсем удобно говорить об упадке и распаде перед лицом этого корпуса в 28 000 строк объемом, написанного с такой легкостью» [20, 46].

Во-вторых, система поэтических установок, принципов и приемов Нонна обладает высокой степенью оригинальности и притом неоспоримо логична и последовательна внутри самой себя. Если перед нами безумие, то такое безумие, в котором, говоря словами Полония, есть метод.

В-третьих, система эта, очевидно, отвечала каким-то важным запросам эпохи, о чем свидетельствует ее воздействие на всю грекоязычную гекзаметрическую поэзию V—VI вв.

Поэзию Нонна не стоит корить тем, что она «неестественна». Это поэзия неестественного мира, стоящая между фантомом противоестественного и идеалом сверхъестественного, и для нее естественно быть неестественной. Другой гениальный писатель V в., имеющий с Нонном немало общего, — Псевдо-Дионисий Ареопагит — ничуть не более «естественен». Когда-то В. В. Болотов

⁹ Orationes, II, 44; XL, 5; XLVI, 26; LXII, 21; epistolae 874, 1123.

писал о нем с наивной антипатией: «В Ареопагитиках чувствуется надрывающийся неоплатоник, который „словечка в простоте не скажет“ и без превосходной степени шага ступить не умеет» [3, 555—580]. Характеристика меткая, и относится она отнюдь не к одному Псевдо-Дионисию; только не стоило окрашивать ее в тона порицания. Разве Прокл Диадох — не «надрывающийся неоплатоник», разве его мысль не лишена непринужденности, а словесное выражение мысли — простоты? Это ничуть не мешает Проклу быть одним из самых значительных мыслителей своей переходной эпохи. Поэзия Нонна, как силлогизмы Прокла, как мыслительные восторги Псевдо-Дионисия, дала обобщенный образ греко-римского мира в состоянии сдвига; и поэзия эта есть поэзия «сдвинутого» слова.

Обе поэмы Нонна написаны традиционным размером греческого эпоса — гекзаметром. Этот размер — святыня греческой культуры. Недаром и греческая религия в лице Дельфийского оракула, и греческая философия в лице Ксенофана и Парменида, Эмпедокла и Клеанфа говорила стихом Гомера. Однако Нонн перерабатывает гекзаметр до частичного выхода из тождества себе. Как известно, противопоставление долгих и кратких слогов в V в. уже не соответствовало языковой практике. Нонн удержал его как основу гекзаметра, но одновременно в некоей «двойной бухгалтерии» соотнес свою метрику с изменившимися законами языка (назовем тенденцию к совпадению музыкального и экспираторного ударения, отказ от спондеических стиховых ходов, терявшихся для византийского уха, и прочие аналогичные реформы). Это рискованное балансирование между двумя разошедшимися линиями: школьной традицией и живой речью. Как раз «оживление» гекзаметра впервые сигнализирует о том, что оживляемое мертво.

Лексика Нонна — также более или менее традиционная эпическая лексика, но способ Нонна пользоваться этой лексикой — совсем особый. Первое, что бросается в глаза читателю его поэм, — тавтологическое нагнетание синонимов. Затем мы обращаем внимание на любопытное обстоятельство: синонимические варианты располагаются в ряд вовсе не для того, чтобы внести смысловые нюансы, подобрать слово, которое между всеми словами попадало бы в точку. Слово у Нонна никогда не попадает в точку: не в этом его задание. Синонимы, очищенные от своих семантических оттенков¹⁰, выстраиваются как бы по периферии некоего круга, чтобы стоять вокруг «неизрекаемого» центра. Положим, Нонну надо назвать девичьи волосы, и он изъясняется так: «блуждающий грозд глубокошерстной гривы» (βαδυσμήτριγος ἀλτήμονα βέθρου ἐδείρησ) ¹¹. Это как бы метафора в квадрате: «глубокошерстная

¹⁰ Это очень точно схвачено М. Римшнейдер [20, 47—48 и др.].

¹¹ Dionysiaca, I, 528.

грива» — метафора человеческих волос, но «блуждающий грозд» — метафора «глубокошерстной гривы». Так вот: было бы серьезным заблуждением, если бы мы вообразили, будто Нонн хочет внушить нам пластически наглядный образ кудрей, извивы которых, скажем, похожи на выпуклости виноградин в тяжелой массе грозда. Установки поэта не таковы. Когда он в других местах называет пловца «влажным пешеходом»¹² или говорит об Августе, взявшем в руки «узду скипетра»¹³, он не создает наглядность, а, скорее, умышленно разрушает ее. Можно представить себе руку, которая держит узду, и руку, которая держит скипетр, но нельзя вообразить то и другое одновременно, в одном акте фантазии. Так и здесь: грозд помянут не потому, что он похож на волосы, а едва ли не потому, что он на них *не* похож. Ведь уже раздвоение фантазии между двумя метафорами — и «грозд», и «грива» — в корне убивает пластику. Но у Нонна свои цели, и для этих целей ему мало одной метафоры: только две или более метафор в своей совокупности образуют пустую словесную «нишу», внутри которой может отрешенно и молчаливо покоиться так и не названный образ волос. Чем изобильнее нагромождены метафоры, тем отчетливее ощущается это неприкосновенное пространство *между* ними.

Конечно, такой путь приводит к немислимому многословию, к навязчиво гипнотизирующим тавтологиям. Персонаж Нонна, утверждающий, будто Актеон не оборачивался оленем, выражает эту мысль так:

...Актеон не принял звериного лика,
Образ подложный не брал и не лгал заемным подобьем¹⁴.

Беглое упоминание колодца, устроенного в Сихари ветхозаветным Иаковом, выливается в такое плетение словес: «...глубоколонный кладезь, из коего некогда божественный Иаков, расторгнув влажные препоны стесненных пустот, извел подземельную воду мшистого родника...»¹⁵.

Мы знаем автора, философская проза которого представляет довольно близкий аналог манере (или, если угодно, манерности) Нонна. Автор этот уже был назван выше: речь идет о Псевдо-Ареопгите.

Вот несколько образцов его стиля.

...Красота боголепная, неразложимая, благая, таинственнопочувственная совершенно не терпит смещения ни с каким неподобием; и все же она способна уделять каждому по достоинству его долю некую своего света и каждого

¹² Там же, V, 183; VI, 293; XXI, 215; XXIII, 306; XXVI, 239; XLIII, 284.

¹³ Там же, XLI, 389.

¹⁴ Там же, XLIV, 287—288.

¹⁵ Paraphrasis S. Evangelii secundum Ioannem IV, 17—19.

приводить в божественнейшем таинстве посвящения к созвучию с неизменяемым своим ликом. Итак, цель священноначалия есть уподобление богу и с ним сединение, насколько сме возможно, и в боге имеет оно наставника всяческого священного значения и действия. Непрестанно устремляя созерцание на божественнейшее его благолепие и, насколько возможно, в себе оное благолепие воссоздавая, оно творит из причастников своих изображения божества или как бы зеркала, весьма ясные и незамутненные, способные отразить начальный свет и первобожественности излучение...¹⁶

...Божественный мрак есть тот свет неприступный, в котором, по Писанию, обитает бог; свет же оный незрим по причине чрезмерной ясности и недостижим по причине избытка сверхсущностного светолития, и во мрак сей вступает всякий, кто сподобился познавать и лицезреть бога именно через не-видение и не-познавание, и воистину возвышается над видением и познаванием, одно то ведаю, что бог — во всем чувственном и во всем мысленном, и возглашая вместе с Псалмопевцем: «Дивно для меня ведение твое, высоко, и не могу постигнуть его»¹⁷.

...Священнописуя всяческое священное богоявление и богоделание в пестром составе священноначальственных символов, не будет излишним вспомнить и о богодвижимом песнословии пророков...¹⁸

На сей раз нас не интересует ни теория иерархии символов, намечаемая в первом отрывке, ни «апофатическое» учение о познании бога через не-познавание, излагаемое во втором отрывке. Нас интересует совсем другой предмет — отношение Псевдо-Ареопагита к слову; и мы прежде всего замечаем, что слова употребляются у этого автора примерно на тех же основаниях, на которых у Нонна употребляются метафоры. Философ-мистик так же мало доверяет каждому отдельному слову нести в себе адекватный смысл, как поэт не склонен предназначать каждой отдельной метафоре выразить собой адекватный образ. Только оспаривающие друг друга слова, только противоборствующие друг другу метафоры создают, так сказать, силовое поле, своим воздействием косвенно порождающее в уме читателя нужный смысл или нужный образ. «Свет», который есть «мрак», и «мрак», который есть «свет», — это не просто отвлеченный тезис идеалистической диалектики, но одновременно всей силой гипнотизирующих повторов, тавтологий и прочих эмоциональных раздражителей *навязанная воображению невообразимость*, внедренное в психику читателя противоречие, которое призвано изнутри «преобразить» эту психику. Слова должны для этого усилиться друг друга интонационно — и вытеснять друг друга содержательно и образно. Ради этой цели Псевдо-Ареопагиту требуется очень, очень много слов. Его словообилие и словоизлияние может показаться курьезным: «богоданного, и божественного, и богоделательного знания, и действия, и посвящения...»¹⁹; «Иисус, богоначаль-

¹⁶ De Hierarchia coelesti, III, 1—2, PG (J. P. Migne, Patrologiae cursus completus, series Graeca) 3, col. 164 D — 165 A.

¹⁷ Epistola V ad Dorotheum, PG 3, col. 1074.

¹⁸ De Ecclesiastica Hierarchia, IV, 12, PG 3, col. 486 B.

¹⁹ Там же, 1, PG 3, col. 369 D.

нейший ум и сверхсущностный, всяческого священноначалия, освящения и богоделания Начало, и Сущность, и богоначальнейшая Сила»²⁰; ряд этот можно было бы продолжать без конца. Но важно, что «сверхзадача» столь многих слов — отнюдь не в выговаривании, но в выразительном *замолкании*, во внушении читателю чувства выхода *за* слово. «Мы погружаемся во мрак, который выше ума, и здесь мы обретаем уже не краткословие, а полную бессловесность...»²¹. Перед нами, стало быть, парадокс словесной «бессловесности» и на редкость многоречивого «молчания»; но в известном смысле это и впрямь «бессловесность», и впрямь «молчание». Слова как бы уничтожаются в акте исполнения ими своей функции. Конечно, «молчание», которого ищет Псевдо-Ареопагит, не может быть реально осуществлено в самом тексте; оно должно быть спровоцировано в другом месте — в уме читателя. Оно не дано, а загадано в «загадочных» словах как последняя разгадка всех загадок и последнее их осмысление.

Слово стоит не в прямом, а в обратном отношении к собственной цели. Оно действует «от противного».

Вернемся к словесным фигурам Нонна и рассмотрим такой случай:

...Был в пустыне пчелинопастищной явлен
Некий гороскиталец, безлюдной скалы горожанин,
Вестник начальный крещения; а имя ему нарицали —
Дивный народохранитель, святой Иоанн...²².

Антономазии сыплются как из рога изобилия: «гороскиталец», «горожанин безлюдной скалы», «начальный вестник крещения». Только после загадывания имени следует само имя как разгадка. Но особенно поразительна одна антономазия: «горожанин безлюдной скалы» (не «гражданин», *πολίτης*, а именно «горожанин», *ἀστὴς*, чем намеренный абсурд резко подчеркнут). В такой системе поэтики анахорета Иоанна Крестителя можно и должно назвать «горожанином» — не вопреки тому, что его жизнь на «безлюдной скале» предельно не похожа на жизнь «горожанина» в людном городе, а именно потому. Это не ассоциирование по смежности — это ассоциирование по противоположности.

Конечно, перед нами самая последняя, сверхцивилизованная стадия тысячелетних путей античной риторики, ее приход к своему концу, к своему пределу — доведение себя самой до абсурда. Но одновременно это ее возврат к своему истоку и началу, к своей первоначальной наивности и невинности, к самому первобытному и первозданному, что только может быть, — к поэтике загадки. Стоит еще раз подчеркнуть (как это в свое время подчер-

²⁰ Там же, 1, PG 3, col., 372 A.

²¹ De Mystica Theologia III, PG 3, col. 1933.

²² Paraphrasis S. Evangelii secundum Ioannem I, 13—16.

кивали Ф. Ф. Зелинский [4, 226—229] и О. М. Фрейденберг [11, 41—69], что античная риторика при всей своей «искусственности» была тысячей нитей связана с фольклорными традициями, стимулировавшими как раз «условность» приема и «украшенность» слова (идеал «безыскусственности» — очень поздний идеал, соответствующий насквозь «интеллигентскому» вкусу античных поклонников Лисия или новоевропейских поклонников Руссо, но неизвестный фольклорной архаике). На переломе от античности к средневековой социально-культурная ситуация потребовала возрождения основательно забытых «архетипов» патриархальной древности²³.

* * *

Когда мы называем понятие загадки, мы сразу ставим себя перед необходимостью охватывать взглядом два различных плана: мировоззренческий и формально-жанровый.

В мировоззренческом плане *αἴνιγμα* (загадка, энигма) — одно из самых ходовых и ключевых понятий средневековой теории символа. Предполагалось, что существенное преимущество церкви как держательницы «истинной веры» и состоит в том, что она в отличие от «неверных» знает разгадку: разгадку загадки мироздания, неизвестную язычникам, и разгадку загадки Писания, неизвестную иудеям. Вверенные ей «ключи царствия небесного» — это одновременно «ключ» к космическому шифру и к скриптуральному шифру, к двум видам «текста»: к универсуму, читаемому как энигматическая книга [16, Kapitel XVI; 17], и к «Книге» (Библии), понимаемой, как целый универсум — *universum symbolicum*²⁴. В этом смысле можно сказать, что для христианства, «как такового», политическая реальность римско-ромейской империи была только энигмой, ключ к которой — эсхатологическая перспектива «царства божьего»; но, в свою очередь, для имперской идеологии, «как таковой», христианское учение о «царстве божьем» было только энигмой, ключ к которой — порядок «вселенной» сакральной державы на земле.

Но наряду с мировоззренческим планом существует и сохраняет свою автономию формально-жанровый план, в границах которого все выглядит совершенно иначе: энигма — уже не принцип христианско-платонического символизма, но «попросту» загадка, та самая загадка, которая была для Платона принадлежностью

²³ Ср. замечание А. Ф. Лосева: «Отныне античность получает новый (или, вернее, очень старый, догерманский, полувосточный, полуэгейский) опыт божественности императора...» [6, 120].

²⁴ Подобное сопоставление Библии и мироздания как двух «книг», по которым человек учится познанию бога, особенно характерно для текстов Максима Исповедника (ок. 580—662).

мира детей ²⁵, т. е. нечто до крайности архаическое, народное и общеизвестное, воплощение примитивной стадии словесного искусства. Вспомним, что стихия загадки определяет собой поэзию варварского мира, подступавшего к Средиземноморью с востока и с севера.

С замысловатого нагнетания эпитетов, в которых загадан принципиально не названный предмет, начинается параллельно с ранневизантийской эпохой доисламская арабская поэзия. Вот пример из стихотворения поэта VI в. аш-Шанфары: «...когда на пути *перепуганной мчащейся наугад* встает *бездорожная грозная...* (курсив мой.— С. А.)», — имеются в виду последовательно «верблюдца» и «пустыня» [12, 60, пер. И. Ю. Крачковского].

С «кеннингов», т. е. хитроумных и многосложных переименований предмета, начнется много веков спустя германо-скандинавская поэзия северных варваров. Вот хрестоматийный пример многочленного «кеннинга»: «тот, кто притупляет голод чайки звона блеска зверя Хейти — имеется в виду воин («зверь Хейти» — корабль, «блеск корабля» — щит, «звон щита» — битва, «чайка битвы» — ворон, «тот, кто притупляет голод ворона», — воин) [8, 186—187]. Это антономазия в пятой степени.

Приведенное выше обозначение Иоанна Крестителя у Нонна можно с некоторой долей метафоричности назвать «кеннингом» в грекоязычной поэзии. Собственно говоря, метафоричность обусловлена лишь тем, что система перифрастических формул не становится у Нонна достаточно стабильной. Все же и у него встречаются постоянные, повторяющиеся формулы ²⁶: например, чуть ли не на каждой странице читатель видит обозначения глаз как «кругов лика» или «кругов зрения» (*κύκλα προσώπου, κύκλα ὀπίτης*) ²⁷, несколько реже — обозначение пловца и мореплавателя как «влажного пешехода» (ср. прим. 12). Историки литературы не раз жаловались на «варварский» характер вдохновения Нонна, увы, так далеко ушедшего от эллинской «меры» и «ясности», — чего, впрочем, и следует ожидать от первого «византийца» и постольку экс-эллина [ср., например: 18, 541—545]; но в силу всего сказанного эпитет «варварский» неожиданно приобретает позитивное наполнение и получает шанс превратиться из неопределенной

²⁵ Τό τῶν παίδων αἰνίγμα (Respublica, 479 В).

²⁶ Наиболее обычное место этих формул — концовка нонновского гекзаметра, подчиненная особенно жесткой двойной регламентации по законам метрического и тонического стихосложения, а потому требовавшая готовых стереотипов. В конце строки Нонн не мог не повторяться.

²⁷ Иногда эта антономазия обозначает также лицо. Стоит отметить, что два столь квалифицированных переводчика, как В. О. Нилендер и М. Е. Грабарь-Пассек, оказались введены в заблуждение этим словоупотреблением Нонна, поняв Dionysiaca, VI, 169—170, так, как будто враждебные Загрею титаны ради маскировки вывели себе мелом круги по лицу [ср. 7, 175, 330]. На деле речь идет всего лишь о том, что они вымазали себе мелом лица.

укоризны в некое подобие конкретной характеристики. Нонн творил «варварскую» поэзию, потому что он был чутким современником великой эпохи варваров. Но важно увидеть, как сходились крайности: между позднеантичной изоциренностью и архаикой варварской магии слова, между «высоколобым» философствующим символизмом и простонародной приверженностью к хитроумно-нехитрой игре в загадки оказывалось куда больше точек соприкосновения, чем это может представляться поверхностному взгляду. Если бы это было не так, великий идейный и культурный синтез средневековья оказался бы невысказанным. Ибо суть синтеза и состоит во *вторичном* приведении «к общему знаменателю» ценностей, традиций и тенденций, генетически имеющих между собой мало или ничего общего, — примерно так, как в архитектурном целом константинопольского храма св. Софии эстетически соотносились друг с другом и со всем своим новым окружением восемь мраморных колонн, извлеченных из руин Эфеса, и восемь порфировых колонн, извлеченных из руин Баальбека.

Поэтому, кстати говоря, путь от античности к средневековому синтезу разве что метафорически можно описывать как «победу» одних тенденций, уже наличных в готовом виде внутри панорамы поздней античности, над другими такими тенденциями. Не стоит слишком однозначно связывать качество «нового» с определенным кругом компонентов позднеантичной культуры в противоположность другим ее компонентам — например, с «низовыми» и «ближневосточными» течениями в противоположность «верхушечным» и «классицистическим» (хотя по ходу работы такое упрощение может быть оправдано своей неизбежностью, оставаясь в конечном счете условным). Ибо даже византийский классицизм есть именно *византийский, средневековый* классицизм, т. е. не простое «присутствие» пережившего себя античного прошлого внутри неантичной эпохи, но необходимая часть именно этой эпохи, живущая по ее законам; и, напротив, даже восторжествовавшие низовые и ориентализирующие тенденции никак не могут воспользоваться своим «торжеством», не перестроив своей сущности. Априорно это ясно, по-видимому, для каждого из нас; но именно триумф труднее всего схватить во всей полноте его конкретных импликаций.

Ко всему сказанному требуется одна оговорка. Гетерогенность приводимых «к одному знаменателю» компонентов синтеза касается только их *исторической* генеалогии; в далях своей предыстории они могут восходить к одним и тем же «архетипам», что, надо полагать, подспудно облегчает их синтез. Например, имперская идеология и христианская идеология по своему содержанию и по своему *непосредственному* генезису весьма различны между собой, однако в отдаленной перспективе связаны с одним и тем же кругом прототеократических представлений о сверхче-

ловеческом посреднике между различными ярусами мирового бытия [2, 199—200]. Если римская «триумфальная» тематика повлияла на символику церковного искусства и церковного обряда, то стоит вспомнить, что само слово «триумф» (*triumphus*) представляет собой латинский вариант греческого культового термина *θρίαμβος* [13; 24, 637—638] и постольку выдает дионисийский генезис триумфа, как такового (причастность одержимого вакханта божественности Диониса — причастность триумфатора божественности Юпитера). Значит, и слово «триумф», и обычай триумфа в своем истоке и начале имеют предпосылки к тому, чтобы под конец послужить точкой встречи языческого «человекобожия» и христианского «богочеловечества».

* * *

Над ранневизантийской литературой (и, шире, над литературой раннего средневековья в целом) господствует фундаментальный поэтический принцип «пара-боль» (*παράβολή*) и «пара-фразы» (*παράφρασις*). Принцип этот связан со столь же фундаментальным мировоззренческим принципом «пара-докса», хотя в силу специфики эстетических форм сознания не может быть с ним отождествлен или без остатка к нему сведен. В пояснение категории парадокса заметим, что слово *τὸ παράδοξον* (неимоверное) — одно из наиболее характерных слов в лексиконе ранневизантийской сакральной и мирской риторики. *Μυστήριον ξενὸν ὄρω καὶ παράδοξον* (тайнство чуждое вижу и неимоверное) — это восклицание из Рождественского канона Косьмы Маюмского [15, 12] может служить примером вместо десятков и сотен ему подобных. Такова коренная структура христианского парадоксализма [1, 447—451], к тому же, что весьма важно, увиденная сквозь призму греческого риторического темперамента. Мир христианина наполнен исключительно «чуждыми» и «новыми», «невероятными» и «немыслимыми», «неслыханными» и «невиданными», «странными» и «неисповедимыми» вещами²⁸; но ведь так же обстоит дело и с миром ратора. Каким бы ни было различие в степени глубины и содержательности, внешняя поза и словесная «жестикауляция» *недоумевалющего* восторга обнаруживают неизбежное сходство. В одном из самых выдающихся памятников византийской церковной поэзии VI или VII в. говорится: «познать знание незнаемое»

²⁸ Восьмой кондак «Акафиста Богородице» призывает, увидев рождение Христа как «чуждое» (законом мира и законом рассудка), стать такими же «чуждыми» этому миру [ср. 22, 31]. В параллель можно вспомнить описание рождественского универсума у поэта XX в. — Честертона:

...And our rest is put in impossible things,
Where clushed and thundered unthinkable wings
Round the incredible star.

[22, 31]; это очень ответственная формула христианского мировоззрения, но одновременно, разумеется, риторическая игра. Ибо раннесредневековая эстетика «парадокса» — тоже плод синтеза, сопрягающего разнородное.

Вернемся, однако, к «параболе» и «парафразе».

Что такое «парабола»? По буквальному значению — *«возлеброшенное-слово»*: слово, не устремленное к своему предмету, как стрела к цели, но блуждающее, витающее, описывающее свои круги «возле» предмета; не называющее вещь, а, скорее, *загадывающее* эту вещь.

Что такое «парафраз»? По буквальному значению — *«пересказывание»*: ино-сказательное высказывание того-же-по-иному, «переложение», как бы перекладывание смысла из одних слов — в другие.

Среди обширной литературы «парафраз» и «метафраз» в эпоху перехода от античности к средневековью особую роль играли эксперименты, основанные на применении к библейскому материалу античных форм, — пересказывание Ветхого и Нового заветов языком и размером Гомера на Востоке, языком и размером Вергилия на Западе. Форма выбиралась, таким образом, не по соответствию теме, а по противоположности к ней, «наперерез» ей; из-за этого как тема, так и форма выступали в несобственном, самоотчужденном, превращенном и «превратном» виде. Пределом такого подхода были так называемые *центоны*²⁹ на библейские темы — мозаики из стихов или полустихий языческих поэтов, принужденных описывать как раз то, чего *не могли бы* описать языческие поэты; между самостоятельным и контекстуальным значением цитаты возникала разнь, словесный образ как бы двоился в самом себе, что и придавало игре завлекательность. Практика *центонов* более характерна для латиноязычной, нежели для грекоязычной поэзии. Но дух *центонов*, их принцип, их коренная установка ощущается и в ранневизантийских «парафразах» и «метафразах» на темы Библии.

Одна из них принадлежит Нонну: это переложение Евангелия от Иоанна в классических гекзаметрах, обильно уснащенных архаическими гомеровскими оборотами.

Вот как Нонн описывает смерть Христа на кресте:

...Тою порой Иисус, череду неизбежных свершений
 В сердце объемля своим и зная, чему оставалось
 Сбыться, конец торопя, промолвил толпе предстоявшей:
 «Жажду!» Уже недалече была уготована чаша,
 Полная укусом горьким; и некто, с неистовым духом,
 Губку, возросшую в бездне морской, в непостижной пучине,
 Взял и мучительной влагой обильно насытил, а после
 На острие тростника укрепил и приподнял высоко;

²⁹ О *центонах* см. статью М. Л. Гаспарова и Е. Г. Рузиной в этом сборнике.

Так он к устам Государя приблизил смертельную горечь,
 Прямо пред ликом его на шесте длиннотенном колебля
 В воздухе губку высоко и влагу в уста изливая,
 Вместо живительных вод и божественных яств неистленных.
 Вот ощутили уста и гортань горчайшую влагу;
 Весь обмирая, он молвил последнее слово: «Свершилось!» —
 И, преклоняя главу, предался добровольной кончине³⁰.

Вовсе нельзя сказать, будто у Нонна христианское «содержание» попросту соединено с эллинской «формой», так что есть смысл говорить об эклектичности (или, напротив, гармоничности) такого соединения. Как «форма», так и «содержание» оказываются преобразованными во взаимном противоборстве. Современному читателю легче всего оценить это преобразование чисто негативно, т. е. отметить, что от эпической простоты Гомера и от библейской простоты Евангелий осталось одинаково мало; и это действительно так. Евангельские реалии становятся как бы загадкой в присутствии гомеровских оборотов речи. Гомеровские обороты речи становятся как бы загадкой в присутствии евангельских реалий. Одно «остраняется» другим. То и другое оказываются в равной степени наделены плотной непроницаемостью и тяжелой, вещественной непрозрачностью. Сильнее всего темные, малопонятные места, пугающие как бы самостоятельной жизнью вырвавшихся из общего контекста образов. Так, когда речь доходит до губки с уксусом, поданной умирающему Христу, воображение поэта едва ли не совсем отвлекается от сцены, как таковой, и едва ли не до конца заполняется словами «губка», «море», «пучина», неожиданно вырастающими в неясные, но тем более тревожно-загадочные символы. Путь «парафразы» и «метафразы», путь «переложения» отнюдь не приводит Нонна к невыразительной эклектике, к примирению непримиримого. Скорее, поэт играет на непримиренности непримиримого, приводящей к некоторому взрыву и трансформации. Полюса как бы меняются местами. *Эллинская «форма» становится мистически бесплотной. Евангельское «содержание» становится мистически материальным.* Напряжение, заложенное в каждую метафору Нонна, всегда такую «несообразную», «неуместную» и «бестактную», распространено на весь текст, на все художественное целое.

Переложение Евангелия от Иоанна есть «метафраза» по своему своему заглавию и своему жанру. Однако другое, более важное произведение Нонна — поэма «Деяния Диониса» в 48 книг объемом, т. е. примерно как «Илиада» и «Одиссея», вместе взятые, — тоже по-своему причастно поэтике «метафразы» и «парафразы».

Нас сейчас не может занимать вопрос, был ли Нонн во время работы над эпосом о Дионисе язычником или христианином. От-

³⁰ Metaphrasis Evangelii secundum Ioannem, XIX, 146—160.

вет на этот вопрос может быть только гадательным. Мы не видим глубин души Нонна (души, судя по всему, довольно сложной и едва ли не скрытной); мы видим только его стихи. Но даже если рассматривать содержание эпоса о Дионисе как чисто языческое, это содержание остается в известной мере внешним и посторонним самому эпосу о Дионисе. В центре поэмы Нонна стоит прославление римского императора и римской государственности³¹; но миф о Дионисе не имеет прямого отношения к римской государственности. В центре поэмы Нонна стоят астрологические мотивы (ср. прим. 7); но миф о Дионисе не имеет прямого отношения и к астрологии. В каком же качестве Дионис интересует ранневизантийского поэта? Ответ гласит: как бог-подобие, бог-призрак, бог-двойник — прежде всего двойник самого же себя. По версии, принятой Нонном, Дионис перевоплощался трижды — как Загрей, как Дионис и как Иакх, причем первое воплощение было одновременно перевоплощением Зевса. Выстраивается такая система двойников:

Загрей — «иной» и «второй» Зевс (δεύτερος ἄλλος Ζεὺς)³²;

Дионис — «иной» и «второй» Загрей, «позднорожденный» Загрей³³, по всему своему обличению «всеподобный Загрею»³⁴, между тем как в силу обратной связи Загрей по отношению к нему есть «первоначальнейший Дионис»³⁵; наконец, Иакх — «третий» Дионис»³⁶.

Но Дионису мало быть своим собственным двойником. Когда ему случается влюбиться, он говорит, что являет собой «отображение (или «отпечаток» — τύπον) несчастно влюбленного Пана»³⁷. Сходство по какому-либо признаку с кем бы то ни было описывается как двойничество, зеркальное удвоение прототипа. Недаром образ *зеркала* — настоящего бронзового зеркала, каким пользовались красавицы классической древности, или природного зеркала вод — так часто возникает в поэме.

...Некогда тешилась дева, поставив блестящую бронзу
 Отображенной красы судией, начертание лика
 Этим свидетельством вести безгласной поверить желая,
 Ложный исследуя облик мерцающей тени в зеркале,
 И повторению черт улыбалась своих. Персефона,
 Зрелище, в бронзе своей возникшее силой, завидев,
 Образ обманной себя созерцала самой — Персефоны...³⁸.

³¹ Ср.: Dionysiaca, XLI, 309—398.

³² Dionysiaca, X, 297.

³³ Там же, XLVIII, 30.

³⁴ Там же, XLVIII, 26.

³⁵ Там же, X, 294.

³⁶ Там же, XLVIII, 965.

³⁷ Там же, XLVIII, 489.

³⁸ Там же, V, 594—600.

Наш перевод стремится передать наличное в подлиннике знаменательное повторение имени Персефона в окончаниях строк, как бы вводящее «зеркальность» в самое звучание стиха. Чего наш перевод заведомо не может передать, так это неистощимого, неисчерпаемого богатства синонимов, употребляемых Нонном для варьирования идей «отражения», «подражания», «уподобления», «видимости», «призрачности» [20, 58—59]. Все может оказаться «обманным образом» чего-то иного, иносказанием и загадкой о чем-то ином; недаром поэма начинается обращением к оборотню Протею³⁹ — и трактует об оборотне Дионисе. Но мотив оборотничества, перехода всего во все, мотив «метаморфозы», столь важный в свое время для Овидия, для Нонна отступает на задний план перед мотивом отражения. Все отражается во всем: прошедшее — в будущем, будущее — в прошедшем, то и другое — в настоящем, звездная сфера — в земных событиях, земные события — в начертаниях звездной сферы, миф — в истории, история — в мифе. Стоит ли жаловаться, что Дионис у Нонна лишен пластической «полнокровности» древних богов Эллады? Он и задуман как зеркало всех зеркал, принимающее в себя все «тенеподобия» и «отображения», все «лгущие подобия» и «обманные образы». Эту цель Нонн ставил себе, и этой цели он достиг. Его поэзия есть поэзия косвенного обозначения и двоящегося образа, поэзия намека и загадки.

Мы цитировали выше рассуждение Псевдо-Ареопагита, уподобляющее мировую иерархию личностей и вещей системе зеркал, которые передают друг другу горный свет. Между «зеркалами» Нонна и «зеркалами» Псевдо-Ареопагита есть, конечно, важное различие. Языческая поэма Нонна говорит о «подложных» и «обманных» отражениях и отображениях, о неверных «тенеподобиях». Христианский трактат Псевдо-Ареопагита говорит о «ясных и незамутненных» зеркалах, адекватно отображающих исходную Истину. У Нонна зеркала словно наведены друг на друга: Загрей — отображение Диониса в прошедшем, Дионис — отображение Загрея в будущем, но ни тот, ни другой не имеют онтологического первенства. Каждый из них есть загадка о другом, но и разгадка загадки, воплощаемой другим. Напротив, в универсуме Псевдо-Ареопагита присутствует начальный первообраз всех отображений и конечная разгадка всех загадок. Однако сама резкость, с которой Нонн подчеркивает неустойчивый и недостоверный характер своих языческих «тенеподобий», парадоксальным образом все же связывает его мир с миром Псевдо-Ареопагита. Это уже не древнее, дохристианское язычество. Это язычество как «иноверие», инобытие христианской эпохи, ее вто-

³⁹ Там же, I, 14—33.

рая, запретная возможность, ее дурная совесть, но одновременно доказательство ее идейных основ «от противного».

Эпическая поэтика Нонна и философская поэтика Псевдо-Ареопагита равно заставляют вспомнить утверждение новозаветного текста, согласно которому до окончания этого «эона» мы обречены видеть все только «через зеркало в загадке» (*δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι*)⁴⁰. Этот текст недаром сближает два понятия — «зеркало» и «загадка».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. А в е р и н ц е в С. С., Л е в а д а А. В. Христианство, — «Философская энциклопедия», т. 5, 1970.
2. А в е р и н ц е в С. С. Теократия, — «Философская энциклопедия», т. 5, 1970.
3. Б о л о т о в В. В. К вопросу об ареопагитских творениях. — «Христианское чтение», май, 1914.
4. З е л и н с к и й Ф. Ф. Из жизни идей, т. 2, изд. 3, СПб., 1912.
5. История греческой литературы, т. 3, М., 1960.
6. Л о с е в А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика, М., 1963.
7. Л о с е в А. Ф. Греческая мифология, М., 1957.
8. С т е б л и н - К а м е н с к и й М. И. «Старшая Эдда», — «Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях», М. — Л., 1963.
9. Т а р н В. Эллинистическая цивилизация, М., 1949.
10. Т у р а е в Б. А. Древний Египет, Пг., 1922.
11. Ф р е й д е н б е р г О. М. Проблема греческого фольклорного языка, — «Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук», № 63, 1941, вып. 7.
12. Ш а н ф а р а. Песнь пустыни, — журн. «Восток», М. — Л., 1924, кн. 4.
13. В о i s a c q Е. Dictionnaire étymologique de la langue Grecque étudié dans ses rapports avec les autres langues Indo-Européennes, Heidelberg — Paris, 1916.
14. С а м е r o n А. Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius, Oxford, 1970.
15. С а n t a r e l l a R. Poeti bizantini, vol. I, Milano, 1948.
16. С u r t i u s E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948.
17. D o r n s e i f f F. Das Alphabet in Mystik und Magie, 2 Aufl., Leipzig — Berlin, 1925.
18. К r a n z W. Geschichte der griechischen Literatur, 4 Aufl., Leipzig, 1958.
19. L e i p o l d t J. Schenute von Atripe («Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur», XXV), Berlin, 1903.
20. R i e m s c h n e i d e r M. Der Still des Nonnos, — «Aus der byzantinischen Arbeit der DDR», I, Berlin, 1958.
21. S t e g e m a n n V. Astrologie und Universalgeschichte. Studien und Interpretationen zu den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis («STOICHEIA. Studien zur Geschichte der antiken Weltbildes und der antiken Wissenschaft», IX), Leipzig — Berlin, 1930.
22. Т р у р а n i s C. A. Fourteen Early Byzantine Cantica («Wiener Studien», V), Wien, 1968.
23. U s e n e r H. Legenden der heiligen Pelagia, Bonn, 1879.
24. W a l d e A. Lateinisches Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg, 1905.

⁴⁰ I Epistola ad Corinthios, XIII, 12.

ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ СУАХИЛИ

Литература на языке суахили, создававшаяся в XVII—XIX вв. на восточном побережье Африки и прилежащих островах, до сих пор остается практически неизвестной за пределами узкого круга ее собирателей и знатоков. На протяжении всего XX в. они занимались почти исключительно розыском, публикацией и переводом памятников старосуахилийской словесности, уделяя мало внимания ее теоретическому осмыслению и популяризации¹. Изучение литературы суахили как местными энтузиастами, так и западными исследователями до самого недавнего времени имело описательный, палеографический и, так сказать, краеведческий уклон. Проблемы особого поэтического строя старосуахилийских памятников эти ученые как бы не замечали вовсе, ограничиваясь общими похвалами в адрес того или иного пассажира, как бы предполагающими, что его художественные красоты лежат на поверхности и доступны каждому. Ожидалось, что читатель поймет и оценит их с полуслова. Между тем в классической литературе суахили очень мало такого, что могло бы сегодня стимулировать непосредственный читательский интерес. В эпической поэзии господствуют дидактика, многословие, ритм монотонен, события развиваются медленно, конкретно-бытовых деталей мало. Лирика отпугивает изощренной метафоричностью и абстрактностью стиля, и понимать нам ее не легче, чем, скажем, древнескандинавскую поэзию скальдов. Между классической поэзией суахили и современным читателем стоит солидная преграда, и, пока она не разобрана, литературное наследие Восточной Африки будет трудно ввести не только в поле зрения широкой публики, но и в научный обиход исследователей, не занимающихся специально суахилийскими штудиями.

Освоение массы сырого материала, накопленного собирателями литературы суахили, — работа, которая не может быть выполнена в рамках региональных исследований и требует использова-

¹ Показательно отсутствие каких-либо образцов суахилийской литературы в «Библиотеке всемирной литературы», «Литературных памятниках» и других сериях, знакомящих советского читателя с беллетристическим наследием Востока и Запада. Насколько нам известно, нет их и в популярных сериях, издаваемых за рубежом.

ния идей, методов и информации из целого ряда других областей — теоретической поэтики, фольклористики, сравнительного литературоведения, теории клише, исламоведения, истории средневековой арабской литературы и др. Представляется необходимым преодолеть узкоархеологический подход к суахилийским памятникам и попытаться осмыслить их как явления искусства, уяснив природу и технику их воздействия на местную аудиторию, у которой они пользуются большим успехом. Само собой разумеется, что данная задача должна решаться в контексте культуры восточноафриканского побережья, т. е. в связи с изучением самой аудитории, ее эстетического уровня, вкусов и потребностей. В то же время она пересекается с задачей систематического вычленения инвариантных единиц и фигур, лежащих в основе различных аспектов старосуахилийской поэзии — семантического, сюжетно-ситуативного, композиционного, ритмико-метрического, языкового и др. В результате обнаружения всего повторяющегося и неизменного и «вынесения за скобку» нерелевантных различий многие тексты и их части предстанут как «один текст» (ср. «Морфологию сказки» В. Я. Проппа и все порожденное ею направление в фольклористике). Осознание инвариантов окажет услугу как исследователю (поскольку сократит и сделает обозримым огромный объем материала, подлежащего эстетическому, типологическому и иному анализу), так и читателю, не являющемуся носителем суахилийской культуры (поскольку в какой-то мере приблизит его восприятие текста к восприятию этого текста местной аудиторией, для которой чтение или прослушивание длинной поэмы в значительной мере сводится к опознанию знакомых элементов — готовых моделей, блоков, формул и пр.). Наконец, важной задачей является продолжение и углубление уже начатых собирателями суахилийской литературы историко-генетических разысканий, причем выявление инвариантных элементов поэтической структуры может существенно помочь и здесь.

В настоящей статье мы коснемся лишь одной части суахилийского литературного наследия — эпических поэм тенди².

² *Тенди/тензи* — форма множественного числа от *утенди/утензи* (деяние) — ср. старофранцузские *chansons de geste*.

Приводим список сокращенных обозначений тенди: Ab — Abdurrahmani (Абдуррахман), Ak — Al-Akida (Ал-Акида), Ay — Ayubu (Иов), E — Escha (Айша), F — Fatuma (Фатима), H — Herekali (Херекали), K — Knappert (современные дидактические тенди, опубликованные в книге Я. Кнапперта [11]), L — Liyongo (Лионго), M — Masahibu (Превратности судьбы), MK — Mwana Kupona (Мвана Купона), MM — Miqdadi na Mayasa (Микдад и Майаса), NP — Ngamia na Paa (Верблюдица и газель), Q — Qiyaata (Страшный суд), RG — Rasi al-Ghuli (Рас ал-Гули).

Ab, E, F цитируется по книге Э. Дамманна [9]; Ak, L, RG — по книге Л. Харриса [10], где они даны в извлечениях; Ay, M, MK, MM, NP, Q — по книге Дж. Аллена [8], H, K — по книге Я. Кнапперта [11]. При иллюстра-

Строфической единицей утенди служит четверостишие с рифмовкой *аааб*; рифма последнего стиха *б* — одна и та же во всех строфах. Способом рифмовки утенди сходно с некоторыми типами средневекового латинского стиха, где обязательно совпадение последних безударных слогов каждой строки, совпадение же предшествующих этим слогам ударных гласных не обязательно, хотя и встречается в качестве частного случая. В истории суахильской поэзии насчитывается несколько разновидностей утенди, различающихся числом слогов в одном стихе (*кипанде*, множественное число — *випанде*), две главные разновидности — восьмисложная и одиннадцатисложная, из которых первая является наиболее распространенной, употребительной и ныне, а вторая — «мертвой», представленной лишь в отдельных памятниках классической литературы, впрочем весьма известных. Количество и места ударений в восьмисложном *кипанде* не зафиксированы; в зависимости от числа слов ударений обычно бывает два, три или четыре. При соответствующем их расположении восьмисложное *кипанде* может походить на русский четырехстопный хорей, которым тенди и передаются в русских переводах³. Вторая (одиннадцатисложная) разновидность утенди аналогий в русском стихосложении не имеет.

Обе разновидности утенди представлены уже в самых ранних из известных нам памятников этого жанра: восьмисложная — в анонимной поэме «Утенди о Херекали», рукопись которой датируется 1728 г., одиннадцатисложная — в поэме дидактического содержания «Утенди ал-Инкишафи» («Откровение», или «Пробуждение души») Сеида Абдаллы, жившего между 1720 и 1820 гг.

Вопрос об источниках сюжетов суахильских эпических поэм совершенно не исследован. Как и другие элементы культуры побережья, тенди сформировались под арабским влиянием. Старейшие из известных тенди, посвященные эпизодам из жизни пророка и ранней истории ислама, являются, вероятно, отражениями средневековых арабских *магази* — эпических рассказов, сложенных рифмованной прозой (*садж*). Другие поэмы, например «Утенди об Иове», ведут свое происхождение от арабских народных романов (*сират*). Характер связи тенди с их ближневосточными прототипами не выяснен. Сами авторы старых тенди охотно объявляли свой труд переводом с арабского — по-видимому, для того чтобы придать ему большую весомость и возвести к аравийским традициям, связью с которыми восточафриканцы очень дорожат. Возможно также, что авторы тенди не вполне осознавали разницу между переводом и вольным переложением. Но как бы то

циях указывается номер строфы по цитируемому изданию (для Н, К — номер страницы).

³ Насколько нам известно, на русский язык переведены лишь два дидактических тенди, принадлежащих перу Шаабана Роберта (ум. в 1962 г.) [см. 7].

ни было, поэтическая система тенди, как мы попытаемся показать далее, отличается такой внутренней последовательностью, униформностью и замкнутостью, что идея механического перевода иноязычных источников, к тому же часто разнородных, без ассимилирующей творческой переработки, очевидно, должна быть отвергнута априори.

Нет сомнения, что форма утенди в основных ее аспектах — ритмико-метрическом, языковом, тематическом, художественно-выразительном — возникла и развилась задолго до записи дошедших до нас первых тенди (XVIII в.), в которых она предстает уже вполне отшлифованной. Пока нет данных для суждения о том, существовали ли когда-либо чисто устные тенди или же этот жанр с самого своего рождения имел письменную форму. Трудно сказать что-либо определенное и о роли, сыгранной в становлении тенди восточноафриканским фольклором. Кроме самого языка наиболее ранних тенди и суахильской метрической системы, никаких явных следов африканского субстрата в них не обнаруживается, хотя другим жанрам старой поэзии суахили африканские мотивы не чужды (см., например, «Тахмис о Лионго» начала XIX в.). Как бы то ни было, ни одно из дошедших до нас тенди само по себе плодом эпического творчества не является. Каждое из них — результат индивидуального авторского труда, предпринимавшегося с самого начала на бумаге: традиционным зачином ряда тенди, непосредственно следующим за обязательными славословиями Аллаху и пророку, служит требование к слуге принести инструменты и материалы для письма (такое вступление есть уже в одном из старейших тенди — «Утенди о Расе ал-Гули»). Авторы многих тенди называют по имени себя и указывают, как уже говорилось, арабские источники своего сочинения. В отличие от классических образцов устного эпоса, которые, как известно, «воссоздавались заново» по установленным моделям каждым его исполнителем и потому существуют во множестве равноправных вариантов [см. 2, 140], тенди, как правило, либо вообще представлены всего одной рукописью, либо имеют один «лучший» текст, легко отличимый от своих «ухудшенных» дериватов. В истории восточноафриканского побережья не засвидетельствована фигура профессионального певца-сказителя, известная всем странам, имевшим эпос. Не упоминаются такие певцы и в самом эпосе. По сюжетным и композиционным признакам тенди чаще похожи на новеллу и роман, чем на классические образцы устного эпоса.

Вместе с тем полностью отлучить суахильские поэмы от устно-эпической литературы нельзя. Их арабские прототипы имели фольклорное происхождение и не могли не передать тенди множество фольклорных черт и мотивов. Сохранению и развитию фольклорных элементов способствовала ориентация тенди на устное

исполнение и на массовую аудиторию. В текстах тенди часто встречается слово *sikia* (слушай). Тенди о Мухаммаде пелись в дни крупных религиозных праздников при стечении больших толп народа; не менее популярна была рецитация тенди в частном кругу — за семейным столом, среди знакомых, на улице, на пароходе и т. п. Многие поэмы, например «Утенди об Иове», были широко известны и популярны. Дж. Аллен сообщает, что для заполнения лакун и прояснения «темных» мест в старой рукописи «Утенди о верблюдице и газели» он прибегал к услугам людей, знавших поэму наизусть. Вполне вероятно, что имеющиеся редакции тенди отражают результат стилистической «обкатки», которой они подвергались при устной передаче.

На протяжении всей доступной нам истории жанра тенди сочинение их было любимым занятием образованных слоев общества. Тенди писались для друзей и членов семьи; классическим образцом такого домашнего творчества было «Утенди Мваны Купоны», написанное в 60-х годах XIX в. вдовой политического деятеля Бваны Матаки в качестве наставления дочери, вышедшей замуж. Постепенно сочинение тенди приобретает все более массовый характер; в XX в. оно получает дополнительный стимул в виде современных средств информации. Многочисленные печатные тенди, иногда анонимные, иногда авторские, в доходчивых, как бы частушечных стихах и душевраздирающих образах разрабатывают традиционные темы покаяния и Страшного суда. Но наряду с религиозной тематикой допускается и любая другая. Превращение тенди в общедоступную форму приводит к нивелировке их стиля, к более густому использованию традиционных клишированных конструкций. Этот процесс наблюдается уже в конце XIX в.: «Утенди о превратностях судьбы», не достигающее художественной силы поэм о Херекали или Иове, в то же время значительно превосходит их по степени стандартизованности языка и изложения и в этом смысле, казалось бы, стоит ближе к типичным образцам устно-эпического стиля. Вообще поздние тенди, как правило, представляют собой более легкий и благодарный материал для вычленения фольклорно-эпических стереотипов, чем классические старые тенди. Развитие суахильского эпоса в XIX—XX вв. дает наглядный пример вторичной фольклоризации, вызванной не только условиями устного исполнения, но и «массовизацией» творчества.

* * *

Обзор поэтики суахильских тенди начнем с попытки самым общим образом очертить то, что на языке русского литературоведения 20-х годов можно было бы назвать «основной доминантой, которая определяет собой целый ряд фактов [их] стиля» [6, 106], а в

других терминах — «семантическим инвариантом», или «темой» рассматриваемых текстов [3]. С этой точки зрения будут затем рассмотрены различные аспекты текста тенди. Но прежде скажем несколько слов об основных историко-культурных «слагаемых», участвовавших в формировании этой «доминанты», а через нее и всей поэтики тенди.

Первым из них является принадлежность тенди к устно-эпическому типу литературы, имеющему, как это показано во многих исследованиях XX в., имманентные законы строения, одинаковые для самых различных этнических и культурно-религиозных ареалов. Вторым «слагаемым», сыгравшим немаловажную роль в становлении поэтики тенди, была их религиозно-пропагандистская и массовая ориентация. Эпос суахили — эпос агитационный и морализирующий, настойчиво пропагандирующий мусульманскую веру, идеологию, образ жизни. Поэмы рассчитаны на внимание и сопереживание народной аудитории, в которой предполагается пылкая вера, но отнюдь не изошренное богословское мышление или исторические познания. Ранние тенди сохраняют еще эмоциональный накал и дух фанатической нетерпимости, в полной мере свойственный их арабским прототипам *магази*. В поэтическом строе тенди отразились такие специфические черты религиозного, и в особенности мусульманского, мышления, как прямолинейность, догматизм, негибкость, присущие в большей или меньшей степени самым различным разновидностям данного типа идеологии. Можно указать на такие известные черты ее, как схематизм и ригидность научной мысли (в первую очередь, конечно, богословской и юридической, непосредственно связанной с религией); преданность авторитетам и ограничение самостоятельной мысли; склонность к схоластическим классификациям, к осмыслению действительности через взаимоисключающие антитезы, к оторванным от жизни абстракциям; значительная роль механических и чисто «силовых» методов в умственной деятельности (многократное чтение и заучивание наизусть текстов, повторение формул, доведение догматических положений до абсурдных крайностей и т. п.). Этот стиль мышления сказывается и на специфической «художественной логике» произведений литературы, в особенности религиозной: более тонкие и сложные способы «художественного доказательства» проводимой идеи (органичность и правдоподобие образов; согласования и совмещения сюжетных звеньев, обеспечивающие естественность переходов, и т. п.) часто подменяются здесь, как и в теоретической сфере, «силовыми» приемами (догматическим заострением характеров и ситуаций, навязчивым повторением, внезапностью и немотивированностью переходов к нужным автору сюжетным положениям, использованием *deus ex machina* и т. п.). Творчество протекает в рамках жестких канонов и формул, смотрит на мир

через призму схоластических классификаций и антитез. В сфере формальных средств выразительности указанные черты художественного мышления проявляются как преобладание простейших приемов подчеркивания и выпячивания — заостренных контрастов, гипербол, повторов, разбиений — над другими приемами и их комбинациями, создающими впечатление качественной сложности, артистической игры, «парадоксальной естественности» и другие эффекты, свойственные полноценным произведениям искусства.

Воздействие этих двух факторов на идейно-художественную «доминанту» тенди было в значительной степени сходным. В содержательном плане определяющей установкой тенди является высокая степень религиозно-пропагандистской тенденциозности. В исторических тенди восхвалению ислама и мусульманских добродетелей подчинено буквально все. Героизм, жестокость, любовь, радость, все другие человеческие эмоции и состояния выявляются лишь в контексте религиозно-политической борьбы и вне нее не мыслятся. В изобразительном плане господствующим принципом является, с одной стороны, крайнее упрощение, огрубление описываемых ситуаций и чувств, с другой — их заострение, гиперболизация порой до абсурда, максимальное усиление их эмоционального и агитационного тонуса. Поэтика тенди — поэтика интенсивности и силы за счет детализации, оттенков, качественной разработки. Наконец, важной чертой тенди как произведений устно-эпического типа является всеобъемлющая стереотипизация сюжетных и языковых элементов: применение типовых мотивов, тем, способов развития действия, стандартных эпитетов и поэтических формул.

Ф а б у л а и к о м п о з и ц и я. Фабула большинства классических эпических тенди утверждает могущество ислама и его превосходство над всеми другими идеологиями. Каждое утенди — рассказ, демонстрирующий победу веры над неверием (поэмы о Херекали, о Расе ал-Гули, об Абдуррахмане, о верблюдице и газели), торжество благочестия («Утенди об Иове», «Утенди о превратностях судьбы») или высокие моральные качества Мухаммада и членов его семьи (утенди об Айше, Фатиме, Хусайне). Некоторые тенди кроме историко-религиозной тематики включают элементы романа («Утенди о Микдаде и Майясе»), фольклорных героических преданий («Утенди о Лионго»), недавней истории восточноафриканского побережья («Утенди об ал-Акиде»); по поэтическому строю и языку они — в большей или меньшей степени — идентичны чисто религиозным тенди.

Батальные мотивы полнее всего представлены в наиболее древнем из эпических памятников — «Утенди о Херекали», которое можно назвать суахилийской «Илиадой». Поэма преисполнена религиозного фанатизма и воинского пафоса, уже далеко не дости-

гающих такой силы в более поздних тенди. Она намного превосходит их и по разнообразию рисуемых событий, в то же время будучи типичнейшим образцом своего жанра в плане эпических формул и других элементов поэтического языка. Фабула «Утенди о Херекали», позаимствованная из магази, отражает борьбу арабов с византийцами за Сирию при первых халифах. В военных сценах господствуют гиперболические образы: кровь льется, как море, шум битвы подобен землетрясению, враги разбегаются, как стадо, лишившееся пастуха, гибнут, как сухая трава, охваченная огнем. Зять Мухаммада — Али, чье вступление в войну в последний момент решает исход ее в пользу арабов, совершает богатырские подвиги с помощью волшебного меча Зули Фикари. Огромная поэма о Херекали, имеющая больше общих мотивов и других типологических точек соприкосновения с эпическим фольклором Востока и Запада, чем все остальные тенди, вместе взятые, пока что остается совершенно неисследованной — ни в плане сравнительно-исторических сопоставлений, ни как материал для внутренней реконструкции ранних форм суахилийского эпоса.

Наряду с «богатырским» элементом много места в тенди о Мухаммаде занимает элемент «трогательный». Это касается в первую очередь самого пророка и его близких. Портретам их придаются бытовые, теплые штрихи; авторы даже приписывают центральным персонажам священной истории небольшие слабости, безобидные чудачества, ставят их в забавные положения, изображают недоразумения и споры между ними и т. п. В «Утенди о Херекали» архангел Гавриил, пришедший звать Али на поле битвы в критический для арабов час, застает зятя пророка за колкой дров, причем жена (Фатима) «командует» Али, веля поторопиться (известный в мировой литературе «цинцинатовский» мотив). В «Утенди об Айше» описывается история женитьбы Мухаммада на юной дочери Абу Бакра, будущего первого халифа. В начале поэмы пророк изображен скорбящим о кончине своей первой жены Хадиджи и о том, что осталась без материнской заботы дочь, маленькая Фатима. Именно это трогательное беспокойство о маленьком ребенке делает автор утенди движущей силой дальнейших поступков Мухаммада. Внезапно бог посылает пророку знамение, сбрасывая на землю лист дерева с изображением черт Айши — его будущей жены. Пророк находит Айшу и просит ее руки у Абу Бакра. Свадьба не обходится без недоразумений: Абу Бакр посылает дочь в дом пророка с подарками, тот игриво ловит ее за край платья; Айша, не знающая о небесном решении, приходит в гнев, думая, что имеет место легкомысленный флирт:

Kwamba watu hubaini
wewe ni thumwa amini
alama yako ni nini?
hutendi mambo ya ndia.

Люди говорят,
будто ты пророк,
но где же твой знак?
Ты делаешь неподобающее. (Е 39)

Придя домой, она жалуется отцу; Абу Бакр, раздраженный недогадливостью дочери, хочет ее побить. Таким образом, положительные герои пререкаются и сердятся друг на друга. Вмешательство Мухаммада восстанавливает мир. Мимолетные ссоры должны лишь оттенить последующую идиллию: чистота намерений Мухаммада подчеркнута возникшими было дурными подозрениями, любовь Айши — ее строптивостью и гневом. Мотив возникающих и рассеиваемых подозрений повторяется и во второй части этого утенди, где изложена известная история о том, как Айша заблудилась в пустыне и была приведена к мужу неким арабом. На супружескую верность Айши падает тень. Оскорбленная, она просит мужа отпустить ее к отцу; однако в конце концов ее невиновность выясняется и семейное согласие восстанавливается.

Мотив «забавного недоразумения, возникающего среди прекрасных людей», имеется и в «Утенди об Иове»: Иов сердится на жену за то, что та внимала речам Иблиса, и обещает наказать ее розгами сразу после своего исцеления. Когда праведник выздоравливает, жена напоминает ему об этом обещании и требует его выполнения. Супруги приходят к компромиссу — Рехеме достаются несколько ударов пальмовым листом.

Из композиционных приемов в тенди особенно употребительным является *отказ*, который в чистом виде образует одну из наиболее элементарных форм сюжета. В тенди отказное построение выражается в том, что торжеству ислама предшествуют тяжелые поражения и неудачи: отрицательные персонажи упрямо сопротивляются распространению истинной веры, грешат, преследуют мусульман, воинство пророка подвергается разгрому и т. п. Затем неверные гибнут или принимают мусульманство, а благочестие вознаграждается. Переход от неблагоприятного развития событий к благоприятному не всегда получает достаточно убедительную сюжетную мотивировку.

Отказ часто бывает заострен тем, что в роли новообращаемых, рьяно славящих Мухаммада, оказываются его прежние враги и хулители (Абдуррахман в «Утенди об Абдуррахмане», злой араб в «Утенди о верблюдице и газели»), представители вражеского войска (греческий лазутчик в «Утенди о Херекали»), воинственные язычники (Микдад в «Утенди о Микдаде и Майясе»). Типичен также мотив «благочестия, несмотря ни на что», доводящий до неправдоподобных крайностей контраст между благочестивым поведением персонажа и противодействующими этому условиями. Так, в «Утенди о Херекали» отрубленная по приказу Ираклия голова новообращенного катится по земле и славит Аллаха, а в «Утенди об Иове» больной праведник, заботясь о прокормлении червей, гнездящихся в его теле, велит жене поворачивать его с осторожностью, чтобы черви не упали на землю. В «Утенди о верблюдице и газели» в мусульманство обращаются даже животные. □

Персонажи. Характеристика персонажей тенди обычно упрощенно прямолинейная. Каждый из них — воплощение чего-то одного: храбрости (Микдад), благочестия (Иов), упрямства (Ираклий), хитрости (Иблис) и т. д. Эпитеты и тропы, описывающие героев, являются стандартными и не индивидуализируют их. Воин всегда сравнивается со львом, красавица — с луной. Отказ от качественной дифференциации в пользу простого повторения особенно нагляден в тех случаях, когда хотя бы минимальная степень различения кажется необходимой. Так, в «Утенди о Микдаде и Майясе» есть место, где по отдельности характеризуются сподвижники Али; однако автор оказывается не в состоянии различить их: «Мы скажем тебе о первом, его имя — Хамза, он — лев господень... Мы скажем тебе имя второго, его зовут Аббас, он тоже яростный лев... Мы скажем тебе о третьем, он — рыкающий лев... Теперь ты знаешь их всех» (253—256). В «Утенди о Расе ал-Гули», где описан целый ряд поединков, сравнение воина со львом также повторяется множество раз⁴. Очевидно, оно позаимствовано из арабских народных романов и магази, служивших источниками сюжетов тенди.

Как это часто бывает со стандартными элементами эпического языка, постоянные эпитеты могут вступать в противоречие с описываемой ситуацией — например, нечестивый араб говорит о Мухаммаде: «я ненавижу Верного» (NP 154).

Изображение чувств. Герой утенди знает лишь несколько типовых эмоциональных состояний, простых, сильных и лишенных оттенков: гнев, радость, изумление, жалость, страх, горе⁵. Они описываются чаще всего прямолинейно-декларативным способом, т. е. не через какие-то внешние знаки, по которым читатель мог бы сделать умозаключение о чувствах героя, а путем простого называния, «наклеивания ярлыка». Сообщается что данный персонаж почувствовал гнев, радость и т. п. Эти состояния «включаются» с помощью сходных выражений (клише, частично заполненных метрико-грамматических схем и др. — см. ниже). Во многих таких выражениях используется глагол *ingia* (входить): либо чувство «входит» в человека, либо, напротив, он «входит» в чувство:

Akisikia bashiri
furaha zikamngia.

Когда он услышал новость,
радость вошла в него. (E 21)

Kifununuwa waraka
moyo walingia buka.

Когда он развернул письмо,
радость вошла в его сердце.
(Ab 319)

Akangia furahani

Возрадовался (букв. «вошел в радость»)

⁴ Ср. частую встречаемость этого сравнения в арабском романе об Антаре, которому посвящена статья А. Б. Куделина в настоящей книге (с. 86).

⁵ Данный набор чувств, в особенности первые три из них, фигурирует и в ряде других эпических традиций; см. [4, 5—12; 5, 116—119].

shehe Abderrehemani kwa binti Sufiani shahada kulitongowa.	шейх Абдуррахман, что дочь Суфьяна приняла ислам. (Ab 334)
Akangiwa na ghadhabu	Он разгневался (букв. «гнев вошел в него»). (RG 66, Ab 364)
Alii katabasama, akangiwa na huruma.	Али улыбнулся, он проникся жалостью (букв. «жалость вошла в него»). (MM 622)

При описании чувств часто применяется также стандартная метрико-грамматическая схема — обстоятельственная группа *kwa X na Y* (с X и Y), где X и Y — трехсложные существительные, обозначающие соответствующие чувства: *kwa hasira na ghadhabu* (с яростью и гневом), *kwa furaha na kuteka* (с радостью и смехом), *kwa furaha na sururi* (с радостью и удовольствием) и т. п. Каждая из этих формул встречается многократно в разных тенди и характеризует как добрых персонажей, так и злых:

Sufiani akajibu	Суфьян отвесил
kwa hasira na ghadhabu.	с яростью и гневом. (Ab 390)
Akatamka Ayubu	Иов заговорил
kwa hasira na ghadhabu.	с яростью и гневом. (Ay 67)

В тех случаях, когда душевные состояния персонажей описываются не декларативно, а через внешние знаки, последние выражают эти состояния подчеркнуто и недвусмысленно. Гнев отрицательных персонажей проявляется в том, что они скрежещут зубами (Ab 76), вращают глазами (RG 60). Радость обозначается смехом и улыбкой. Для всех разновидностей горя существует только один знак — плач. Персонажи тенди плачут помногу и подолгу, независимо от их пола, возраста и положения. Абдуррахман заливается слезами, получив известие от отца — Абу Бакра:

Mura karudi lisani: «Babako wakutamani».	Мурa ответил: «Твой отец хочет тебя видеть».
Shehe Abderrehemani Kashika tama kalia	Шейх Абдуррахман взялся за голову и заплакал.
Kalia kilio bora Wala si cha masihara.	Он плакал во всю мочь, плакал не в шутку.
Naye kanena a Mura: «Subiri Mola Jalia!»	Потом сказал Мурe: «Покорись Аллаху!» (Ab 253—254)

Плачет жена Иова:

Rehema kusikitika sikuzote akilia.	Рехема от огорчения плакала целые дни подряд (Ay 126).
---------------------------------------	---

В «Утенди о верблюдице и газели» плачет целая толпа людей — пророк и его спутники (см. ниже). Впрочем, авторы тенди редко полагаются на одни лишь изобразительные средства, даже такие прозрачные, как в приведенных примерах. Они тяготеют к прямым разъяснениям происходящего. На персонажей, особенно отрицательных, наклеиваются оценочные ярлыки:

Ibilisi maleuni
kasikilia mbinguni.

Akitawala kilabu
asijue wa kirabu
akashika kughudhubu
kwa jeuri kukifiri.

Проклятый Иблис
поднялся на небо. (Ау 28)

Правила эта собака,
не зная арабского языка,
предаваясь обману
и насилию. (RG 42)

Выводятся наружу причины действий и чувств персонажей, даже ясные из контекста:

Akarudi kwa simazi
moyo alina kinyezi
kwamba ukosiye kazi
pato leke kutukua.

Она (жена Иова) побрела домой,
печаль была в ее сердце,
потому что она лишилась работы
и средств добывать хлеб. (Ау 154)

Следуя тому же принципу прямолинейного декларирования темы, авторы тенди заставляют героев открыто изъяснять свои мысли и мотивы даже в таких ситуациях, где была бы психологически правдоподобной попытка эти мысли скрыть, приукрасить и т. п. Герой как бы видит себя глазами автора: так, положительные персонажи дают самим себе хвalebные характеристики, а отрицательные, напротив, откровенно говорят о превосходстве положительных персонажей, о своей зависти к ним, страхе перед ними и т. п. Женщины в «Утенди об Иове», пользуясь бедственным положением жены праведника — Рехемы, сговариваются купить ее роскошные волосы:

Tuzikateni zisiye
nyee zisimsalie
kwani hakuna kanaye
katika sute nisaa
nyee zake atanapo
mikili aisukapo
kwa kulla mke alipo
shungile huwa king'aa.

Отрежем их совсем,
чтобы у нее не осталось волос,
потому что нет подобной ей
среди нас, женщин,
когда она заплетает косы,
когда причесывается,
ярче, чем у какой-либо из женщин,
сияют ее волосы. (Ау 197—198)

Действия. Поступки героев тенди слагаются из элементарных действий, набор которых, как и набор чувств, очень ограничен: глаголы «пойти», «увидеть», «сказать», «сидеть», «молиться», «плакать», «сражаться» и т. п. принадлежат к числу самых употребительных. Особенно большую роль играет глагол «ходить» (входить, выходить, приходиться и т. п.). Сообщение о любой деятельности персонажа сопровождается ремарками о том, что он пошел в соответствующее место, вошел внутрь дома и т. д., а затем вышел, пошел и пришел на прежнее место:

Ibilisi akauka
kaipaza kwa haraka
hata mbinguni kifika
kabisha kafunguliwa.

Иблис отправился,
быстро поднялся,
достиг неба,
постучался и был впущен. (Ау 72)

Ibilisi akashuka
kwa furaha na kuteka
hata tiati kifika
asipate kupumua.

Иблис спустился вниз
с радостью и смехом,
достиг земли,
не отдохнув ни минуты. (Ау 79)

Герои тенди путешествуют друг к другу даже тогда, когда в этом нет сюжетной необходимости, т. е. когда по контексту они вполне могли бы мыслиться как находящиеся рядом. Описания ходьбы, а также некоторых других пространственных перемещений тела — «сел», «встал» и т. п. — представляют собой, по сути дела, один из частных случаев «мнимой детализации», о которой подробнее будет сказано ниже.

П о л н о т а д е й с т в и я. Не только чувства и их проявления, но и любые действия и состояния изображаются без градаций и оттенков. Отсутствие нюансировки восполняется примитивной энергией и количественной выпяченностью каждого сюжетного момента. Это сказывается, в частности, в обилии обобщающих выражений типа «полностью», «совсем», «все», «вместе» и т. п., как, например, в следующих стихах:

pipa lilipofika
inkononi kalishika
miomoni kalandika
asilisaze katiri...
Baada ya kukeleti
akiwamo kula kuti
sisazie hata katiti
mikate wala tamri.

Когда принесли бутылку,
он (язычник) взял ее рукой
и выпил,
не оставив ни капли...³
Когда он сел,
он принялся есть
и не оставил ничего
ни от хлеба, ни от фиников. (RG 127, 130)

То, что язычник осушил бутылку до дна и съел хлеб до последнего кусочка, характеризует не столько его самого, сколько поэтику тенди, где имеется тенденция изображать всякое действие — не только героическое или богатырское, но и вполне обыденное — как «сто процентное», максимально интенсивное и наполненное. То же самое можно усмотреть в словах соседок, к которым жена Иова приходит наниматься на поденную работу:

Wakuteneo hurama
wakamuambia Rehema:
kesho ndoo na marema
singoye kupaza uua.

Они (соседки) собрались вместе
и сказали Рехеме:
завтра приходи пораньше,
не дожидаясь рассвета. (Ау 200)

Некоторые действия описываются как длящиеся день и ночь:

Rehema kusikitika
siku zote akalia.
Ali kisali, kisoma
masiku zote mazima.

Рехема от огорчения
плакала все дни. (Ау 126)
Али молился и читал
всю ночь напролет. (F 155)

Ту же природу имеют, по-видимому, сцены битв (в «Утенди о Херекали», «Утенди о Расе ал-Гули» и др.), где проливаются моря крови, дробятся кости, летят сотни голов и т. д. Описания массовых увечий и смертей производят впечатление не столько варварской жестокости (как может показаться с первого взгляда), сколько характерной для тенди полноты и интенсивности действия, в данном случае на батальном материале. Когда речь идет о других действиях, значение полноты выражается иначе:

naifunge, ifungane,
sanasana ipambanel

Пусть он закроет ее (дверь ада),
чтоб она была закрыта,
плотно-плотно затворена! (F 193)

Ту же функцию выполняют стандартные эпитеты типа «быстро», «без промедления», «поспешно» и т. п., характеризующие передвижение и ходьбу (см. выше), но иногда и другие действия. Персонажи тенди постоянно спешат, и если эпитет «быстро» кое-где отсутствует, то его всегда можно добавить, не рискуя нарушить этим дух повествования.

Enenda hima, mwanangu,
hata kwa thumwa wa Mungu.

Иди быстро, дитя мое,
к посланнику божьему. (E 31)

Ibilisi akauka
kaipaza kwa haraka.

Иблис пустился в путь
и быстро взошел на небо. (Ay 71)

Haidari kaondoka
akenda hima haraka.

Хайдар (Али) пустился в путь,
пошел быстро, поспешно. (NP 83)

Sulemani il-Farisi
asifanye majilisi
akitoka kwa upesi
kwa Ali akadhihiri.

Сулайман ал-Фариси,
не медля ни минуты,
поспешно отправился
и явился к Али. (RG 83)

akatolewa waraka
akapokeya haraka.

Ему подали письмо,
он взял его быстро. (Ak 23)

Liyongo kanena hima
uzengeeni mkoma.

Лионго сказал:
«Найдите быстро финиковую пальму».
(L 62)

Почти для каждого из стандартных элементов устно-эпического языка — постоянного эпитета, формулы, типового мотива, того или иного шаблонного приема изложения или сюжетосложения — могут быть указаны текстовые примеры, где применение данного элемента создает «неловкости», так как находится в более или менее явном противоречии с выражаемым смыслом. Примером излишества в использовании эпитетов «быстро», «поспешно» может служить строфа в финале «Утенди о верблюдице и газели», где верблюдица, уже состарившаяся, ходит каждую пятницу к Мухаммаду *hima hima*, т. е. «быстро-быстро» (NP 368).

С о б р а т е л ь н о с т ь. Во многих эпизодах тенди фигурируют группы персонажей — пророк и его сподвижники, воины, слуги, матросы, горожане и т. п., а также иные множества объектов (утварь, имущество, скот и т. п.). Нередки массовые и батальные сцены. Принцип «количественная интенсивность за счет качественной разработки» проявляется в недифференцированности этих групп людей или предметов: в любых массовых акциях они выступают как одна нерасчлененная единица. Их объединению служит уже упоминавшийся в несколько иной связи постоянный атрибут «все», «все вместе», «все сразу» и т. п. (*zote, wote, pamoja, jamii* и т. п.). Результатом монолитного действия такой группы оказывается то же самое впечатление энергии и силы при

бедности нюансов и деталей, что и в строфах с «быстрой» ходьбой, с полным «стопроцентным» выполнением действия и т. п.

Пример монолитной группы — спутники пророка в «Утенди о верблюдице и газели» (за исключением фаворита авторов тенди — Али, которому часто даются «особые поручения»). Им свойствен полный унисон не только действий и передвижений, но также чувств, реакций, речей. Так, все они в один голос плачут из жалости к верблюдице, истязаемой хозяином-язычником (о плаче см. выше, с. 240).

na swahaba kadhalika walikiliya hakika kwa kumuona mmaaka hali aliyokilia walikiliya swahaba mirabaati aruba nyoyo zili na mswiba na zikuu zilizaa.	Спутники тоже горько плакали, увидев мекканца (т. е. пророка) плачущим. Спутники плакали во всех углах мечети, и сердца их были полны горя. (NP 137—138)
--	---

Монолитность группы «пророк и его спутники» наблюдается также в «Утенди о Расе ал-Гули»:

wali ndani msikiti na zuo wakitafiti pasi kupita wakati wakibaini ghubari.	Они находились в мечети, читая священные книги, и внезапно увидели облако пыли. (RG 9)
---	---

Тем же методом изображена набожность первых мусульман:

na mimi ni muislamu pame na yangu kaumu kumwabadu Mkarimu ni laili wa nahari.	Я исповедую ислам вместе с моим племенем. Мы молимся Богу ночью и днем. (RG 49)
--	--

Пример качества, недифференцированно приписываемого группой людей:

awajua wana shari wote pia kwa umoja.	Он (Лионго) знал, что они злые все до единого, все вместе. (L 65)
--	--

Примеры эмоции «простого и яркого» типа, переживаемой группой людей:

hayo akisha wajibu wote wakataghadhabu.	Когда он ответил им так, они все пришли в гнев. (MM 215)
achangusha ngaa ndima ngaa ni mengi makoma kwa wote wakaatama ajabu zikawangiya.	Он сбил (с дерева) целую гроздь, гроздь из многих плодов; они все удивились, изумление обьяло их. (L 67)

Нивелирующий характер собирательной трактовки персонажей особенно ясно виден, когда ей подвергаются лица заведомо «уникальные», например цари:

Kwa wote masultani mitima ikitamani.	Все цари разом возьмали в сердце желание. (F 121)
Ukasiiri ua watu masultani wenzetu.	Ты перебил султанов — моих друзей. (MM 228)

Нерасчлененная собирательность наряду с укрупнением размеров находит себе выражение также в обилии числительных: персонажи тенди часто оперируют большими и круглыми количествами предметов (500 верблюдов, 1000 солдат, 400 монет и т. п.). Это особенно типично для батальных сцен, где герой убивает по 50—100 врагов зараз:

Alotinda mwida huo ni khamsini rijaa.	В этот момент он убил полсотни воинов. (MM 216)
--	--

Продление повествования. Принцип количественной интенсивности, количественного разрастания без качественной детализации с большой ясностью проявляется в композиции тенди, в частности — в разнообразии способов продления и растягивания повествования. Именно этим объясняются большие и даже огромные размеры многих тенди.

Среди способов продления первое место занимает многократное повторение одной и той же ситуации. Оно обычно сопровождается варьированием, однако эти вариации чисто поверхностные. Автор утенди проявляет значительную гибкость языка, использует синонимы, разнообразит синтаксис и ритмику, изменяет от раза к разу степень детальности изложения. Однако при этом автор тщательно избегает какого-либо обогащения самой повторяемой ситуации; он как бы наложил запрет на проникновение в нее каких-либо новых данных, штрихов, деталей и т. д. сверх некоего весьма скудного лимита, который и был израсходован при первом же описании этой ситуации.

Примером повторения одинаковых ситуаций могут служить шесть однотипных битв мусульман с христианами в «Утенди о Херекали» или поединки сподвижников пророка с языческими вождями в «Утенди о Расе ал-Гули». Особенно много повторов в обширном (1070 строф) «Утенди о превратности судьбы». Богатый купец велит слугам продать товар, состоящий из драгоценных пород дерева и благовоний. Однако он требует, чтобы товар был непременно продан оптом одному лицу. Слуги купца погружают товар на корабль и отправляются в путь. Посещая один порт за другим, они везде ищут оптового покупателя и нигде не находят его. Неудачные попытки найти богача, который купил бы весь груз сразу, описываются на протяжении 130 строф; однотипная сцена встречи с очередным купцом, который приценивается к товару, пытается набрать нужную сумму, терпит в этом неудачу и не покупает товара, — повторяется пять-шесть раз. Наконец оптовый покупатель найден и товар продан. Новый его владелец ре-

шает выстроить для своих богатств специальный склад и приказывает слугам приобрести для строительства участок земли. Слуги осматривают более десятка мест, но каждый раз остаются недовольными. Чем именно не удовлетворил их очередной участок, не уточняется; говорится лишь, что он не подошел, и так до 15 раз. Осмотр каждого участка описывается заново; несмотря на некоторое словесное разнообразие, ничего нового к исходной ситуации не добавляется:

Kufika kwao wayuli wakenenda cha awali	Когда они пришли, друзья мои, они пошли [смотреть] первый [участок],
kisa wakenda cha pili kisifae kuyengea. Wakenenda na cha tatu kukiona kulla mtu pia kisifae kitu kulla mahali pabaya... ...Khalafu wakaondoka cha ashara wakafika	затем пошли [смотреть] второй, но он не годился для постройки. Они пошли [смотреть] третий, все они отправились его смотреть, но и он не годился, все места были плохими... ...Тогда они отправились [смотреть] десятый [участок], они пришли туда,
maozi wakamulika kisifae neno moya...	они осмотрели его, он совершенно не годился... (М 333—334, 341)

Наряду с только что проиллюстрированным с ю ж е т н ы м повторением, когда повторяется само событие (заход в первый, третий, пятый и т. д. порт; осмотр третьего, шестого и т. д. участков...), широко применяется и с л о в е с н о е повторение, когда повторяется сообщение о событии, но не оно само. Пример:

Nuufeli yana mkuki kuinua asidiriki mtwana amemdhiki asipate tadibiri. Nafasi asikupata mtwana akamkamata asiweze kutukuta kana kijana sairi.	Нууфели имел копье, но не мог его поднять, так как раб прижал его, он не мог выпрямиться. Он был бессилён, раб схватил его, он не мог двигаться, как [мог двигаться] раб. (RG 159—160)
--	--

Словесное повторение с варьированием часто применяется в строфах, содержащих собирательные выражения типа «все» (например, все сделали что-то, сделали над всеми объектами и т. д., см. выше). Собирательность в подобных случаях выражается дважды — в утвердительной форме и через отрицание; получают выражения типа «все пошли, никто не остался» или «они убили всех, не оставили ни одного», почти всегда использующие формулы с глаголом *salia* (оставлять). В «Утенди о превратностях судьбы» купец подсчитывает деньги:

Kwisa kukata shauri kazikusanya dinari kahasibu kwa uzuri asitupo hata moya.	Наконец он решил пересчитать монеты, он сосчитал их как следует, не забыв ни одной. (М 290)
---	--

Там же говорится о работниках, строивших склад для товара:

Kazi yao wakashika pasisalie mmoja.	Они принялись за работу, ни один не остался [без дела]. (М 404)
--	---

О завтраке матросов:

Wakanwa shai haraka pasisalie mmoja.	Они поспешно напились чаю, ни один не остался [без чаю]. (М 834)
---	--

Такие повторения элемента «все» через «не осталось...» встречаются в тенди буквально на каждом шагу. Повторение через отрицание противоположности может применяться и к другим элементам: например, *hayu mbali yu karibu* — М 977 (он не далеко, он близко), *kwa kweli si kwa mzaha* — ММ 399 (всерьез, не в шутку), *tulia sisikitike* — Ау 331 (успокойся и не огорчайся), *tauza sitokataza* — Ау 192 (продам, не откажусь). То же в «Утенди о верблюдице и газели», где животные обретают человеческий язык и обращаются в мусульманство:

Akamba ewe rasuli salamu sii naquli yatoka kwake jamali usambe ni adamiya.	Он сказал: о пророк, приветствие это исходит от верблюда, не думай, что от человека. (NP 96)
---	---

Данный прием не является исключительной собственностью суахилийского эпоса; ср. древнескандинавское *ort ósjaldan* (часто, не редко) («Эдда»).

Кроме повторения применяется разбиение ситуации на компоненты, каждый из которых, в свою очередь, может также подвергнуться разбиению. В результате рассказ как будто обогащается деталями. Однако на самом деле, как и при повторении, усиления детализации не происходит, потому что выделяются, как правило, лишь самоочевидные, так сказать словарные, компоненты данной ситуации. Простейшие примеры такой мнимой детализации с выделением всего одного компонента (объекта, инструмента) — нередкие в тенди выражения типа «заплатить деньгами», «взять рукой», «посмотреть глазами», «сказать языком»:

Ambelepo maleuni neno hili kwa lisani.	И когда проклятый дьявол сказал эти слова языком. (Ау 42),
---	---

а также конструкции с внутренним объектом вроде «плакать плачем» (*na kilio akalila* — Аб 259), «сказать речью» (*akinena na maneno* — Е 38). Не менее часты разбиения на несколько самоочевидных компонентов:

Wakenda safari yao kwa utwao na uchao na ulo nakhodha wao kawa hawanyoша ndia.	Они (моряки) следовали своим путем день и ночь, и их капитан указывал им путь. (М 844)
---	---

С подобной же видимостью конкретизации описывается заход корабля в чужой порт: «Лоцман встал и сказал рулевому: „Держись подальше от скал, выйди на глубокое место“. Рулевой не стал перечить лоцману; он обещал избегать скал. Достигнув входа в бухту, он искусно провел в нее корабль. Войдя в порт, они опустили парус и стали на якорь» (М 851—854).

Некоторые действия разбиваются на такие самоочевидные звенья, как и а м е р е н и е и в ы п о л н е н и е. Например, типична такая последовательность: некто решил выполнить действие, назначил для этого день, а когда назначенный день наступил (пошел куда следует, пришел и) совершил задуманное. Искусственный характер этого разбиения становится очевидным, когда с его помощью подается какая-нибудь вполне элементарная акция, не требующая столь основательного приступа:

Khalafu achamba tena moyoni mwake kanena heri kenenda kaona kwa mato kashuhudia naye hapo kazoumu akatangua yaumu ili iwe maalumu kwenenda kuwangualia na siku ilipofika ujumbe akapeleka na watumwa kupulika wasimfungwa ndia.	Он (купец) сказал в своей душе: хорошо бы пойти посмотреть [товар], засвидетельствовать своими глазами, и когда он это решил, он назначил день специальный, чтобы пойти посмотреть, и когда пришел этот день, он послал записку, чтобы матросы, получив ее, не отказали ему в доступе.
--	---

(М 266—268)

Так же описывается поведение матросов, покидающих очередной порт: «Кончив рассказывать друг другу [о делах], они решили продолжить путь и отправиться в какой-нибудь другой порт. Они назначили день отплытия, и, когда пришел этот день, отплыли...»

Если какой-либо процесс повторяется периодически и/или состоит из ряда последовательных операций, то все повторения и все составляющие каждого из них могут быть терпеливо перебраны одно за другим; рассказ становится тогда похожим на известную песню «один верблюд идет... другой верблюд идет...» и т. п. Типичный пример — эпизод строительства в «Утенди о превращениях судьбы». Постройка складов для товара описывается примерно так: в первый день рабочие пришли, поработали, а когда наступила ночь, легли спать. На другой день они также вышли на работу, а когда стемнело, прекратили ее и легли спать. На третий день они вышли, работали до вечера, а затем вернулись домой. На четвертый день... и т. д. (М 397—405).

Искусственному продлению особенно подвержены «пограничные зоны» между последовательными действиями (в особенности между такими, одно из которых представляет собой «стимул», а другое — «реакцию», например действие — ответное действие, прямая речь — ответная прямая речь), а также между авторской речью и прямой речью персонажей.

Прямая речь часто начинается с того или иного «приступа». Кто-либо из персонажей заявляет, что скажет что-то, требует внимания:

Aketa ewe mtwana nasema sikia sana ndisi watu waungwana...	Он позвал: «Эй, раб, я говорю, слушай внимательно, мы — свободные люди...» (RG 138).
--	--

Призывы слушать и понимать могут не только открывать, но и завершать речь.

Подготовка прямой речи может состоять не только в том, что говорящий требует от слушателей внимания, но и в том, что слушатели побуждают его говорить:

nambieni niijuwe mseme nami pelewe mneleze upandewe huko aliko kufari.	Говори, чтобы я знал, скажи, чтобы я мог понять, объясни мне точно, где находится неверный. (RG 72)
---	--

Как показывают примеры, особенно последний, «побуждение ко вниманию» и «побуждение к речи» могут сопровождаться обильными повторениями.

Вводная ремарка типа «такой-то сказал» часто удваивается и занимает два стиха:

Ayubu katakalama akamwambia Rehema.	Иов заговорил, он сказал Рехеме... (Ay 180)
akatamka Rasuli kamwambia shekhe Ali.	Пророк заговорил, он сказал Шейху Али... (NP 81)
Alii katakalamu akamuza bahimu.	Али заговорил, он спросил животных... (NP 87)

Граница между «стимулом» и «реакцией» (речью и ответной речью, действием и ответным действием) часто бывает местом повторений и других излишеств, растягивающих повествование. К «реакции» автор переходит, лишь основательно распрощавшись со «стимулом». При переходах обычны подхваты типа: «X сделал то-то. Когда X сделал это, Y сделал то-то», или «X сказал то-то. Когда Y услышал, что сказал X, он ответил то-то» и т. п. Например:

Humwendea askari mwenye afiya katiri kisa kampa amri bwana amezomwambia.	Он (визирь) пошел к солдату, обладавшему огромной силой, и передал ему приказ, который был дан султаном.
---	---

Naya hapo askari
akisa pawa amri
huiandaa tayari
kwa kula alosikia.

И этот солдат,
выслушав приказ,
приготовился выполнять
все, что услышал. (М 38—39)

То же самое — в одном из многочисленных эпизодов с купцом, спрашивающим у матросов цену товара:

Watumwa wakamjibu
kwa dinari ya dhahabu

Матросы ответили ему:
«[Товар продается] за золотые день-
ги»

wakasupa na hisabu
bei ya kununulia
na tajiri kupulika
bei waliyotamka
alimaka kagutuka
kwa wingi kuzisikia.

и сообщили ему
продажную цену,
и купец, услышав
цену, которую они назвали,
был поражен
ее величиной... (М 194—195)

О капитане корабля:

Akabisha kwa makini
hadi ndani akangia
Kwisakwe kungia ndani
tanga katuliwa tini.

Он искусно развернул [корабль]
и вошел внутрь [гавани].
Войдя внутрь,
они спустили паруса... (М 853—854)

Если персонаж X обращается к персонажу Y с приказом или просьбой, тот, прежде чем выполнить, отвечает выражением согласия и послушания. Этот ритуал занимает от одной до трех строф, внося свою лепту в общее дело растягивания и мнимой детализации действия. Приведем пример, где выражения послушания совмещаются с другими, ранее отмеченными чертами тенди — «подхватом», «разбиением на самоочевидные звенья», «собирательностью» и «полнотой действия». Купец велит плотникам построить склад, те отвечают:

Nao hapa saramala
wakamjibu jumla
ya kuwa bwana hewallah
tu wenye kukutendea.
Kwisa kuna «twaweza»
mwiso wakamweleza
tupe zana kufanyiza
tumalize mara moja.

И эти плотники
ответили все сразу:
«Да, господин, будет сделано,
твое дело — приказать».
Ответив, что смогут [это сделать],
они сказали ему:
«Дай нам материалы,
и мы быстро закончим работу».
(М 127—128)

П е р е ч и с л е н и я. Как и в устном эпосе, в тенди большую роль играют разного рода «каталоги». В «Утенди о Херекали», как и в «Илиаде», перечисляются вожди племен, идущих на войну. В «Утенди об Иове» много строф посвящено описанию богатств Иова, его скота, полей, житниц, в «Утенди о превратностях судьбы» — перечислению имущества купца, предметов военной амуниции, снаряжения корабля.

Рассмотрев черты поэтической структуры тенди, коснемся в заключение того ее уровня, где особенно ясно видна типологическая близость тенди к сфере устно-поэтического творчества. Речь идет о метрико-языковом уровне, единицы которого представляют собой сращения языковых единиц с метрическими. Типичной единицей метрико-языкового уровня является эпическая формула — «группа слов, регулярно используемая в одних и тех же метрических условиях» (определение М. Парри). Выражение «группа слов» нуждается в существенном уточнении: как показали первые же исследования М. Парри, А. Лорда и их последователей, для эпоса типично повторение в одинаковых метрических условиях не только конкретных словосочетаний, но и более абстрактных языковых единиц — типовых грамматических и лексико-грамматических конструкций. Именно такое понимание метрико-языковой инвариантности лежит в основе большинства современных работ в области «формульного языка» устно-эпической поэзии.

Вопрос о существовании эпических формул или каких-либо других единиц подобного рода в поэмах суахили до сих пор никем не поднимался, и настоящая статья представляет собой первый шаг в этом направлении. Вполне естественно, что сколько-нибудь полного инвентаря подобных единиц в тенди мы сейчас предъявить не можем. Представляется, что формулы в узком смысле слова, т. е. устойчивые группы конкретных слов, занимают здесь значительно меньшее место, чем в текстах собственно устного происхождения, вроде греческого или индийского эпоса. Примерами их могут служить словосочетания *kwa hasira na ghad-habu* (с яростью и гневом) или *kata-ake mazoea* (по своему обыкновению). Вероятно, сравнительная немногочисленность подобных формул и «отступление» метрико-языковой стереотипности на несколько более глубокий и абстрактный уровень языка отражают большую литературность суахилийских поэм по сравнению с подлинно устным эпосом, стремление сочетать общую традиционность стиля с известной гибкостью и индивидуальностью конкретных средств выражения.

Ниже мы охарактеризуем основные типы инвариантных метрико-языковых единиц тенди, причем для унификации их описания придадим этим единицам одинаковую длину — восемь слогов, т. е. сделаем их равными одному кипанде. Другими словами, наша задача — выявление схем, по которым в суахилийском эпосе может строиться один целый стих ⁶.

⁶ В других системах описания стандартные единицы могут иметь разную длину. Таковы, например, формулы и в особенности так называемые опорные слова древнеиндийского эпоса, вычленяемые П. А. Гриндером [1, 362—384].

Наиболее абстрактной схемой такого рода будет метрическая схема кипанде с указанием способа распределения восьми ее слогов по словам, но без уточнения каких бы то ни было лексических или грамматических характеристик этих слов. Восемисложное кипанде практически может состоять из двух-шести слов ⁷.

Очевидно, что число возможных схем распределения восьми слогов кипанде по словам фиксировано для каждого заданного числа слов. Так, для стиха, состоящего из двух слов, насчитывается семь таких схем: 17, 26, 35, 44, 53, 62, 71 ⁸. Для кипанде из трех слов число теоретически возможных схем распределения слогов равно 21: 116, 125, 134, 143, 152, 161, 215, 224, 233, 242, 251, 314, 323, 332, 341, 413, 422, 431, 512, 521, 611. Для кипанде из четырех слов возможны 35 схем: 1115, 1124, 1133, 1142, 1151, 1214, 1223, 1232, 1241, 1313, 1322, 1331, 1412, 1421, 1511, 2114, 2123, 2132, 2141, 2213, 2222, 2231, 2312, 2321, 2411, 3113, 3122, 3131, 3212, 3221, 3311, 4112, 4121, 4211, 5111. Многочисленные схемы распределения слогов в пяти- и шестисловных стихах не перечисляются ввиду довольно редкой встречаемости таких выпадце. Курсивом выделены схемы, невозможные в силу тех или иных законов языка суахили (в частности, период не может заканчиваться односложным словом и три односложных слова не могут следовать подряд).

Другой аспект метрико-языковой структуры кипанде — его грамматика. Грамматический строй тенди отличается известной упрощенностью по сравнению с общеязыковой нормой, и количеством грамматических конструкций, способных оформлять один восьмисложный стих, хотя и значительно, но далеко не безгранично, практически же используемых конструкций и того меньше. Выявлением грамматического инвентаря тенди мы не занимались и ограничимся общим и довольно очевидным замечанием о том, что грамматические конструкции кипанде, несомненно, должны быть вводимы в описание поэтического языка тенди в качестве особой группы инвариантных единиц, тождество которых ясно ощутимо

⁷ В настоящей работе принимается без обсуждения то членение текста на слова, которое традиционно производится во всех суахилийских текстах, печатаемых латинским шрифтом. В частности, считается одним словом так называемый глагольный комплекс, т. е. глагол с рядом предшествующих ему формантов (субъектное местоимение одного из классов, форманты времени, наклонения, относительности, прямого объекта).

⁸ Здесь и далее набор из двух-шести цифр (практически мы будем иметь дело лишь с наборами из трех и четырех цифр) означает число слов в кипанде и их длину в слогах. Например, обозначение «413» расшифровывается как «кипанде из трех слов в четыре, один и три слога соответственно». Цифра, заключенная в квадратные скобки, означает количество слогов без уточнения их распределения по словам. Например, «[4]13» означает: «кипанде, в котором за некоторым количеством слов общей длиной в четыре слога следуют два слова в один и три слога соответственно».

в таких, например, стихах, как *mahaba yake Latifu* — Ау 250 (милость Бога) и *nyumba yake mpotofu* — НР 144 (дом нечестивца), различающихся конкретными словами и схемами распределения слогов по словам (323, 224), но имеющих одинаковую грамматическую схему N — Pron (possess) — N (apposit).

Главной единицей метрико-языкового уровня является метрико-грамматическая схема кипанде (МГС), представляющая собой совмещение определенной схемы распределения слогов по словам с определенной грамматической конструкцией. Группы слогов, соответствующие словам, снабжены грамматическими характеристиками в терминах классов слов и синтагматических отношений между ними. Два последних примера, построенных по одной и той же грамматической схеме, имеют МГС 323 : N — Pron (possess) — N (apposit), 224 : N — Pron (possess) — N (apposit) соответственно.

Заметим, что метрико-грамматическая схема во многих случаях задает и определенное фонетическое оформление кипанде, во всяком случае некоторых его позиций. Так, инфинитив в суахили обычно имеет префикс *ku-* и окончание *-a*; наличие в одном и том же стихе двух слов, например V и Adj, согласованных с существительным — подлежащим N (subj), означает, что они будут оформлены одинаковыми префиксами и т. п. Кроме того, некоторые грамматические символы, вводимые в МГС, например Adj (*-enye*) или Part (predic), будут иметь одну-единственную словесную реализацию (*-enye, ni*).

Переходя в формулировке метрико-грамматических схем от классов слов к их подклассам и субкатегориям, а затем и к отдельным словам, можно построить целую иерархию метрико-грамматических схем с постепенной их конкретизацией. Так, МГС 332 : V — N (obj) — Pron (possess) имеет варианты 332: V (past) — N (obj) — Pron (possess), 332: V (futur) — N (obj) — Pron (possess), каждый из которых может, в свою очередь, быть в случае необходимости разбит на подвиды по признаку лица притяжательного местоимения: *-angu* (мой), *-ake* (его) и т. д. Метрико-грамматические схемы, где некоторые грамматические символы конкретизированы с точностью до индивидуальных слов⁹, называются *ч а с т и ч н о з а п о л н е н н ы м и* МГС¹⁰. Примером частично заполненной МГС может служить МГС 1313: Prep (*kwa*) — N — Conj (*na*) — N,

⁹ Вопрос о том, где в общем случае кончается уровень грамматических подклассов и начинается уровень конкретных слов, в настоящей статье не рассматривается.

¹⁰ Здесь и далее подразумевается, что позиция в стихе заполняется данным словом регулярно или по крайней мере с частотой, заметно превышающей естественное ожидание этого слова в такой позиции. Заполнение, не удовлетворяющее этому условию, не может служить основанием для выделения данной разновидности МГС как отдельного инварианта.

где два грамматических символа уточнены до конкретных слов — предлога *kwa* и союза *na*.

Кроме МГС язык суахилийской поэзии включает небольшое количество особого рода схем, которые можно назвать орнаментальными. Орнаментальная схема (ОС) не содержит лингвистических (грамматических или лексических) символов и может не содержать полной информации о распределении слогов кипанде по словам. Она задает лишь некоторые чисто декоративные, визуально-геометрические свойства стихотворной строки, например симметрию или повторение определенных его частей. Примером ОС может служить широко распространенная в эпосе и лирике схема [3] 2 [3] с требованием, чтобы по обе стороны от двусложного слова стояли одинаковые отрезки текста (неважно, слова или словосочетания), например: *nivani sayo niwani* — NP 256 (кто они, кто).

МГС, отличительной чертой которой является заполненность всех метрических позиций стихотворной строки, оказывается чрезмерно жесткой рамкой для фиксации многих вполне очевидных метрико-языковых сходств между випанде. Желательно, чтобы аппарат нашего описания позволял строить и более широкие, нежели МГС, классы випанде, характеризуемые грамматическим или лексическим тождеством лишь некоторых позиций стиха и неопределенностью оформления (включая неопределенность распределения слогов по словам) всех остальных его позиций. Схемы кипанде, задающие такие классы, можно в пробном и предварительном порядке назвать мегасхемами. Примеры мегасхем — 2 [6]: Prep/Conj (*hata*) — X и [5]3 : X — V (imper : *sikia*), первая из которых отражает все стихотворные строки, начинающиеся предлогом-союзом *hata* (пока не, и наконец), а вторая — все строки, кончающиеся «буферным» глаголом *sikia* (слушай). Обе мегасхемы представлены в эпических текстах огромным количеством стихов, в остальном различающихся и подпадающих под различные МГС.

Будем называть клише такую метрико-грамматическую схему или мегасхему, в которой заполнено целыми словами не менее половины стиха, т. е. четыре слога. При этом, если некоторая позиция в схеме заполнена корнем, то заполненными считаются и соседние позиции, предназначенные для грамматических элементов, образующих с этим корнем одну словоформу. Все словоформы данного слова (например, для прилагательного — формы класса, для притяжательного местоимения — класса/лица-числа, для глагола — класса/лица-числа и времени/вида) считаются за одно и то же слово — в том смысле, что клише, различающиеся только ими, например, *alingiwa na huzuni* и *wakangiwa na hasira*, рассматриваются как одно клише (см. ниже клише № 48). Впрочем, если какая-то из форм некоторого слова встречается зна-

чительно чаще других, данная конструкция может быть выделена в качестве самостоятельного клише.

Существенное отличие суахилийской метрики от древней индоевропейской — ее неквантитативный характер (все слоги имеют одинаковую длину), а от таких систем, как русские былины, сербский или старофранцузский эпос, — полная изометричность единиц стихотворного текста: все выпанде содержат одинаковое число слогов и не имеют цезуры. Отсюда вытекает значительное упрощение в принципах построения и использования формул. В частности, в системах, где различные части стиха (например, первая и вторая его половины) неизометричны, широкое распространение получает влияние расщепления формул на синонимичные варианты («аллоформулы»), которые, как и всякие «алло»-элементы, находятся в отношении дополнительного распределения, будучи предназначенными для различных позиций стиха. П. А. Гринцером выделено большое количество таких синонимичных пар в древнеиндийском эпосе¹¹. В суахилийском эпосе с его равноценными метрическими единицами синонимия инвариантных элементов метрико-языкового уровня (МГС и клише) также наблюдается, но отношение между синонимичными элементами в тексте в основном сходится к свободному чередованию, играя главным образом стилистическую роль (единственным фактором, ограничивающим свободу чередования, является рифма, но ее автор утенди волен выбирать, в отличие от древнеиндийского сказителя, свобода которого была жестко ограничена метрической схемой).

Приводимые ниже списки мегасхем, метрико-грамматических схем и клише представляют собой иллюстрацию, единственная цель которой — продемонстрировать читателю самый факт наличия «глубоко эшелонированной» инвариантности на метрико-языковом уровне поэтической системы тенди. В списки вошли только трехсловные схемы и схемы с незафиксированным числом слов (исключение сделано для орнаментальных схем — ввиду их многочисленности перечислены все, какие пока удалось обнаружить, в том числе несколько четырехсловных). Списки являются выборочными и на полноту охвата материала претендовать не могут.

**Мегасхемы (МС)
и орнаментальные схемы (ОС)**

Образцы мегасхем

1. 2[6]: Pron (prep: *naue*) — X
naue kaeta qauli (NP 290)
naue Abu Sufiani (Ab 359)

и он поднял голос
и он, Абу Суфьян

¹¹ См. [1, 52—57].

- naye tajiri kanena (M 386)
naye pangoni katoka (M 885)
2. 2[6]: Conj (*hata*) — X
hata akipata babu (NP 143)
hata mbinguni kifika (Ay 71)
hata kanguka jamali (NP 176)
hata yakazidi mno (Ay 276)
3. 2[6]: N (*moyo*) — X
moyo kangia huzuni (Ab 212)
moyo upate kutuwa (Ab 63)
moyo ukangia buka (H 147)
nyoyo zili na harubu (Ay 61)
4. 3[5]: Prep (*kwisakwe*) — X
kwisakwe haya wajoli (Ay 387)
kwisakwe haya tajiri (M 142)
kwisakwe haya kunena (M 364, 382)
kwisakwe kungia ndani (M 854)
kwisakwe kuwa halili (Ay 343)
5. 224: X — V (infin: *enda*) — V (infin)
kuti kwenda kuzungea (Ay 182)
ili kwenda kuzunguka (Ay 150)
6. 23[3]: X — V (rel. *-li-*) — X
namifnilimo mooni (NP 155)
kenda aliko nabiya (NP 156)
kulla alio hodari (Ay 381)
yambo liliyo moyoni (M 538)
wake wasiyo udhia (Q 257)
7. 233: X — V (subjunct: *pata*) — X
ili apate maana (Ab 167)
nawe upate neema! (Ab 284)
- phepo nipate kungia (Ab 433)
mali tupate pakia (M 867)
moyo upate kutuwa (Ab 63)
8. [3]2[3]: X — Adj (*-enye*) — N
anende kwenye ngamiya (NP 381)
- wawapi wenye ziburi? (Q 29)
pasiwe mwenye lisani (Q 32)
kutwaa mwenye juzamu (Ay 168)
Fatuma mwenye daraja (E 7)
- и он, купец, сказал
и он вышел из пещеры
- пока не достиг двери
пока не пришел на небо
пока верблюд не упал
пока не добавил еще
многое
- в сердце вошло горе
чтобы сердце успокоилось
в сердце вошла радость
в сердцах — война
- после этого слуги
после этого купец
сказав это
войдя внутрь
выздоровев
- чтобы поискать пищи
чтобы пойти побродить
- когда я был на отдыхе
иди туда, где пророк
каждый, кто храбр
то, что в сердце
женщины, не причиняю-
щие беспокойства
- чтобы получить истину
чтобы и ты получил прият-
ное
чтобы я получил доступ
в рай
чтобы мы получили возмож-
ность погрузить товар
чтобы сердце успокоилось
- пошел туда, где верблуди-
ца
где надменные?
никто не говорил
взять прокаженного
досточтимая Фатима

9. [3]2[3]: X — Pron (possess) — X
 ngamia yangu yaqini (NP 190)
 rejea kwenu urudi (MM 177)
 alama yako ni nini (E 39)
 моя верблюдница поистине
 возвращайся к себе, иди
 назад
 где твой знак?
10. [3]23: X — Pron (possess) — N
 nimpe zangu habari (RG 15, 19)
 pame na yangu kaumu (RG 49)
 katika yetu dhamiri (RG 51)
 mbee za wangu raia (M 545)
 i wapi yake qaburi? (Q 116)
 я расскажу вам свою историю
 вместе с моим отрядом
 в согласии с нашей со-
 вестью
 перед моими подданными
 где его могила?
11. 323: X — N (*mwana*) — N (proper)
 ye ye ni mwana Fatuma (E 54)
 sifu za mwana Fatuma (F 120)
 hoyo si mwana Adamu (Ay 179)
 это — госпожа Фатима
 похвалы госпоже Фатиме
 это — не сын Адама (не
 человек)
12. 323: V (past: *ka-*) — X — V (past: *ka-*)
 kanguwa mwima kaliya (H 147)
 kangia ndani kaketi (Ab 72)
 kangia naye kaketi (Ab 206)
 kashika tama kalia (Ab 252)
 упал навзничь и зарыдал
 вошел внутрь и сел
 вошел с ним и сел
 взялся за голову и запла-
 кал
13. 323: V (imper) — X — V (subjunct)
 rejea kwenu urudi (MM 177, 250)
 funua meno uteke (MK 50)
 возвращайся к себе, иди
 назад
 обнажи зубы, улыбнись
- О р н а м е н т а л ь н ы е с х е м ы
14. [4][4]: два одинаковых четырехсложных отрезка
 ewe bwana ewe bwana (Ay 63)
 haihati haihati (Ak 39)
 labaika labaika (H 193)
 о господин, о господин
 никогда, никогда
 к твоим услугам, к твоим
 услугам
15. 2[3][3]: двусложное слово и два одинаковых четырехсложных отрезка
 hadha ajabu ajabu (NP 192)
 zali ziwili ziwili (M 432)
 mwende tayari tayari (M 557)
 о чудо, чудо
 их по двое, по двое
 идите готовыми, готовыми
16. [3]2[3]: два одинаковых } трехсложных отрезка слева и справа от
 двусложного слова
 niwani sayo niwani (NP 256)
 ni mui thamma ni mui (Ay 181)
 u radhi nami u radhi (H 154)
 naara thamma naara (Ay 30)
 кто они, кто?
 он дурной, да, он дурной
 будь рад мне, будь рад
 клянусь, да, клянусь

- | | |
|---|--------------------------------|
| niwia radhi niwia (NP 318, Ay 285) | прости меня, молю, прости меня |
| fuwata dini, fuwata (Ab 312) | прими веру, прими |
| hapana tena hapana (Q 196) | нет более, нет |
| ni nani leo ni nani (Ak 38) | кто сегодня, кто? |
| 17. 2222: одинаковые первое и третье слова | |
| hawa kuti hawa mai (Ay 66) | не имеют пищи, не имеют воды |
| hana mali hana cheo (Ay 221) | не имеет денег, не имеет чести |
| ndimi ndovu ndimi simba (H 197) | я слон, я лев |
| kusi yua kusi mwezi (H 174) | нет солнца, нет месяца |
| 18. [3]212: одинаковые второе и четвертое слова | |
| molewa jaha ni jaha (NP 269) | божья милость есть милость |
| wakenda moja kwa moja (M 426) | шли один за другим |
| kitwaa yule na yule (H 195) | хватая того и этого |
| panga za huku na huku (H 191) | мечи там и здесь |
| hutanga huku na huku (Ab 269) | бегаю туда и сюда |

Метрико-грамматические схемы (МГС)

- | | |
|--|--|
| 1. 125: Conj (<i>na</i>) — N (subj/obj) — V
na moyo ukasonona (NP 136)
na yua likipinduka (M 405)
na mali akajaliza (MM 418)
na pingu akatutia (MM 205)
na pingu nitawawika (Ak 32) | и сердце болело
и когда солнце село
и погрузил сокровища
и надел на нас цепи
и закую их в цепи |
| 2. 125: Conj (<i>na</i>) — N (subj/obj) — V (rel)
na mke nimuoao (Ay 215)

na ule aniizao (Ay 215) | и женщина, на которой я женюсь
и та, которая меня отвергает |
| 3. 125: Prep (<i>kwa</i>) — N — V
kwa wane kawarejea (Ay 69)
kwa thumwa wakasimama (Ab 417)
kwa fumo ampeleke (MM 412)
kwa maji akiifunda (MM 397)
kwa hila kakusudiya (L 49)
kwa tini akaitia (M 865) | вернулся к детям
стояли с пророком
привел его к султану
смешав его с водой
замыслили с коварством
спрятался ввызю |
| 4. 125: Prep (<i>kwa</i>) — N (subj/obj) — V (rel)
kwa ndwee_yalomshika (Ay 126)

kwa mambo usoyaona (MK 19) | болезнью, которая его поразила
тем, чего ты не видела |

5. 125: Prep (*kwa*) — Pron (*-ote*) — V
 kwa wote wakaazumu (H 178)
 kwa wote wakampeka (Ay 120)
 kwa wote walikimbiya (L 181)
 kwa wote wakahiari (M 136)
 kwa wote wakatulia (M 856)
6. 134: Conj (*na*) — N (subj/obj) — V
 na mtwana kasimama (RG 148)
 na tajiri kawayuza (M 416)
 na afia itashuka (Ay 185)
 na watumwa wakanena (M 386)
 na sonari kahiari (M 431)
 na mukono unipele (H 197)
 na kilio akalia (Ab 254)
 na kiteko akateka (Ab 255)
 na ngua akamshika (E 37)
 na maneno amwambie (MM 415)
 na mirashi kaifua (M 434)
- na chakula katukua (M 864)
 na wanawe kawafisha (Ay 260)
7. 134: Conj (*na*) — N (subj/obj) — V (infin)
 na wajenzi kupulika (M 415)
 na watumwa kupokea (M 426)
 na matozi kumtoka (M 598)
 na matango kunambia (Ay 175)
- na matozi kutoneza (Ay 196)
8. 134: Conj (*na*) — N (loc: *-ni*) — V
 na muyini wakangia (H 182)
 na motoni mwamutia (H 184)
9. 134: Prep (*kwa*) — N — V
 kwa upanga kawakata (H 199)
 kwa furaha wakaketi (Ay 374)
 kwa haraka akatoka (L 179)
 kwa dhihaka wakateka (L 16)
10. 134: Prep (*kwa*) — N — V (infin)
 kwa zinari kuzionia (M 453)
 kwa imani kuningia (Ab 38)
- kwa ulimi kumwambia (Q 33)
11. 143: Conj (*na*) — V (infin) — N (obj)
 na kuuvunda khubuzi (Ay 290)
 na kuuliza kalima (Ab 264)
- все вместе решили
 все вместе изгнали его
 все вместе бежали
 все вместе согласились
 все вместе отправились отды-
 хаться
- и слуга стоял
 и богач сообщил им
 и появилась сила
 и слуги сказали
 и ювелир согласился
 и протянул мне руку
 и заплакал плачем
 и засмеялся смехом
 и схватил ее за платье
 и сказал ему слова
 и изготовил сосуды для
 духов
 и взял пищу
 и убил его детей
- и строители, услышав
 и слуги, принял
 и полились слезы
 и говорил мне обидные
 слова
 и ронял слезы
- и войдут в город
 и бросаете его в огонь
- порубил их мечом
 с радостью жили
 с поспешностью вышел
 с издевкой смеялись
- видя деньги
 оттого, что вера вошла в
 меня
 говоря языком
- и разломил хлеб
 и спросил слово

12. 143: Prep (*kwa*) — V (infin) — N (subj/obj)
kwa kuyakosa maziwa (Ay 56) так как не имели молока
kwa kuamini Halaki (Ab 83) веря в Творца
kwa kununua chakula (L 8) чтобы купить пищи
kwa kutotimu dinari (M 247) так как не хватило денег
13. 242: N (subj/obj) — Pron (possess) — V
radhi yako yanifaa (NP 319) твоего прощения мне достаточно
radhi yangu umetwaa (NP 320) ты получил мое прощение
guu lake kalandika (Ay 305) вытянул свою ногу
nyee zangu mzikate (Ay 192) отрежьте мои волосы
kati mwao akangia (E 49) вступил между ними
kazi yao wakashika (M 404) принялись за свою работу
ndia yake akashika (M 869) пошел своей дорогой
14. 224: N (subj/obj) — Adj — V
dhwana mbovu akatiya (NP 265) возымел дурную мысль
15. 224: Pron (*kulla*) — N (subj/obj) — V
kulla ada wakaweka (L 86) выполнили все обряды
kulla mtu kasangaa (H 169) каждый изумлялся
16. 224: N — Pron (possess) — N (apposit)
dini yakwe Muhammadi (Ab 327) религия его, Мухаммада
nyumba yakwe kabaili (Ab 203) дом его, благородного
nyumba yake mpotofu (NP 144) дом его, нечестивца
17. 224: Predicate (possess: *-na*) — N — V (infin)
ana macho kwangalia (K 23) у него есть глаза, чтобы
huna ndia kutokea (K 21) видеть
у тебя нет способа выйти наружу
huna haja kumwambia (MK 49) тебе нет нужды говорить ему
18. 233: N (subj) — V — N (obj/loc)
mambo yataka shauri (RG 110) дела требуют размышления
Mola tashusha afua (Ay 185) бог ниспошлет избавление
mwana hajui muzele (H 189) сын не знает отца
Mura katoka nyumbani (Ab 164) Мура вышел из дома
19. 233: N (subj) — V (*-ki-*) — V (*-ki-*)
Ali kisali, kisoma (F 155) Али молился и читал
Tumwa kinena, kiteka (E 37) пророк сказал, улыбаясь
20. 233: N (subj) — V (past: *ingia*) — N (sens)
tumwa kangia kinyezi (E 9) пророк погрузился в печаль
moyo kangia huzuni (Ab 212) сердце преисполнилось горем

21. 233: Prep (*hata*) — N (subj) — V (infin); см. мегасхему 2
hata ajali kukoma (NP 370) пока не пришел последний час
hata iyoni kukitwa (Ay 134) пока не настал вечер
hata usiku kufika (L 109) пока не настала ночь
22. 233: Conj (*kisa*) — V (past) — N (subj/obj/loc)
kisa kaona habari (Ay 219) тогда я увидел чудо
kisa kawapa habari (M 424) тогда он рассказал им
kisa kenenda chooni (M 531) тогда он пошел в ванную
kisa katoa amri (M 554, 561) тогда он отдал приказ
kisa kangia Alii (Ab 70) тогда вошел Али
23. 233: Conj (*kisa*) — V (infin) — N (subj/obj/loc)
kisa kuzaa Hadija (E 7) когда родила Хадиджа
kisa kuyuwa huramu (Ab 334) когда женщины узнали
kisa kutia dinari (M 427) когда он отложил деньги
kisa kupata amri (M 37) когда он получил приказ
kwisa kupana habari (M 184) когда они обменялись новостями
kwisa kunena «twaweza» (M 128) когда они сказали «сможем»
kwisa kutoka muini (M 600) когда он вышел из города
24. 233: Neg (*wala*) — V (neg) — N (obj/loc)
wala sinene ndiani (MK 46) и не разговаривай по дороге
wala sifanye dhihaka (M 581) и не насмешничай
wala sitende mangine (Ab 204) и не делай ничего другого
wala sikomi kulia (Ab 282) и не перестаю плакать
wala haoni vibaya (M 37) и не видит дурного
25. 233: N — V (rel: *-li/-si-*) — N/Adj; см. мегасхему 6
bora isiyo mithaa (Ay 219) беспримерное благо
ungi usio hisabu (H 174) бессчетное множество
wake wasio udhia (Q 257) безобидные женщины
26. 233: Pron (demonstr: *-le*) — N — Adj
ule mwarabu juhali (NP 309) тот глупый араб
yule kijana mkosa (MM 204) тот бедный юноша
27. 233: V (infin: *ja*) — V (infin) — N (obj)
kuya kuwanga kaumu (H 179) пойти пересчитать войска
kuya kywapa labani (NP 292) пойти дать им молока
28. 242: N (subj) — V — N (obj/loc)
waja wakondoa zano (H 163) слуги убрали блюда
panga zikitenda kazi (H 185) мечи делали свое дело
dua ikatua mbingu (H 192) молитва достигла небес
29. 242: Conj (*hata*) — V — N; см. мегасхему 2
hata akipata babu (NP 143) пока не достиг двери

30. 242: Neg (*wala*) — V (neg) — N (obj/loc)
wala hatuoni tabu (M 218) и не видим затруднений
31. 314: V — Prep (*kwa*) — N
akenda kwa wanawake (Ay 186) пошла к женщинам
kanena kwa ushairi (L 103) сказал стихами
32. 314: V — Prep (*kwa*) — V (infin)
kenenda kwa kuinama (M 881) шел сгибаясь
33. 314: V (*-ki-*) — Conj (*na*) — V (infin)
kiuka na kuukiwa (NP 173) прыгая и скача
kilia na kuomboa (Ay 52) плача и жалуясь
34. 314: V (infin) — Conj (*na*) — V (infin)
kutupa na kuukia (H 157) прыгать и скакать
kutinda na kuunguwa (Ab 415) убивать и рассекать
kujenga na kurembea (M 418) строить и украшать
35. 314: N — Prep (*-a*) — N
upande wa shimaliya (NP 67) левая сторона
36. 314: N — Prep (*-a*) — V (infin)
maneno ya kukamiya (NP 127) резкие слова
shufaa ya kuombeya (NP 133) право отступить
mahala pa kupumuwa (MK 30) место отдыха
aqili ya kutumia (M 551) план, который надо пустить
jawabu ya kukwambia (M 579) в ход
silaha za kuteuwa (L 24) ответ, который надо дать
выбранное оружие
37. 314: Prep (nominal) — Prep (*ya*) — V (infin)
baada ya kuonana (RG 157) после встречи
baada ya kuwasili (RG 164) по прибытии
38. 314: N — Conj (*na*) — N
watumwa na hayawani (M₁ 393) рабы и выючный скот
nakhodha na baharia (M₁ 881) капитан и команда
waume na wanawake (L 182) мужчины и женщины
usiku na asubuhi (L 13) ночью и утром
suheli na kifulia (H 192) юг и север
39. 323: V (*kinga*) — N — Adj/N (apposit)
yukinga simba mkali (RG 156) он — яростный лев
akinga nyati mukali (H 161) он — яростный буйвол
akinga simba mbuaji (H 169) он — лев-убийца
akinga moto wakyaka (H 172) он — пылающий огонь
yakinga mayi mayazi (H 185) это — высокий прилив
40. 323: V — N (subj/obj) — Adj/N (apposit)
kondoka thumwa rasuu (E 40) пророк отправился
nataka mume rijali (MM 125) мне нужен настоящий муж-
чина
kashika ndia rijali (M 523) пошел прямой дорогой
kamwita shehe Luhani (M 209) позвал шейха Лухана

41. 323: V — N (obj) — N (subj)
kanipa nguvu Jalali (H 153) Бог дал мне силу
42. 323: V (past: *ka-*) — N (obj) — V (past: *ka-*); см. мегасхему 12
kanguwa mwima kaliya (H 147, NP 134, 224) упал навзничь и зарыдал
kandama ndia karudi (Ay 69) пошел по дороге и вернулся
kashika tama kalia (Ab 252) взялся за голову и заплакал
akanwa shahi katoka (M 286) напился чаю и вышел
43. 323: V (*-ki-:isha*) — V (infin) — N (obj/loc)
wakesha sema maneno (MM 113) когда сказали слова
wakisa ngia peponi (Q 257) когда вошли в рай
akisa pawa amri (M 39) когда получил приказ
44. 323: V (*-ki-:isha*) — N (subj/obj) — V (infin)
yakisa hayo kupita (NP 326) когда это закончилось
45. 323: N (obj) — Pron (possess) — V
farasi wakwe kaonda (H 198) сел на своего коня
46. 323: V — Pron (possess) — N (obj); см. мегасхему 10
atupe zake habari (RG 112) пусть расскажет нам свою историю
kamwita wake mjoli (MM 194) позвал своего слугу
kavaa yake dirii (MM 217) надел свои доспехи
mekupa yake maziwa (K 55) давала тебе свое молоко
47. 323: V (imper) — Pron (possess) — N (obj)
sikia zangu habari (RG 85) слушай мой рассказ
timiza chako kiapo (Ay 353) выполняй свою клятву
fuata yake idhini (MK 45) действуй с его разрешения
punguza zako huzuni (Ak 31) умерь свою печаль
48. 323: N — V (rel: *-lo*) — N
wazee walo biladi (Ak 15) старцы, которые в стране
dinari zalo nyumbani (M 251) деньги, которые в доме
49. 323: N — Adj (*-enye*) — N; см. мегасхему 8
ngamiya mwenye mafaа (NP 130) полезная верблюдица
Rehema mwenye nasabu (Ay 172) благодородножденная Рехема
Rehema mwenye saburi (Ay 266) терпеливая Рехема
Fatuma mwenye daraja (E 7) досточтимая Фатима
50. 323: N — Pron (possess) — N (apposit); см. мегасхему 9
maneno yake jamali (NP 134) слова верблюда
maneno yake ghazali (NP 224) слова газели
isimu yake bashiri (NP 264) имя Провозвестника
aduwi yake jalali (NP 254) враг Всемогущего
kuteswa kwake Ayubu (Ay 313) мучения Иова
mahaba yake Latifu (Ay 250) милость бога
qaburi yake Nabiya (Q 65) могила пророка

- waraka wakwe mzazi (Ab 262)
shuruti zake Jabiri (MM 417)
51. 332: N (subj/obj) — V — N (obj/subj)
tajiri kashika ndia (M 243, 279, 384)
52. 332: V — N (obj/loc) — Pron (possess)
kaita watumwa zake (M 385)
kalala malazi yake (M 603)
- kangia nyumbani kwake (M 464)
 wakenda safari yao (M 862)
 tafanya juhudi yangu (MM 158)
 twambie thamani yake (Ay 189)
53. 332: V — N (obj) — Adj (*bora*)
kafanya chakula bora (Ab 143)
 kalia kilio bora (Ab 253)
 kauwa farasi bora (Ab 469)
54. 332: V (*-ki-:isha*) — V (infin) — N (obj)]
wakisa kuvaa nguo (M 559)
55. 332: Prep (*kwisakwe*) — V (infin) — N; см. 4
kwisakwe kushuka tini (M 883)
 kwisakwe kungia ndani (M 854)
 kwisakwe kuwaza hili (M 527)
56. 332: N — V (rel: *-li-/-si-*) — N
karimu asiyo shaka (NP 300)
- mtumi usiyo shaka (NP 335)
 maneno asiyo kazi (Ay 178)
 hadisi isiyo kosa (Ab 25)
 harufu iliyo mbovu (K 37)]
 ziumbe wasio changa (MK 24)
57. 413: V — Conj (*na*) — N
hawaumwi na mahala (Q 260)
wakapana na mikono (M 442)
akinena na maneno (E 38)
58. 413: V (imper, neg) — Conj (*na*) — N
asikae na ghururi (RG 155)
sitangane na watuma (MK 20)
sandamane na wayinga (MK 20)
59. 413: V — Prep (*kwa*) — N
akifika kwa Ayubu (Ay 172)
katamka kwa ulimi (Q 244)
kamsifu kwa shairi (MM 104)
karejea kwa Jabiri (MM 419)
- письмо отца
условия Джабира
- купец пустился в путь
- позвал своих слуг
поспал немного (букв. «по-
спал своим сном»)
вошел в свой дом
отправились в путь
сделаю, что смогу
скажем его цену
- приготовил хорошую пищу
плакал горьким плачем
убил отличную лошадь
- окончив одеваться
- мегасхему 4
сойдя на сушу
войдя внутрь
подумав об этом
- великодушный вне сомне-
ния
несомненный пророк
бесполезные слова
рассказ без ошибок
дурной запах
нескромные создания
- не мучаются болью
пожали друг другу руки
говоря словами
- пусть не будет глухим
не общайся с рабами
не водись с глупцами
- придя к Иову
сказал языком
хвалил ее песней
вернулся к Джабину

60. 413: V — Prep (*kwa*) — N (qual/sens)
 wakarudi kwa umoya (M 875) вернулись вместе
 akatoka kwa ushiu (E 40) вышла с горечью
 akanena kwa ghadhabu (E 47) сказала с гневом
 akarudi kwa simazi (Ay 154) вернулась с печалью
 akenenda kwa ghadhabu (Ay 172) пошел с гневом
 akenenda kwa jeuri (Ak 26) пошел с заносчивым видом
 atakufa kwa uzuri (L 91) умрет с доблестью
 utaishi kwa salama (K 21) будешь жить с миром
61. 413: N — Prep (*-a*) — N
 mwanamke wa heshima (E 17) досточтимая женщина
62. 413: N — Conj (*na*) — N
 ahirari na abidi (H 151) свободные и рабы
 asubuhi na iyoni (NP 216) утром и вечером
63. 422: V — N (subj/obj) — Pron (possess)
 kaabudu Mola wake (M 459) почитал своего Бога
 wakatwaa panga zao (M 559) взяли свои мечи
 akatana nyee zake (Ay 186) причесала свои волосы
 zisibaki sura zako (K 36) ничего не останется от твоего лица
64. 422: V — Pron (possess) — N (subj/obj)
 kanishusha yake mali (NP 350) нагрузил на меня свой товар
 alikufa wakwe mama (E 8) умерла ее мать
 kawalipa lao deni (M 375) заплатил им их жалованье
 siandane ake ndia (Ay 235) не иди по его пути
65. 422: N — Pron (possess) — N (apposit)
 mahuluku yakwe Rabu (H 180) творение Бога
66. 512: V — Prep (*kwa*) — N
 wafundangeni kwa panga (H 185) рассейте их мечами
 kampiligia kwa uti (MM 103) ударил ее древком
 wakangiana kwa panga (MM 105)
 wakangiana kwa kweli (MM 97) нападали друг на друга
 aliinuka kwa hima (M 528) с мечами
 wakatwazanya kwa kweli (Q 276) нападали друг на друга
 wakapekewa kwa nguvu (Q 290) с усердием
 быстро встал
 горько рыдали
 получили насильно
67. 512: V (imper, neg) — Prep (*kwa*) — N
 usiudhi kwa ndaa (Ay 286) не мучай себя голодом
 usighurike kwa mali (K 31) не прельщайся богатством

Клише

1. 125: Conj (*na*) — N (subj:*siku*) — V (rel: *fika/timu*)
 na siku ilipofika (M 157, 159) и когда пришел день
 na siku ilipotimu (M 185) и когда наступил день
2. 125: Prep (*kwa*) — N — V (rel: *sikia*)
 kwa kula alosikia (M 39) обо всем, что слышал
 kwa mambo alosikia (Ab 103) о том, что слышал
3. 134: Conj (*na*) — N (obj:*maneno*) — V (*ambia*)
 na maneno kamwambia (Ab 47) и сказал ему слова
 na maneno kimwambia (Ab 393, 472) и говоря ему слова
4. 134: Conj (*na*) — N (subj/obj:*matozi*) — V (infin)
 na matozi kutoneza (Ay 146) и роня слезы
 na matozi kumtoka (M 598) и у него выступили слезы
5. 134: Prep (*na*) — N (*tajiri*) — Adj (*maskini*)
 na tajiri maskini (M 838, 870, 874) и несчастный купец
6. 134: Prep (*kwa*) — N — V (*ingia/fika*)
 kwa Rehema akangia (Ay 365) вошел к Рехеме
 kwa Fatuma akangia (Ab 68) вошел к Фатиме
 kwa babake akangia (L 166) вошел к своему отцу
 kwa sonari akafika (M 430) пришел к ювелиру
7. 134: Prep (*kwa*) — N (proper) — V (*neni*)
 kwa Ayubu akanena (Ay 63) сказал Иову
 kwa Liongo akanena (Li 96) сказал Лионго
8. 134: Prep (*kwa*) — N — V (infin:*ingia*); см. МГС 10
 kwa mawazo kumngia (M 878) из-за приходивших мыслей
 kwa imani kuningia (Ab 38) оттого, что вера вошла в
 меня
9. 134: Prep (*kwa/na*) — N (*haufu*) — V (infin: *ingia*); см. МГС 10
 la haufu kumwingia (K 54) и в нее вошел ужас
 kwa haufu kukungia (L 15) оттого, что в него вошел
 ужас
10. 224: N (*tima*) — Numer — V (*fika/timu*)
 [siku nne zimetimu (NP 214) прошло четыре дня
 juma moya likitimu (M 454) когда прошла неделя
 siku yane ikifika (M 873) когда прошел четвертый
 день
11. 224:] Adj (*kulla*) — N (*mtu/mume*) — V (past); см. МГС 15
 kulla mtu kasangaa (H 169) каждый изумлялся
 kulla mtu ainuke (NP 381) каждый встал
 kulla mume kaisifu (Ay 43) каждый хвалил себя
 kulla mtu akambaa (MM 115) каждый старался показать
 kulla mtu kasikia (M 570) каждый слышал

12. 224: Conj (*hata*) — N (obj) — V (*pata/fika/ingia*)
hata mbee akipata (Ay 72) пока не прибыл перед лицо (Бога)
hata yuu akifika (M 880) пока не взошел наверх
hata tini akafika (Q 63) пока не прибыл на землю
hata Pate ukafika (L 25) пока не прибыл в Пате
hata Shaka akangia (L 165) пока не вошел в Шаку
13. 224: V (*-li*) — Adj (*hai*) — X
nilil hai nisimeme (NP 330) я жив и могу стоять
tuli hai duniani (Q 279) мы живы в этом мире
ali hai kutazama (K 23) он жив и может смотреть
14. 224: V (*-li*) — Prep (*kati*) — V[(infin/*-ki-*)
ali kati kidhukuri (NP 310) он говорил
ali kati kutindani (H 193) он обрубал (ветви)
15. 224: Pron (*ndi-*) — Adj (*-enye*) — N
ndiyo yenye manufaa (Ab 307) вот что нужно
16. 224: Pron (*ndi-*) — Pron (*-enye*) — V (infin)
ndiwe mwenye kuondoa (H 194) это ты должен устранить (их)
ndiye mwenye kuhukumu (Ab 435) это он должен судить
ndiwe mwenye kutwawini (Ab 409) это ты должен нам помочь
17. 224: V (*pasi*) — Adj (*-enye*) — V (infin)
pasi mwenye kuzunguka (H 165) никто не повернулся
pasi mwenye kutamuka (H 196) никто не говорил
pasi mwenye kutongowa (F 169) никто не говорил
18. 224: Prep (nominal) — Pron (possess) — V (*ingia*)
ndani mwake akangia (M 294) вошел внутрь его (судна)
kati mwao wakangia (H 177) вступили между ними
kati mwao akangia (E 49) вступил между ними
19. 224: Prep (*kama*) — Pron (possess) — N (*mazoea*)
kana ake mazoea (Ay 318) по своему обычаю
kana yake mazoea (M 464, 472) по своему обычаю
20. 22[4]: Prep (*kama*) — N (*ada*) — X
kana ada wasomao (Ay 84) по обычаю читающих
kana ada wakaweka (L 109) приготовили согласно обычаю
kana ada mwendo wake (M 520) по своему обычаю
kana ada mwendo wao (M 849) по их обычаю
21. 233: X — V (past: *ita*) — N (obj: *kauli/kalima*)
kisa kaeta kauli (Ab 47) тогда он поднял голос
Mura kaeta kauli (Ab 144) Мура поднял голос
tena kaeta kalima (Ab 88) снова поднял голос
tena kaeta qauli (NP 361) снова поднял голос
naye kaeta qauli (NP_290) и он поднял голос

22. 233: X — N (obj: *kauli/kalima*) — V (past: *ita*)
Mura kalima kaeta (Ab 182) Мура поднял голос
23. 233: X — V (*taka*) — N (obj: *shauri*)
mambo yataka shauri (RG 110) дела требуют размышления
tjamba wataka shauri (Ab 101) если хочешь совета
24. 233: Pron (demonstr, loc) — V (rel, loc: *-li-ko/mo/po*) — N; см. мегасхему 6
hapo walipo kaumu (Ab 180) там, где народ
kule iliko bairi (MM 195) там, где животное
pale palipo qaburi (Q 70) там, где могила
25. 233: X — V (rel, loc: *-li-*) — N (*bairi*); см. мегасхему 6
hata alipo bairi (NP 332) туда, где находилось жи-
вотное
kule kuliko bairi (MM 195) там, где находится живот-
ное
26. 233: V (*ja/enda*) — V (rel, loc: *-li-*) — N; см. мегасхему 6
twende aliko ngamiya (NP 195) идем туда, где верблюдо
kenda aliko nabiya (NP 156) иди туда, где пророк
kuya uliko amini (Ab 37) пойди туда, где ты, Верный
27. 233: N (subj: *moyo*) — Predicate (possess: *-na*) — N (sens)
moyo hauna utuwo (Ab 282) в сердце нет покоя
moyo usina ghadhabu (Ab 69) в сердце нет гнева
moyo alina kinyezi (Ay 154) в сердце грусть
nyoyo hazina furahi (Q 274) в сердцах радость
28. 233: N (subj/obj: *moyo*) — V (subjunct: *pata*) — V (infin)
moyo upate kutuwa (Ab 63) чтобы сердце успокоилось
moyo nipate kuowa (Ay 351) чтобы очистить сердце
29. 233: Conj (*hata*) — N (loc) — V (*-ki-*: *fika/koma/pata/ingia*)
hata nyangwani kifika (NP 142) пока не пришел на равнину
hata mbinguni kifika (Ay 71) пока не пришел на небо
hata tiati kifika (Ay 79) пока не пришел на землю
hata omoni kikoma (M 882) пока не взомел на нос ко-
рабля
30. 233: Conj (*hata*) — V (*-ki-*: *fika/koma/pata/ingia*) — N (loc)
hata kifika mekoni (M 862) пока не пришел на кухню
hata kikoma kingoni (M 884) пока не дошел до набереж-
ной
hata kenenda chuoni (Ay 80) пока не пришел в школу
hata kipata mtoni (M 854) пока не достиг реки
31. 233: V (*-li*) — Prep (*katika*) — N/V (infin)
wali katika kusoma (Ay 319) они читают
ali katika kusoma (M 524) он читает
ali katika julusi (NP 249) он сидит

- wali katika hijabu (Ab 367) они — на коврах
nali katika adhabu (NP 291) я мучаюсь
32. 233: Prep, Conj (*kwisa/kisa*) — V (past/infin: *nena*) — Direct Sp.
kwisa kunena «taweza» (M 128) сказав «мы сможем»
kisa kanena «saidi» (E 27) сказала «господин»
33. 233: Conj (*kwani*) — Neg. Predicate (possess: *-na-*) — N
kwani hawana mafaа (Ab 285) потому что они бесполезны
kwani hatuna fazili (Ab 430) потому что у нас нет хоро-
ших даров
34. 233: Neg (*wala*) - Neg. Predicate (possess :*-na*) — N
wala pasina hasira (Ab 204) и нет гнева
wala hapana muradi (Ab 289) и нет цели
wala hapana kadiri (Ab 134) и нет меры
wala hatuna haufu (Ab 427) и у нас нет страха
35. 242: N (obj: *moyo*) — V (past: *ingia*) — N (subj, sens)
moyo ukangia buka (H 147) радость вошла в сердце
moyo walingia buka (Ab 319) радость вошла в сердце
36. 314: V (*-enda/-enenda*) — Prep (*kwa*) — N/V (infin)
wakenda kwa ushupafu (Ay 62) шли твердо
kenenda kwa kuinama (M 882) пошел стигаясь
akenda kwa auladi (Ab 384) пошел к ребенку
akenda kwa wanawake (Ay 186) пошла к женщинам
akenda kwa tasihili (Ak 33) пошел быстро
37. 314: Rel (*ambao*) — Particle (*ni/si*) — N/Adj
ambao ni madhukuri (H 176) который был упомянут
ambao si isilamu (Ab 18) который не был мусульма-
нином
38. 314: N — Prep (*-a*) — N_s (*Muhamadi*)
swahaba za Muhamadi (NP 374) спутники Мухаммада
isimu ya Muhamadi (Q 272) имя Мухаммада
39. 323: N (loc) — Pron (possess) — V (*jika/koma/ingia/pata/toka*) см. мега-
схему 9
muini mwao kangia (H 180, Ab 164) вошел в их город
nyumbani kwake kingia (NP 179) войдя в свой дом
nyumbani kwakwe kangia (Ab 142) вошел в свой дом
nyumbani kwake kifika (E 29, Ay 38) придя в свой дом
zomboni mwake kifika (M 451) придя на свой корабль
nyumbani kwake kitoka (M 248) выйдя из своего дома
40. 323: V (*kinga/wa*) — Prep (*kama*) — N
yukinga kana jabali (RG 135) он был как скала
yukinga kana asadi (RG 151) он был как лев
wakinga kama bahari (H 174) они были как море
ikawa kama harusі (L 110) это было подобно свадьбе
wakawa kana asadi (Ay 372) они были как львы

41. 323: V (past, *ka-*: *angua*) — N (*mwima*) — V (past, *ka-*: *lia*); см. мегахему₁₂, МГС 42
kangua mwima kalia (H 147, NP 134, 224) он упал навзничь и зарыдал
42. 323: V (past, *ka-*: *andama*) — N (loc: *ndia*) — V (past, *ka-*); см. мегахему 12, МГС 42
kandama ndia kenenda (H 180) пошел по дороге, отправился
kandama ndia karudi (Ay₆₉) пошел по дороге и вернулся
43. 323: V (imper: *sikia/fuata*) — Pron (possess: *-angu*) — N (obj: *habari/lisani/kauli/amri*); см. мегахему 10
fuwata yangu lisani (Ab 355) следуй моим речам
sikia yangu kauli (Ab 356) слушай мой голос
sikia zangu habari (RG 85) слушай мой рассказ
44. 323: Neg. Predicate (possess, loc: *-na*) — Adv (*tena*) — V (infin)
hapana tena kukaa (H 158) нельзя больше бездействовать
hapana tena kujibu (Ak 12) нечего больше ответить
hapana tena kwepuka (Ak 36) некуда больше бежать
45. 323: V (neg, *-wa*: *pasiwe*) — Adj (*-enye*) — N (*kauli/kalima/lisani*); см. мегахему 8
pasiwe mwenye qaula (M 397) ни один не говорил
pasiwe mwenye kalima (Q 67) ни один не говорил
pasiwe mwenye lisani (Q 32) ни один не говорил
46. 332: N (loc: *moyoni*) — V (*toa/tia*) — N (sens)
moyoni metia shaka (Ay 270) возымел в сердце сомнение
moyoni sitie shaka (Ay 334) не сомневайся
moyoni katoa dhana (M 452) возымел в душе мысль
47. 413: V (*ingiwa*) — Prep (*na*) — N (sens)
alingiwa na huzuni (Ab 263) печаль вошла в него
wakangiwa na hasira (Ab 469) гнев вошел в них
akangiwa na ghadhabu (RG 60, 141; Ab 364) гнев вошел в него
48. 413: V (*tamka*) — Prep (*kwa*) — N (*ulimi/lisani*)
katamka kwa lisani (M 33) сказал языком
katamka kwa ulimi (Q 244) сказал языком
49. 413: V — Prep (*kwa*) — N (*umoya*)
wakarudi kwa umoya (M 875) вернулись вместе
walokwimba kwa umoya (L 113) (песни), которые они пели вместе
50. 413: V (*toka*) — Prep (*kwa*) — N (*upesi*)
akatoka kwa upesi (Ab 460) вошел к поспешностью
akitoka kwa upesi (RG 83) выходя с поспешностью
51. 422: V (imper: *nihubiri*) — N (obj) — Pron (possess: *-ako*)
nihubiri haja yako (NP 159) скажи мне о твоём деле
nihubiri ina lako (Ay 157) скажи мне твоё имя

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология, М., 1974.
2. Гринцер П. А. Эпос древнего мира, — сб. «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира», М., 1971.
3. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир», — «Труды по знаковым системам», вып. 7, Тарту, 1975.
4. Неклюдов С. Ю. К вопросу об описании «эмоциональной реакции» былинного персонажа, — «Сборник статей по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1973.
5. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае, М., 1970.
6. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа, — в кн.: Б. Эйхенбаум, О поэзии, Л., 1969.
7. Шаабан Роберт. Моя жизнь, Л., 1968.
8. Allen J. W. T. Tendi: Six Examples of a Swahili Classical Verse, New York, 1971.
9. Damann E. Dichtungen in der Lamu-Mundart des Suahili, Hamburg, 1940.
10. Harries L. Swahili Poetry, London, 1962.
11. Knappert J. Traditional Swahili Poetry, Leiden, 1967.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
Проблемы изучения книжного эпоса	7

I

<i>П. А. Гринцер.</i> Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе	16
<i>С. Ю. Неклюдов.</i> О стилистической организации монгольской «Гесериады»	49
<i>Е. М. Мелетинский.</i> «Общие места» и другие элементы фольклорного стиля в эддической поэзии	68

II

<i>А. Б. Куделин.</i> Формульные словосочетания в «Сират Антар»	84
<i>С. Д. Серебряный.</i> Формулы и повторы в «Рамаяне» Тулсидаса (К постановке проблемы)	106
<i>Б. Б. Парникель.</i> Дипломатический и литературный этикет в малайском книжном эпосе	141
<i>Б. Л. Рифтин.</i> Проблемы стиля китайского книжного эпоса.	162

III

<i>М. Л. Гаспаров, Е. Г. Рузина.</i> Вергилий и вергилианские цитаты (Поэтика формул и поэтика реминисценций)	190
<i>С. С. Аверинцев.</i> Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса	212
<i>Ю. К. Щеглов.</i> Эпическая поэзия суахили	230

ПАМЯТНИКИ КНИЖНОГО ЭПОСА

Стиль и типологические особенности

Утверждено к печати

*Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

Редактор *Л. Ш. Рожанский.* Младший редактор *Г. С. Горюнова.* Художник
Л. С. Эрман. Художественный редактор *И. Р. Бескин.* Технический редактор
М. В. Погоскина. Корректоры *Н. Б. Осягина и Г. В. Стругова*

ИБ № 13448

Сдано в набор 12/Х.1977 г. Подписано к печати 2/VIII.1978 г. А-06534. Формат 60×90^{1/16}.
Бум. № 1 Печ. л. 17,0. Уч.-изд. л. 19,09. Тираж 2200 экз. Изд. № 3914

Зак. 28. Цена 1р. 90 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва, К-45, ул. Жданова, 12/1

2-я типография издательства «Наука». Москва, Шубинский пер., 10

1 р. 90 к.