

Н. Г. Черняева

К ИССЛЕДОВАНИЮ ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВА БЫЛИННОГО СКАЗИТЕЛЯ

История фольклористики, начиная с «гомеровского вопроса», прекрасно иллюстрирует тот факт, что проблемы изучения творчества эпического певца как своеобразного творца и хранителя эпической традиции не являются автономными и второстепенными в эпосоведении. Они постоянно взаимодействуют и соотносятся с такими проблемами, как генезис эпоса, его историческая типология, поэтика, особенности бытования и изменений. Пристальный интерес к эпическому сказителю, исследование его творчества, его социального, бытового, мировоззренческого облика составляли отличительную черту «русской школы» фольклористики. П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг впервые выдвинули идею всестороннего изучения личности сказителя и его связей с былинной традицией¹. Сказительское искусство рассматривалось ими наряду с такими вопросами, как причины сохранения былинной традиции на русском Севере, районы ее распространения, среда — хранительница эпоса, будущее былинной поэзии.

Первые собиратели былин не только заинтересовались механизмом передачи эпической традиции из поколения в поколение, но и обратили особое внимание на различные манеры исполнения былин сказителями. Правда, это различие понималось как индивидуальное, не типологическое. Соотношение общерусской былинной традиции с местной и отдельными исполнителями нашло свое отражение в самом принципе построения сборников П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга по местностям и сказителям. А. Ф. Гильфердинг справедливо охарактеризовал русского былинного певца как рапсода, т. е. передатчика, исполнителя, но не творца эпоса. Он выделял в былине наиболее стабильные фрагменты текста (их он называл «типическими» местами) и динамичные, варьируемые («переходные» места), полагая, что сказитель заучивает наизусть «типические», запоминая в «переходных» только «общий остов».

В современной науке делались попытки на основе «общих мест» паспортизировать былины². Б. Н. Путилов подверг сомнению правомерность жесткого разделения текста на «типические» и «переходные» места, подчеркнув, что различия между ними не качественного, а скорее количественного порядка. Вероятно, «типические» места легче замечаются, они крупнее, отчетливее, формульность их более определенна

¹ П. Н. Рыбников, Заметка собирателя, в кн.: «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», изд. второе, т. I, М., 1909; А. Ф. Гильфердинг, Олонецкая губерния и ее народные рапсоды, в кн.: «Онежские былины, зап. А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.», изд. четвертое, т. I, М.—Л., 1949.

² П. Д. Ухов, Атрибуции русских былин, М., 1970.

я может быть более устойчива³. С точки зрения типологии искусства былинного сказителя, традиционное выделение «общих мест» вызывает сильные возражения, потому что для разных типов сказителей значимость различных структурных единиц текста неодинакова, и сказитель-импровизатор будет варьировать не только элементы высших уровней, но и былинный стих, его синтаксис, словесное наполнение, формулы и даже введет неэпическую лексику. Как «типические», так и «переходные» места подчиняются общим законам былинной техники. Ценность гипотезы А. Ф. Гильфердинга состоит в том, что он понимал проблему искусства эпического певца как проблему динамической поэтики эпоса, которая должна изучаться в процессе исполнения и обучения.

Последующие собиратели былин — А. В. Марков, А. Д. Григорьев, Н. Е. Ончуков — расширили представления об исполнителях былин на русском Севере. В своей полевой работе и в изложении ее результатов они в основном следовали программе, предложенной П. Н. Рыбниковым и А. Ф. Гильфердингом. Фигура эпического певца была и в центре внимания советских фольклористов Б. М. и Ю. М. Соколовых, В. И. Чичерова, А. М. Астаховой.

Наибольшие успехи в изучении былинного сказителя связаны с фундаментальными работами В. И. Чичерова и А. М. Астаховой. В. И. Чичеров исследовал в первую очередь местные, региональные типы былинной традиции («школы») ⁴. А. М. Астахова впервые в фольклористике проделала опыт классификации сказителей ⁵. Основываясь на результатах многочисленных экспедиций, на своих наблюдениях, исходя из теоретических представлений о творческом характере северорусского периода в истории эпоса, А. М. Астахова предложила классифицировать сказителей по типу восприятия и воспроизведения текстов. В качестве определителей она выдвинула два уровня структурной организации текста — «сюжетно-композиционный» и «стилевой». Следуя избранной методике, А. М. Астахова выделила три типа сказителей: 1) сказители-передатчики, «перенявшие тексты совершенно или почти точно и в таком же виде их передающие» ⁶; 2) сказители, которые усвоили «общий остов» и выработали в процессе исполнения свой текст; 3) сказители-импровизаторы. Это пока что единственная система, получившая признание в отечественной и зарубежной фольклористике. Известные недостатки классификации А. М. Астаховой были обусловлены неразработанностью проблем, связанных со спецификой фольклора и соответственно с различием в методике фольклорных и литературоведческих исследований, когда к традиционным явлениям зачастую относили индивидуальные особенности.

В советский период было опубликовано большое количество статей об отдельных былинных сказителях, вышли сборники знаменитых сказителей — П. И. Рябинина-Андреева, И. Г. Рябинина-Андреева, М. Д. Кривополеновой, Ф. А. Конашкова, М. С. Крюковой. Однако исследование А. М. Астаховой по-прежнему оставалось единственным обобщающим трудом в этой области.

В последние годы возродился интерес к эпическим сказителям и к тем проблемам, которые прямо или косвенно с ними связаны.

³ Б. Н. Путилов, Искусство былинного певца (Из текстологических наблюдений над былинами), в сб.: «Принципы текстологического изучения фольклора», М.—Л., 1966, стр. 259.

⁴ В. И. Чичеров, Эпическая традиция Кенозера и школа Сивцева-Поромского, Краткие сообщения Ин-та этнографии АН СССР, 1946; № 1; его же, Сказители Онего-Каргопольщины и их былины, в кн.: «Онежские былины», «Летописи Гос. литературного музея», кн. 13, М., 1948.

⁵ А. М. Астахова, Былинное творчество северных крестьян, в кн.: «Былины Севера», т. 1. М.—Л., 1938; ее же, Русский былинный эпос на Севере, Петрозаводск, 1948; ее же, Былины. Итоги и проблемы изучения, М.—Л., 1966.

⁶ А. М. Астахова, Былинное творчество северных крестьян, стр. 71.

Толчком к этому послужили, во-первых, историко-типологические исследования различных фольклорных жанров и в особенности эпических, вторых, изучение специфики фольклора в свете теории коммуникации, и в-третьих, большие успехи в методике анализа фольклорных текстов. Комплексное исследование этнографии и фольклора русского Севера⁷, так называемой северовеликорусской архаики, вновь заставило обратиться к северорусской былинной традиции и ее носителям.

Работы В. Я. Проппа, В. М. Жирмунского, Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова положили начало историко-типологическому изучению эпоса. С введением понятия «эпическая система»⁸ стало возможным говорить об исследовании творчества эпического сказителя на современной научной основе. Типология искусства эпического сказителя включается в систему типологических признаков эпоса и в этом качестве имеет право на самостоятельное научное существование. Сравнительно-типологический подход предполагает привлечение различных национальных традиций для целей реконструкции и выявления некоторых общих закономерностей развития сказительского искусства. Известно, что русская былинная традиция угасла, в то время как народный эпос продолжает жить в Югославии, у народов Сибири, Крайнего Севера, Средней Азии. Труды советских фольклористов, посвященные среднеазиатским сказителям, содержат богатый материал о среде, в которой творят певцы, об аудитории, семейных традициях, национальных и региональных формах исполнения эпоса, о народной типологии искусства эпического певца, об основных стадиях формирования творческой личности сказителя, о развитии его импровизаторского искусства⁹. Чрезвычайно важны для понимания исторической типологии эпического творчества материалы по эпосу народов Сибири и Крайнего Севера¹⁰.

Вопросы типологии былинного сказителя представляются актуальными и в свете поисков славянской эпической общности. Поскольку русская и южнославянская эпические системы однотипны (по современной терминологии они принадлежат к классическим), а искусство югославских гусяров достаточно изучено, то в свете сравнительно-исторического исследования эпоса закономерно обратиться к работам, посвященным югославским эпическим певцам¹¹. Среди общих исследований надо выделить монографию А. Б. Лорда «Эпический сказитель»¹². Ее автор исследовал только один тип гусяров-импровизаторов — третий (по А. М. Астаховой). Он проследил процесс передачи «эпического знания» и выделил в нем две стадии: «обучение» и исполнение. Наибольший научный резонанс имело открытие А. Б. Лордом «формульной грамматики» и ее основных структурных единиц — «формул», «формульных выражений», «тем» и механизма создания песенных вариантов. Методика А. Б. Лорда была творчески использована при анализе национальных эпических традиций: древнеиндийской (работы Я. В. Василькова и П. А. Гринцера), русской (исследования Б. Н. Путилова,

⁷ См., например, сб. «Фольклор и этнография русского Севера», Л., 1973.

⁸ Б. Н. Путилов, Эпическое сознание и эмпирическая достоверность, «Прилози за knjezjevnost, jezik, istoriju i folklor», кн. XXXVI, св. 1—2, Београд, 1970, стр. 3, 4.

⁹ К. Аимбетов, Каракалпакские народные сказители, Ташкент, 1965; М. О. Ауэзов, Киргизский героический эпос «Манас». Сказители эпоса, в кн.: М. О. Ауэзов, Мысли разных лет, Алма-Ата, 1961; В. М. Жирмунский, Среднеазиатские народные сказители, в кн.: В. М. Жирмунский, Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки, М.—Л., 1962; его же, Среднеазиатские народные сказители (Традиция и творческая импровизация), «Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук», т. VI, М., 1969; В. М. Жирмунский, Х. Т. Зарифов, Узбекский героический эпос, М., 1947; Е. Исмаилов, Акыны, Алма-Ата, 1957.

¹⁰ См. Б. Н. Путилов, Новые труды по эпосу народов Сибири и Крайнего Севера (1965—1969), «Сов. этнография» (далее — СЭ), 1971, № 2.

¹¹ Б. Н. Путилов, Встречи с эпосом в Черногории, СЭ, 1973, № 3; В. Е. Гусев, У гусяров Боснии и Черногории, СЭ, 1973, № 5.

¹² A. B. Lord, The singer of tales, Cambridge — Massachusetts, 1960.

О. Вестерхолта)¹³. Вероятно, правила «формульной грамматики» приложимы и к другим национальным типам и подтипам эпических певцов.

Вместе с тем до сих пор не выяснено, каким образом «обучается» певец, каковы составляющие фазы и элементы этого процесса, какова роль эпической памяти, чем она отличается от простого запоминания. Первые русские собиратели были поставили вопрос об отношении сказителей к эпическому миру и о влиянии эмпирической действительности на сказительское искусство. В современной фольклористике этим понятиям соответствует категория «эпического сознания», которое существует только в рамках всей эпической системы, обладает своей спецификой, относительной самостоятельностью, по-своему соотносится с реальными формами мышления¹⁴. Уточнились и представления о характере и пределах варьирования эпических текстов. Так, В. М. Гацак установил, что при исполнении сказитель руководствуется знанием всей песни, а не одного только строго оформленного варианта. Певец обладает большими повествовательными возможностями, соответственно выбирая те варианты, которые отвечают его творческим задачам. В. М. Гацак предложил назвать всю совокупность этих возможностей «эпическим знанием»¹⁵. Попутно возникают вопросы: как формируется «эпическое знание», одинаковы ли пределы его использования сказителями, словом, можно ли обнаружить здесь типологические закономерности.

Наибольшие трудности связаны с выработкой методики исследования сказительского искусства. Его типология включает в себя по крайней мере три основных аспекта: 1) «обучение» эпическому знанию и искусству сказывания; 2) сохранение и развитие эпической традиции; 3) «эпическое сознание». «Обучение» и «исполнение» — два взаимосвязанных процесса, которые должны изучаться по единой методике.

Для исследования какого-либо сказительского текста в его отношении к традиции целесообразно ввести более дробную, нежели у А. Б. Лорда, типологическую шкалу, предусмотрев следующие градации: 1) общий смысл текста, связанный с набором сюжетообразующих и несюжетообразующих элементов и таких правил их сочетания, которые обеспечивают функционирование варианта сказителя либо в пределах данного сюжета и его текстовых типов («варианты», «редакции», «версии»), либо вне их; 2) большие фрагменты текста, во многом аналогичные «теме» А. Б. Лорда, их структура и способы выражения (напомним, что «тема» определяется А. Б. Лордом как «повторяющийся эпизод и описательный пассаж в песнях»)¹⁶; 3) более мелкие фрагменты текста — сверхфразовые единства; 4) эпическая строка, ее смысловое наполнение, синтаксис и метрика; 5) «формула» — простейшее типовое словосочетание, основанное на дактило-хореическом строении стиха и содержащее как минимум три слога¹⁷; 6) «эпическая лексема» (слово).

¹³ Я. В. Васильков, «Махабхарата» и устная эпическая поэзия, «Народы Азии и Африки», 1971, № 4; его же, Элементы устно-поэтической техники в «Махабхарате», «Литературы Индии. Статьи и сообщения», М., 1973; его же, Некоторые проблемы сравнительного изучения «Махабхараты», Автореф. канд. дис., Л., 1974; П. А. Гринцер, Древнеиндийский эпос. Генезис и типология, М., 1974; его же, Эпические формулы в «Махабхарате» и «Рамаяне», сб. «Типологические исследования по фольклору», М., 1975; Б. Н. Путилов, Искусство былинного певца (Из текстологических наблюдений над былинами); О. Vesterholt, Tradition and individuality (a study in Slavonic epic poetry), Copenhagen, 1973.

¹⁴ Б. Н. Путилов, Эпическое сознание и эмпирическая достоверность, стр. 4, 5.

¹⁵ В. М. Гацак, Эпический певец и его текст, в сб.: «Текстологическое изучение эпоса», М., 1971, стр. 45.

¹⁶ А. В. Lord, Указ. раб., стр. 4.

¹⁷ R. Jakobson, Studies in Comparative Slavic metrics, «Oxford Slavonic Papers», vol. III, 1952, p. 22; В. Харкинс, О метрической роли словесных формул в сербохорватском и русском народном эпосе, «American contribution to the 5-th Intern. Congress

Некоторые из «эпических лексем», например глаголы «собирались», «соезжались», «разгорелось», «призадумался», существительные «Киевград», «Новоград», «Добрынюшка» и другие части речи могут структурно соответствовать «формулам». Особенность их заключается в том, что они не являются словосочетаниями. «Формулы» и «эпические лексемы» выступают как «фонд готовых метрических единиц»¹⁸.

Былинная строка содержит обычно от 8 до 14, иногда до 25 слогов с закономерным распределением ударений и обязательным дактилическим окончанием, на которое и ориентируется певец при исполнении¹⁹. Сказитель не должен нарушать закона эпической поэтики, запрещающего «enjambement». Таким образом, первоэлементом «обучения» искусству эпического сказывания является строка, строго регламентированная размером и имеющая синтаксические ограничения. Певец стремится так построить высказывание, так пропеть строку, чтобы она полностью соответствовала установленным традиционным метрическим, синтаксическим и смысловым канонам либо приближалась к ним. Более того, певец должен заботиться о том, как соединить между собой строки. Как известно, принципом организации эпического текста является параллелизм, определяемый некоторыми учеными как случай «неполного повтора»²⁰. Следуя этой методике, можно определить тот или иной тип варьирования указанных единиц былинного текста.

Остановимся подробнее на некоторых принципах «обучения» сказительскому мастерству. Как вырабатывалось особое умение пропеть былинку? Каковы его составляющие? Одинаковы ли они для всех сказителей? Как известно, сказительское искусство угасло, и мы не можем в поисках ответов на эти вопросы непосредственно опереться сегодня на эмпирический и экспериментальный материал. Правда, собиратели XIX—XX вв. оставили некоторые данные, представляющие безусловную ценность: характеристики, которые давали сказители себе, их ссылки на своих учителей и т. д. Но, во-первых, сведения эти довольно отрывочны, во-вторых, с точки зрения современной науки, они дают, к сожалению, очень мало. За репликами и объяснениями сказителей редко открывается подлинная специфика творческого процесса, остаются неосвоенными важные вопросы, связанные с уяснением механизма обучения эпического певца. Разумеется, все свидетельства, зафиксированные собирателями, должны быть тщательно изучены. Есть смысл внимательно проанализировать их, сопоставив и в сравнительно-типологическом плане с наблюдениями и выводами, сделанными в отношении эпических певцов Средней Азии, Сибири и других регионов, где эпическое творчество до недавнего времени сохранялось в живой сказительской традиции.

Однако главным объектом исследования теперь становятся сами тексты, в которых мы должны искать ответы на вопросы, связанные с отношением певца к своему искусству, к традиции и т. д.

В методическом плане интерес представляют для нас прежде всего два вида текстов: 1) записи одних и тех же сюжетов от разных певцов, принадлежавших к одной сказительской школе и усвоивших былины от одного учителя; 2) повторные записи от одного певца. Сравнительный анализ, проведенный по определенной методике, проливает свет на проблемы «обучения» и исполнения.

of Slavists», Sofia, 1963; R. Jones, Language and prosody of the Russian Folk, «Epic», Paris, 1972.

¹⁸ В. Харкинс, Указ. раб., стр. 150.

¹⁹ См. цитированные выше работы по русской метрике, а также: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста, «V Международный конгресс славистов (Славянское языкознание). Доклады советской делегации», М., 1963, стр. 95—100.

²⁰ R. Austerlitz, Parallelismus, сб. «Poetic, Poetyka», Поэтика, вып. I, Warszawa, 1961, p. 440.

В качестве примеров возьмем тексты сказителей А. Сурикова, Е. Сурикова и М. С. Крюковой. Былинное искусство сказители Суриковы переняли от своей матери Д. Суриковой. Сравнение вариантов былин Д. Суриковой с вариантами ее сыновей позволяет выделить характерный для этой группы тип «обучения». Ему присущи следующие признаки: 1) ученики полностью усваивают общий замысел текста, причем таким образом, что тексты всегда остаются в пределах варианта учителя, лишь изредка приобретая черты новой редакции; 2) сюжетные элементы-мотивы варьируются за счет относительно свободного усвоения порядка следования второстепенных мотивов (описаний, «этикета», эмоциональных реакций и т. д.), реже варьируется порядок следования мотивов, обязательных для повествования; 3) наблюдается относительная свобода выражения вспомогательных, второстепенных мотивов и ограниченное варьирование в способах выражения основных мотивов, особенно тех, которые специфичны для данного сюжета; 4) ученики усваивают «эпическое знание» учителя, ограничиваясь рамками данной былины: варьирование, как правило, происходит в пределах «эпического запаса», в ней заложенного. Например, для иного, чем у Д. Суриковой, способа выражения того же мотива в соответствующем месте былины сыновья находят такие строки, «формулы», «эпические лексемы», которые мать использовала в других местах той же былины. Реже, пользуясь правилами соединения различных единиц текста, ученики создают новые фрагменты, не наблюдаемые в данном тексте матери, а иногда и вообще в ее текстах. Однако здесь нельзя игнорировать два обстоятельства: во-первых, мы имеем былины Д. Суриковой только в записях А. Ф. Гильфердинга, и не исключено, что подобные сочетания были в ее запасае, тем более, что количество их вариантов довольно ограничено; во-вторых, можно предположить, что в памяти сказителей содержалось сразу несколько возможных вариантов, усвоенных от матери, а не их модели. Здесь принимается в расчет тип «обучения» и исполнения, характерный для сказителей Суриковых. Кстати, роль моделей, или «образчиков», как принято называть их в зарубежной фольклористике, в этом случае незначительна. Сказители Суриковы варьируют строки учителя в основном за счет вспомогательных слов, а также путем изменения морфологического облика «эпических лексем». Типичным для сказителей данного типа является замена «эпических лексем» и «формул» на синонимические. В большинстве случаев они отклоняются от размера соответствующей строки учителя. Для А. и Е. Суриковых не только словесное наполнение строк, но и в большей мере их синтаксис представляются стабильными единицами. Разумеется, не все варианты Суриковых обладают высокой степенью сходства с вариантами матери. Вероятно, значительное отклонение от текстов учителя зависит не только от типа «обучения», но и от самого текста, его упорядоченности, частоты исполнения, степени распространенности некоторых способов выражения в других былинах и т. д. Например, если какой-нибудь эпизод весьма специфичен для данной былины и в других не встречается, то пределы импровизации как бы раздвигаются, варьирование затрагивает даже синтаксис строк у Д. Суриковой.

Ай же ты, Настасья Владимировна.
Не хочу тебя держать, хочу замуж отдать
За любимого племянника королевского ²¹.

А. Суриков так варьирует эти строки:

Я хочу выдать дочь любимую
За тальянского короля племянника ²².

²¹ «Онежские былины, зап. А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.», изд. четвертое, т. II, М.—Л., 1950, № 140.

²² «Онежские былины», «Летописи Гос. литературного музея», кн. 13, М., 1948, № 135.

Типичным для братьев Суриковых является варьирование внутри больших фрагментов текста. Оно состоит в том, что сказитель может сократить число сверхфразовых единств, входящих во фрагмент, допустить их замену и перестановку. Таким образом, варьирование сводится к изменению связей, которые так или иначе, но все-таки выделяются в сознании сказителей. Для сказителей типа братьев Суриковых пределы пользования моделями весьма ограничены. Об этом свидетельствует тот факт, что сказитель А. Суриков не мог вспомнить до конца былин «Илья Муромец и Калин-царь». А. М. Астахова записала ее до конца, но пропел былин А. Суриков крайне неудачно. Дело в том, что «забывание» былин в большинстве случаев связано не с утратой их содержания, а с трудностями реализации его в былинную форму, которое под силу сказителям явно импровизационного типа. О них много писали исследователи южнославянской традиции А. Б. Лорд и М. Мурко. Зрелый певец-импровизатор, по словам А. Б. Лорда, «соединяет прослушивание и заучивание в один процесс, причем динамический, с последующей за этим первой репетицией для самого себя»²³. Сказителям такого типа достаточно прослушать песню один раз, чтобы не только воспроизвести ее основное содержание, но и расширить текст. Свободное владение моделями позволяет им быстро превратить эпическое содержание в былинный текст.

К такому типу принадлежала М. С. Крюкова. Импровизаторское творчество сказительницы было связано с давней семейной традицией довольно свободного отношения к былинным текстам и мастерского владения искусством сказывания. Тип М. С. Крюковой не был особенно распространенным в северорусской былинной традиции, скорее он знаменовал собою новые тенденции в исполнительском искусстве и в жизни эпоса. В этом плане былины семейства Крюковых (А. М. Крюковой, Г. Л. Крюкова, П. С. Пахоловой, М. С. Крюковой) представляют большой интерес для изучения поэтической «грамматики», степени сознательного или бессознательного отношения сказителя к ней, а также различных аспектов «эпического сознания».

Импровизаторское искусство как никакой другой тип сказительского творчества обнажает механизм «обучения» и исполнения. Здесь мы встречаем ряд сложностей. Легко сравнивать тексты, имеющие один весьма достоверный источник. Таковы былины Суриковых, Рябиных, сказителей «школы» Сивцева-Поромского и т. д. Сложнее, когда источников несколько и когда сам сказитель вводит собирателей в заблуждение относительно того, от кого он усвоил ту или иную былин.

Обычно М. С. Крюкова указывала на былины своего деда Г. Л. Крюкова как на один из основных своих источников. Анализ былин М. С. Крюковой обнаруживает нередко влияние других вариантов, например ее матери. Кроме того, ряд былин сказительница усвоила от Ф. Т. Пономарева, А. И. и Ф. Е. Стрелковых, покрученников с Мезени. Использование нескольких вариантов при «обучении» и исполнении особенно затрудняет исследование былин М. С. Крюковой. Иногда за отсутствием записей учителей М. С. Крюковой невозможно решить, был ли этот вариант результатом импровизации самой сказительницы или же он, как утверждала сама исполнительница, имел традицию. Любопытно, что некоторые тенденции, характерные для семейства Крюковых, например стремление к раздроблению былин, превращению отдельного эпизода в былин («Разговор Добрыни с матушкой» из быliny «Женитьба Добрыни»), ослабление сюжетной замкнутости быliny были хорошо усвоены М. С. Крюковой и в дальнейшем ею развиты. Исполнение былин М. С. Крюковой вызывает так много вопросов,

²³ А. Б. Lord, Указ. раб., стр. 78; М. Murko, La poésie populaire épique en Yougoslavie au début de XX siècle, Paris, 1929; его же, Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930—1932, Zagreb, 1951.

что каждый из них может стать объектом специального изучения. Поэтому целесообразно остановиться на нескольких примерах.

Былину «Илья Муромец и Соловей-разбойник» сказительница усвоила от Г. Л. Крюкова. «Обучение» свелось к следующему. Сказительница акцентировала внимание на основном смысле былины, усвоив сюжетообразующие мотивы таким образом, что вариант, созданный ею, приобрел черты новой редакции. М. С. Крюкова довольно свободно варьировала набор и последовательность не только вспомогательных, второстепенных, но и основных мотивов. При этом некоторые из них (например, предсказание мужиков о препятствиях, подстерегающих Илью Муромца) она опускала. Между тем этот мотив предсказания-запрета, который непременно должен нарушить герой, хорошо известен в эпосе. Иногда сказительница стремилась перевести ряд эпизодов, имеющих подтекст, в прямое повествование, кардинально меняя при этом весь их смысл. Примером может служить эпизод преодоления героем «заставы» — дубового леса. Сам образ дубового леса явно связан с антагонистом героя Соловьем-разбойником — антропоморфным существом, обитающем на дубу (он сидит «на семи дубах, на семи верстах»). Вырывая дубы, Илья Муромец тем самым ликвидирует угрозу со стороны Соловья-разбойника. В варианте М. С. Крюковой герой просто перебивается в поисках антагониста.

Обращает на себя внимание то, что М. С. Крюкова всегда увеличивает объем былин. Если вариант Г. Л. Крюкова содержит 254 строки, то М. С. Крюковой их уже 631. Это связано с типом «обучения» и исполнения сказительницы. Как уже говорилось, М. С. Крюкова постоянно вводит новых активно действующих персонажей. Помимо того, сказительница увеличивает число лиц, выполняющих одинаковые функции в повествовании. Текст разрастается и за счет тенденции сказительницы к разворачиванию второстепенных и сюжетообразующих мотивов и их повторяемости в былинах. Начало былины свидетельствует о том, что сказительница слышала ее не только от Г. Л. Крюкова, но и от матери. Способы выражения как основных, так и вспомогательных мотивов весьма отличны не только от варианта Г. Л. Крюкова, но и от варианта А. М. Крюковой. Вот, к примеру, описание боя у Г. Л. Крюкова (общие для него и М. С. Крюковой «эпические лексемы» даны курсивом):

Отковал-то он ведь паличу тяжелую,
Он ведь постегал коня да по крутым бедрам,
А заехал во ту силу великую,
А да вперед *махнет*, дак сделает улицей,
А назад *махнет*, дак *переулками*.
Кое *бьет*, больше *конем* все мнет ²⁴.

М. С. Крюкова исполнила этот эпизод так:

Он хватил, хватил-то ведь и копье, копье вострое,
А и он ведь и начал тут на *конички поезживать*,
А и работал-то *езжил* месяц поры-времени,
Вот *убил, избил-то* ведь и *силушку великую*,
А и все неверную-ту *силушку* неизвестную,
А и он копал, копал *могилушки* глубокие,
А и вон в *могилушки-те* клал тут ведь и мертвые-ти воины,
А и как горы были *могилушки* наложены,
А и вот укрыты-ти были *могилушки* землей тут ²⁵.

²⁴ «Беломорские былины, записанные А. В. Марковым», М., 1901, № 68.

²⁵ «Былины М. С. Крюковой», «Летописи Государственного литературного музея», кн. 6, М., 1939, стр. 48.

Тут ведь и брал скоро *откавывал* свою саблю ту,
Свою саблю-ту свою ведь он да богатырскую.
Вот ведь и начел Илья Муромец *поезживать*,
Зачел *силушку* неверную побарывать,
Он вправо-то *махнет* — валилась *улочка*,
Влево-то *махнет* — там *переулучки*,
Перебил-то всю гон *силушку* приходшую.
Силы много было тут же подошло тогда,
Как видь и горож-то Караков весь был забран у ийх.
Перебил же всю-то *силушку* неверную,
Взял ведь и двойих-то ведь и младеньких царицей,
Два-то взял младых-то ведь и он же королевией²⁶.

Сказительница усвоила смысловую доминанту эпизода и доминантные «формулы» и «эпические лексемы», непременно применяемые в эпизоде боя. Многие из них варьируются в соответствии с требованиями смысла, синтаксиса и метрики: «прибил» («притоптал» у Г. Л. Крюкова), «убил» («избил» у М. С. Крюковой). Сказительница находит синонимические замены: «палича тяжелая» у Г. Л. Крюкова — «сабля» («сабля богатырская»), «копье» («копье вострое» у М. С. Крюковой), «сила великая» у Г. Л. Крюкова — «неверная силушка неизвестная» («силушка неверная»), «силушка приходшая» у М. С. Крюковой. Нетрудно заметить, что сказительница не только варьирует знакомые каждому сказителю «общие места» («вправо махнет — валилась улочка»), но и создает новые, зачастую индивидуальные, используя при этом традиционные модели. Интересен в этом отношении мотив захвата королевичей в плен. Он, по-видимому, является результатом импровизации самой М. С. Крюковой, ибо в других вариантах не встречается и по своему содержанию и форме весьма далек от традиционной эпической поэтики. Сказительница использовала неэпическую лексику, создавая на ее основе формы, внешне напоминающие традиционные: «могилушки глубокие» (традиционно «ямы глубокие», но в смысле засады, подкопа), «мертвыи-ти воины» (лексема «воин» неэпическая), «забран», «накладены», «укрыты», «побарывать». Сравнение повторяющихся эпизодов боя в текстах М. С. Крюковой показывает, что при повторном исполнении она руководствуется принципами, выработанными ею при «обучении».

Одна из собирательниц былин М. С. Крюковой Р. С. Липец пишет по этому поводу: «Не только целую былинку она (М. С. Крюкова — Н. Ч.) никогда не в состоянии пропеть два раза одинаково, даже отдельный стих, только что пропетый, она повторяет совсем по-другому»²⁷.

«Обучение» и исполнение былин М. С. Крюковой, таким образом, характеризуют следующие признаки: 1) при фиксировании основного смысла былины варьирование ряда сюжетообразующих и большинства второстепенных мотивов, приводящее зачастую к появлению новой редакции, а также варианта, весьма отличающихся по способам выражения от вариантов учителей; 2) увеличение объема былин за счет указанных вариаций; 3) варьирование на всех уровнях, начиная с больших фрагментов и кончая «формулами» и «эпическими лексемами», синтаксисом и размером былины, который сказительница часто нарушала; 4) варьирование за счет привлечения всего «эпического знания» сказительницы, а не только знания данной былины.

²⁶ «Былины М. С. Крюковой», стр. 48.

²⁷ Там же, стр. 36.

Кроме того, М. С. Крюкова обнаруживала явное стремление к нарушению сюжетной замкнутости былин, к дроблению их, а также к обратному процессу контаминации. Особого внимания заслуживает варьирование внутри «формул», когда один из ее компонентов заменяется на «неэпическую лексему», а также вообще довольно распространенные случаи проникновения разного рода неэпической лексики в былинку. Иногда трудно разграничить эпическую лексику и диалектные формы. Здесь мы подходим к более общей проблеме соотношения языка фольклора и диалекта, фольклорных и книжных, литературных форм²⁸. Процесс проникновения в былинку неэпической лексики, как и любое нарушение норм эпической поэтики, во многом связан с категорией эпического сознания. Его особенности, по-видимому, типологически обусловлены. Наблюдения показывают, что у сказителей импровизационного типа, свободно владеющих моделями, сдвиги в эпическом сознании находят максимальное выражение в текстах. Именно у них отмечается явное стремление к психологизации, к толкованиям особо сложных для сказителей XIX—XX вв. моментов текста в реально-бытовом духе. Сюда же относится и проникновение в текст бытовых реалий, расширяющих набор предметов эпического мира, появление эмпирических представлений о пространстве и времени.

Таким образом, изучение эпического сказителя смыкается с проблемами фольклорной поэтики. Более того, исследование типологии искусства былинного сказителя в дальнейшем потребует контактов с диалектологами, лингвистами, психологами, музыковедами, этнографами, антропологами. Задачи эти в наше время, когда былинное творчество в его живой традиции стало фактом истории, можно решить только на том обширном материале, собиранию которого посвятили свою жизнь многие поколения отечественных фольклористов.

TOWARDS STUDYING THE TYPOLOGY OF THE BYLINA NARRATORS' ART

The paper deals with current problems in studying the art of epic singers. New methods for studying the typology of *bylina* narrators are described; the first results in applying them are recounted on the example of the creative art of A. and E. Surikov and of M. S. Kriukova.

²⁸ См., например, И. А. Оссовецкий, Язык фольклора и диалект, в сб.: «Основные проблемы эпоса восточных славян», М., 1958; Р. О. Якобсон, О соотношении между песенной и разговорной речью, «Вопросы языкознания», 1962, № 3; П. Г. Богатырев, О языке славянских народных песен в его отношении к диалектной речи, «Вопросы языкознания», 1962, № 3; его же, Язык фольклора, «Вопросы языкознания», 1973, № 5.