

КАРЛ РАЙХЛЬ

## ТЮРКСКИЙ УСТНЫЙ ЭПОС КАК КОММУНИКАТИВНОЕ СОБЫТИЕ

*Автор өз мақаласында түркі тілінде сөйлейтін халықтар ішінде эпос айтушы жыраулардың ауыздан ауызға таратудағы, тыңдаушыны тәрбиелеудегі негізгі ролі тірі эпосты жаңғыртудағы айтушының маңыздылығын айта келе, жырышылық тоқтаған кездегі эпостың даму деңгейінің тоқырауға ұшырайтынын Еуропа эпосымен салыстыра отырып сөз етеді.*

*Yazar halk edebiyatındaki türk destanelerinin yeri, destan geleneginin zayıfladığı zamanlarda destanların de gelişiminin aksidiğini Avrupa destanlarıyla pekiştirerek incelemektedir.*

Хотя услышать голос певца, исполняющего тюркский устный эпос в Центральной Азии, все еще и представляется возможным, бесспорен тот факт, что живая традиция устной эпической поэзии среди тюркских народов приходит в упадок. Было предпринято не мало попыток сохранить устную традицию. Особого внимания заслуживают те из них, что были предприняты в Киргизстане. В большинстве случаев исполнение эпических произведений переместилось из обычной для него обстановки праздника на театральную сцену, а место народных сказителей заняли профессиональные музыканты и актеры, исполняющие отрывки из широко известных эпических поэм. Вместо того, чтобы овладеть техникой эпического исполнения и расширять эпический репертуар, обучаясь у опытного певца, музыканты заучивают отрывки из опубликованных текстов и исполняют их в традиционном стиле. Таким образом, живая устная традиция превращается в музейный экспонат.

В то время как исполнение отрывков устного эпоса на концертной сцене все еще сохраняет суть устной поэзии, зачастую живой голос певца и звучание его инструментов уже безвозвратно потеряны. Конечно же это относится к более древним эпическим произведениям, дошедшим до нас лишь в письменном виде, как например тексты в мумументальной коллекции тюркской устной поэзии, собранной Вильгельмом Радловым в XIX веке. Радлов попытался сохранить черты диалектов этих текстов с целью представить звучание различных тюркских языков как можно точнее. Но, само собой разумеется, он не сообщает об особенностях исполнения этих произведений и их музыки. Многие эпические произведения, зафиксированные в арабских манускрипах XIX-го начала XX веков, даже не передают содержание текста должным образом, особенно при их записи на чагатайский литературный язык. Живой голос эпического исполнителя всего лишь частично передан в стандартизированном языке.

С постепенным исчезновением живой устной традиции, устная эпическая поэзия трансформируется в письменную литературу. В обществе, в

котором многие певцы-сказители исполняют эпические произведения, их аудитории известны многие версии и переработки одной и той же эпической поэмы. Также и сам певец может исполнять одно и то же эпическое произведение различным образом в зависимости от повода и степени восприимчивости его аудитории. Если существует лишь письменный вариант эпического произведения, очевиден тот факт, что предпочтение отдается определенным версиям и что эти версии становятся стандартной формой эпосов. Это относится, например, к узбекскому эпосу «Алпамыш». Всего записано более тридцати версий «Алпамыша», и только немногие из них были опубликованы. Особое место отводится версии, записанной со слов узбекского бакши Фазиля Йолдаш-оглы (1872-1955). Однако в течение многих десятилетий версия его была опубликована лишь в сокращенной и переработанной форме, и только в этой форме данный эпос наиболее известен узбекской публике, а благодаря литературному переводу Л. М. Пеньковского и российскому читателю. Его полный текст был впервые опубликован только в 1992, и даже тогда язык певца (отражающий черты кипчакского диалекта узбекского языка) был стандартизирован. Примеры, похожие на этот, можно найти и у других тюрко-говорящих народов. То, что однажды представляло из себя живое и постоянно меняющееся произведение устной традиции, стало классикой, литературным произведением, предназначенным для изучения в школе, чаще для прочтения, нежели для прослушивания.

Установить различия между эпосом, как произведением устной традиции и эпосом, как произведением письменной литературы нам поможет использование методологии так называемой этнографии речи. Этнография речи была впервые разработана в рамках социологической и антропологической лингвистики. Она связана с работами американских лингвистов, таких как Делл Хаймс, Ричард Бауман и Жоэль Шерцер. Центральная идея этой лингвистической дисциплины состоит в следующем: каждый раз, когда два человека и более общаются друг с другом, они не только обмениваются словами, наделенными определенным значением, они также подвержены обоюдному влиянию, обусловленному рядом правил, характерных для конкретной культуры. Пояснить это можно на следующем примере. Когда на базаре в Турции или в Центральной Азии предполагаемый покупатель осведомляется о цене куска материи, само собой разумеется, что он будет торговаться с продавцом и стараться сбить цену. Таким образом, вопрос «Сколько это стоит?» является основой для длительных споров о цене товара. Если тот же человек спросит о цене куска материи в магазине, полученный им ответ будет основой сделки, и торг будет интерпретирован как невежливость и неуместность. Чтобы успешно общаться друг с другом, нам необходимо владеть не только языковыми правилами (правильно употреблять слова и фразы), но и правилами взаимодействия, применимыми для соответствующей ситуации в конкретной культуре.

Для анализа коммуникативных событий разного рода, лингвисты отмечают различные элементы и аспекты такого события. Ниже я процитирую список, составленный М. Савилл-Тройке [1.138-139].

- 1 Вид (*genre*) или тип события (напр., шутка, история, лекция, приветствие, разговор).
- 2 Тема, предмет обсуждения (*topic*) или референциальный фокус.
- 3 Цель (*purpose*) или функция (*function*) и события в целом и по отношению к целям взаимодействия отдельных участников.
- 4 Обстановка (*setting*), включающая место, время дня, время года и физический аспект ситуации (напр., размер помещения, расположение мебели).
- 5 Регистр (*key*), или эмоциональный тон события (напр., серьезный, саркастический, шутливый).
- 6 Участники (*participants*), включая их возраст, пол, этническую принадлежность, социальный статус или другие значимые категории, а также их отношение друг к другу.
- 7 Форма послания (*message form*), включающая и голосовой и неголосовой каналы, а также характер используемого кодирования (напр., какой это язык и какой его вариант).
- 8 Содержание послания (*message content*) или поверхностный уровень значения референций; о чем идет разговор.
- 9 Последовательность акта речи/ коммуникативного акта (*act sequence*), включающая очередность и накладки.
- 10 Правила взаимодействия (*rules for interaction*) или на какие особенности должно быть обращено внимание.
- 11 Нормы интерпретации (*norms of interpretation*), включающие общие знания, важные культурные предпосылки, или обоюдное понимание, позволяющее делать из сказанного конкретные заключения, что должно быть понято буквально, на что не стоит обращать внимание и т.д.

Эта аналитическая модель дает нам возможность описывать многочисленные аспекты исполнения тюркского устного эпоса намного точнее, чем это делается обычно. Таким образом, можно установить изменения и упущения, возникающие в результате замены живого исполнения эпоса печатным текстом. Рамки данного доклада не позволяют подробно обсудить все одиннадцать пунктов события, последующие замечания являются лишь короткой иллюстрацией различных компонентов коммуникативного события. Я сосредоточу внимание на тех элементах, которые отличают устное событие от печатного текста (более подробное обсуждение см. в моей книге [2. 92], а так же [3. 96-123]).

Начнем с 9-го пункта, последовательности акта. Читая печатное издание эпической поэмы, между его первой и последней страницей мы ожидаем (expect) найти лишь эпос, возможно не один, если это собрание эпосов. Во время живого исполнения певец, как правило, начинает не с эпоса,

а с более коротких произведений. В узбекском языке эти короткие стихотворные произведения, исполняемые *бахшы* (*bakhshi*) называются *терма* (*terma*); жанровые термины, похожие на этот, можно найти и в других тюркских языках (например, в казахском, каракалпакском: *терме* (*terme*). Лишь после исполнения нескольких коротких песен, певец переходит к эпической поэме. Среди *терм*, записанных от узбекских *бахши* есть поэмы называющиеся «Дўмбирам» (Моя *домбра*) или «Нима айтай?» (Что мне вам рассказать?). В этих поэмах певец прославляет свой инструмент, а также перечисляет свой репертуар, прося зрителей выбрать [4. 49-52]. Когда певец наконец начинает исполнение эпоса, он делает многочисленные перерывы. В. Жирмунский и Х. Зарифов описывают, как узбекский *бахши* обычно прерывал свое исполнение в полночь, в особенно интересный момент. Он клал свой верхний *халат* и подпоясывающий его шарф на пол, на этот шарф опускал лицом вниз свою *домбру* (*домбира тўнқармоқ*) и покидал помещение. Во время его отсутствия этот шарф наполняли подарками и деньгами в знак благодарности певцу за его усилия [5. 96-123].

Помимо последовательности акта, множество других элементов теряются в печатном тексте. При живом исполнении эпос поется по особому поводу, в особом месте, в специальное время и перед особыми зрителями. Другими словами, для коммуникативного события характерна специфическая обстановка (*setting*) (пункт 4) и специфические участники (*participants*) (пункт 6). Как правило, эта специфическая обстановка – ситуация праздника (*той*). Раньше эпосы исполнялись вечером и ночью во время месяца Рамадан. Иногда эпосы исполнялись, когда певец просто приходил в поселок или на кочевую стоянку. Как правило, эпосы исполняются ночью. Певец сидит на почетном месте (*тор*). Иногда ему аккомпонируют другие музыканты; каракалпакский *бахшы* обычно выступает вместе с музыкантом, играющим на хиджаке. Хорезмскому *бахшы* часто аккомпонирует небольшой ансамбль музыкантов. Певец и выступающие с ним музыканты несомненно находятся в центре внимания. В некоторых обществах (напр. узбекском) участниками традиционной ситуации являются все его члены мужского пола. Перед женщинами здесь выступают певицы (*халфа*). Как бы то ни было, во многих случаях строгого разделения полов не наблюдается. Особенно важную роль в этой связи играет взаимодействие певца и зрителей. Обычно зрители выражают свой восторг восклицаниями и подбадриваниями в адрес певца. Это взаимодействие оказывает влияние и на качество и на продолжительность эпоса. Певец может растягивать или сокращать эпизоды в зависимости от интереса слушателей; он может преукрасить пассаж дополнениями или сократить его до краткого пересказа содержания в прозе. Примеров вариаций, обусловленных обстоятельствами ситуации исполнения и ее участниками, не мало.

Следующим элементом, отличающим печатный текст от устного исполнения является пункт 7, *форма послания*. Тюркские устные эпосы

исполняются различным способом. Во многих тюркских устных традициях эпосы написаны в сменяющих друг друга стихах и прозе. В некоторых традициях стихотворная форма преобладает. Это относится, например, к киргизской эпической поэзии. Киргизский эпос *Манас* написан лишь в стихотворной форме. В то же время, некоторые из киргизских так называемых кратких эпосов выявляют смешение стихов в прозы. Согласно основному правилу, стихотворные отрывки поются, а отрывки в прозе декламируются. Тем не менее, рассматривая некоторые эпосы более подробно, можно заметить, что иногда отрывки в прозе декламируются как стихи, в особенности это относится к рифмованной прозе (*саджь*). Некоторые узбекские и уйгурские певцы подчеркивают исполнение прозы, периодически ударяя по струнам их инструментов, что придает прозе ритм, сходный со стихотворным. С другой стороны, существует огромное количество различных способов песенного исполнения стихов, некоторые из которых очень похожи на декламацию. Другими отличительными чертами устного исполнения (устности) являются жесты, используемые, например, киргизскими *манасчи*. Киргизские певцы поют эпос *Манас* без инструментального сопровождения, что позволяет им жестикулировать. В других традициях особенно пассажи в прозе дают певцам возможность драматического исполнения (ударения на отдельных словах или слогах, повышения голоса, восклицаний, пауз, жестов и т.д.).

Из сказанного выше напрашивается вывод о том, что разница между печатным текстом тюркской устной поэзии и собственно ее живым исполнением похожа на разницу между печатным изданием драмы и ее театральной постановкой. Но это вовсе не так. Текст драмы в печатном издании все тот же, что и в сценической постановке. Лишь в импровизированных пьесах (таких как итальянская «Commedia del' Arte») текст варьируется от постановки к постановке. Как бы то ни было, наиболее важным является тот факт, что устные эпосы поются, и этот музыкальный аспект полностью теряется в печатном издании. Это то же самое, что читать либретто к опере, вместо того, чтобы смотреть и слушать ее. Иногда пояснения к музыке и транскрипция примеров приведены в приложении, но они понятны только специалистам. Для получения адекватного впечатления от музыки, необходима звукозапись выступления.

Даже если полная видео или звукозапись сопровождали бы текст устного эпоса, было бы не возможно зафиксировать коммуникативное событие в печатном издании. Обстановка, последовательность акта, взаимодействие певца и аудитории могут быть и описаны, и увидены. Но человек, читающий текст, прослушивающий звукозапись, просматривающий видеозапись больше не сможет принять активное участие в ситуации исполнения. Нет ни особого повода, по которому эпос исполнялся, ни особого настроения певца и зрителей, утрачены напряженность и динамика живого события. Остался лишь документальный источник, содержащий

определенную информацию, но далекий от реальной ситуации.

Это отнюдь не означает, что текст теряет свои поэтические свойства, как только его фиксируют на бумаге. Если слушателя тронула история, которую он услышал, он также будет тронут ею при ее прочтении. Вовлеченность слушателя/зрителя зависит и от типа исполненного или прочитанного эпоса. Выражения страдания и боли в несчастных историях любви или оплакивание погибших героев трогает нас как в устной, так и в письменной форме, хотя спетая погребальная песня скорее всего оставит более глубокое впечатление. Юмористические герои или сцены (как например в «Хармандали» из цикла «Гёгогли») покажутся смешными и слушателю, и читателю. В эпических традициях, в которых музыкальный элемент играет важную роль, как например в туркменской или узбекской, и в особенности хорезмской традициях, песни, прочитанные лишь как поэмы, теряют большую часть своего воздействия. Тем не менее, даже сокращенный до текстовой формы эпос все же сохраняет свои поэтические качества.

Учитывание коммуникативного события особенно важно для понимания значения устного эпоса. Почему устный эпос исполняется? Откуда берутся истории? Почему они популярны? Эти вопросы обращают наше внимание на пункт 3 из выше упомянутого списка, на *цель* или *функцию* коммуникативного события. Они большей частью зависят от типа исполняемого эпоса. Как правило, певец хочет развлечь аудиторию своим представлением. Зрители отдают себе отчет в том, что история не имеет той же степени реализма как что-либо непосредственно увиденное и пережитое ими самими. Фиктивная природа историй похожих на сказку или любовных и приключенческих *дастанов* является общепризнанной. С другой стороны, героические эпосы, такие как «Қоблан», «Алшамыш» или «Эдиге», считаются исторически достоверными событиями. Пение таких эпосов, по всей видимости, выполняет функцию более важную, чем развлечение. Эдиге, например, является историческим персонажем – основателем Ногайской Орды. Так как исторические корни многих тюркских народов, таких как каракалпаки, берут начало в Ногайской Орде, эпос об Эдиге – это эпос об их собственной истории. Повествуя о подвигах Эдиге, певцы рассказывают о деяниях предка. Исполнение эпоса, таким образом, также выполняет функцию прославления собственного прошлого и играет важную роль в отождествлении себя с историей своего рода.

Подводя итог вышесказанному, можно с уверенностью сказать, что исполнение устного эпоса является коммуникативным событием, которое происходит в конкретной ситуации, имеет специфическую структуру и выполняет различные функции. Когда коммуникативное событие исчезает и эпос выживает лишь в форме текста, он становится литературой во многих отношениях. Во-первых, он сокращается до лишь литературного произведения. Голоса певца больше не существует, и музыка больше не

является частью эстетического переживания. Остались только слова, и как значимые языковые единицы, и как составные части поэзии. Поэзия сохранилась до наших дней, но дошла до нас без музыки. Во-вторых, трансформация произнесенного и спетого слова в текст уничтожила функциональный аспект устного исполнения. Это особенно заметно в случае героических эпосов. Будучи лишь текстами, героические эпосы превратились в истории о героических подвигах и приключениях, главным образом, в фиктивном мире. Они стали произведениями художественной литературы. С утратой значимости, прекратились поиски происхождения и отождествления себя с собственными корнями. Точнее не прекратились, а переместились в область историографии, которая в письменной культуре основывается на исторических документах нежели на устных героических эпосах.

Иногда устные традиции находят новые формы существования. В средние века в Европе излюбленной темой устной эпической поэзии были легенды о Карле Великом и его двенадцати пэрах, в частности сказание о Роланде. Во Франции «Песнь о Роланде» является самым известным образцом жанра эпической поэзии. В Италии XV-XVI веков эти истории получили широкое распространение и в популярной форме и в форме литературных эпосов, одним из них является известный стихотворный эпос Лудовико Ариосто (1474-1533) «Неистовый Роланд». Народная традиция не умерла, в действительности она даже была укреплена литературными эпосами. В современной Италии можно найти последние пережитки этих средневековых эпосов в кукольном театре Сицилии, где традиционные истории сегодня ставят как спектакль в традиционной форме, на традиционном языке, в традиционном стиле. Развитие, похожее на это, наблюдается в юго-восточной Азии, где индийские эпосы «Махабхарата» и «Рамаяна» были преобразованы в традициональные пьесы (например, в малайском театре теней или «ваянг кулит»).

Трудно сказать, выживут ли и тюркские устные эпосы подобным образом. Все они без исключения станут литературой даже в тех регионах тюркоговорящего мира, где устная эпическая традиция все еще живет. Можно только надеяться, что документация будет как можно более полной, что эпос будет рассмотрен как коммуникативное событие, и при записи не утратит свои поэтические качества. Но если голос певца больше невозможно будет услышать, будут потеряны и музыка, и значительная часть его значения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Saville-Troike M. The Ethnography of Communication. An Introduction, Oxford, 1989.
2. Reichl K. Turkic Oral Epic Poetry. Traditions, Forms, Poetic Structure, New York, 1992.
3. Reichl K. Türk Boylarının Destanları. Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı, çeviren Doç. Dr.

Metin Ekici, Ankara, 2002.

4. Зарипов Х. Узбекский фольклор. Ташкент, 1939.

5. Жирмунский В. М., Зарифов Х. Т. Узбекский народный героический эпос. Москва, 1947.

## **RESUME**

**Karl Raichl (Germany)**

**Turkic verbal epos as a communicative event**

In this article author writes about importance of story-tellers of epos among Turkic peoples, noticing the role of a story-teller in revival of an epos. The author gives the comparative analyses with a European epos.