

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р  
И Н С Т И Т У Т В О С Т О К О В Е Д Е Н И Я

ТЮРКОЛОГИЧЕСКИЙ  
СБОРНИК  
1970



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1970

*В. М. Жирмунский*

## О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ТЕОРИИ ТЮРКСКОГО НАРОДНОГО СТИХА\*

1. С 1950-х годов вместе с обращением советского литературоведения к проблемам художественной специфики и растущим интересом советской лингвистики к проблемам стихотворного языка появился целый ряд работ по вопросам метрики большинства тюркоязычных народов — статей, кандидатских и даже солидных по объему докторских диссертаций. Независимо от научного уровня этих новых поисков, который может быть различным, работы такого рода ценны уже как научные описания прежде неизвестного или мало изучавшегося материала<sup>1</sup>. Здесь достаточно будет отметить наиболее интересные: докторскую диссертацию и ряд статей З. А. Ахметова о казахском стихе, заслуживающих особого внимания как по своему высокому теоретическому уровню, так и по богатству и новизне конкретной информации и анализа<sup>2</sup>; книгу М. К. Хамраева о тюркском стихе вообще, в основном построенную на материале новоуйгурского языка, вызвавшую целый поток рецензий, советских и зарубежных, в большинстве своем очень положительных<sup>3</sup>; работу Г. М. Васильева о якутском стихосложении, менее широко отмеченную в печати, но заслуживающую серьезного внимания тюркологов, в особенности по вопросам равносложности, ударения и аллитерации, играющей в якутском стихе исключительно важную роль<sup>4</sup>; наконец, интересную статью

\* Настоящий доклад напечатан ранее в виде двух статей с некоторыми редакционными отличиями от публикуемого здесь полного его текста (см.: В. М. Жирмунский, О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха, — ВЯ, 1968, № 1; его же, Орхонские надписи — стихи или проза? — НАА, 1968, № 2). — *Прим. редколлегии.*

<sup>1</sup> См.: В. И. Асланов, Проблемы тюркоязычного стихосложения в отечественной литературе последних лет, — ВЯ, 1968, № 1, стр. 118—125.

<sup>2</sup> З. А. Ахметов, Казахское стихосложение, Алма-Ата, 1964; его же, Ритмика казахского стиха, — в кн.: «М. О. Ауэзову. Сборник статей к его шестидесятилетию», Алта-Ата, 1959, стр. 214—229; его же, Равенство слогов в казахском стихе (Об изменении слогового состава некоторых слов), — ВАН КазССР, 1959, № 1 (166), январь, стр. 27—37; его же, Рифма в казахской поэзии, — ИАН КазССР, серия филологии и искусствоведения, 1961, вып. 1 (17), стр. 1—19.

<sup>3</sup> М. К. Хамраев, Основы тюркского стихосложения (на материале уйгурской классической и современной поэзии), Алма-Ата, 1963; его же, Основы тюркского стихосложения, автореф. докт. дисс., Алма-Ата, 1964.

<sup>4</sup> Г. М. Васильев, Якутское стихосложение, Якутск, 1955.

А. М. Щербака, посвященную взаимоотношению аллитерации и рифмы в истории тюркского стиха<sup>5</sup>.

2. Тюркский народный стих построен по принципу силлабическому, т. е. его структура определяется в основном числом слогов в стихе (по принятой в Средней Азии терминологии — *бармак*, в буквальном значении — счет «по пальцам»). Этим принципом он, как известно, отличается от стиха классической поэзии (*аруз*), основанного на чередовании количественном (долгих и кратких слогов) и представляющего своеобразное тюркское творческое переосмысление принципов арабско-персидской квантитативной метрики.

Другие определения тюркского стиха как «тонического», «тонико-метрического», «силлабо-тонического» или «силлаботонизированного», встречающиеся в некоторых исследованиях по тому или иному национальному стихосложению, не связаны с какими-либо специфическими особенностями этих стихосложений, но основаны на терминологических недоразумениях, на которых мы останавливаться не будем. Разъяснение требуется только в одном случае, связанном с именем польского тюрколога проф. Тадеуша Ковальского, автора выдающегося исследования, которое положило начало современному научному изучению тюркского стиха<sup>6</sup>.

Многие советские авторы приписывают Т. Ковальскому определение тюркского народного стиха как «силлабо-тонического». Недоразумение это основано на незнакомстве с оригинальным польским текстом книги Ковальского, которая известна у нас главным образом в русском переложении А. Линина<sup>7</sup>. Ковальский действительно определяет тюркский стих термином «*rytmika sylabiczo-przyciskowa*» (во французском переводе самого автора «*systeme accentuel-syllabique*») <sup>8</sup>. Однако термин этот он применяет совсем не в том смысле, как это принято в настоящее время в советском стиховедении. В советской (русской) теории стиха под силлабо-тоническим принципом понимается, как известно, регулярное чередование в стихе ударных и неударных слогов, иными словами — чередование по стопам (ямбы, хорей, анапесты и т. д.), как в классическом русском стихе Ломоносова, Пушкина, Некрасова и др. Принцип силлабо-тонический противопоставляется принципу чисто тоническому (счет по ударениям, с переменным

<sup>5</sup> А. М. Щербак, Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении, — НАА, 1961, № 2, стр. 142—153.

<sup>6</sup> T. Kowalski, Ze studjów nad formą poezji ludów tureckich, I, Kraków, 1921 (резюме на франц. яз. — стр. 155—181).

<sup>7</sup> А. Линин, К вопросам формального изучения поэзии турецких народов, — «Изв. вост. фак-та Азерб. гос. ун-та», 1926, т. I, стр. 150 и сл.

<sup>8</sup> T. Kowalski, Ze studjów..., стр. 19 (резюме — стр. 158).

числом неударных слогов между ударениями), как в дольниках Блока или в акцентном стихе Маяковского, и принципу чисто силлабическому (счет по слогам без метрического учета числа и расположения ударений внутри стиха), как в стихосложении французском, итальянском или польском. Эта терминология впервые была введена в науку о стихе в русских работах начала двадцатых годов XX в.<sup>9</sup> Ковальский, книга которого вышла в свет в 1922 г., этой терминологии несомненно не знал и не имел в виду того значения, которое термин «силлабо-тонический» (англ. syllable-stress verse) получил в настоящее время. До этого в русских учебниках по метрике стих Ломоносова и Пушкина назывался *тоническим* и противопоставлялся *силлабическому* (французскому, польскому) и *метрическому* (античному) — без учета различия между классической силлабо-тоникой ямбов и анапестов и чистой тоникой Блока и других, тогда еще неизвестной<sup>10</sup>.

Поэтому, когда Ковальский говорит о тюркском «слогово-ударном стихе», он отнюдь не имеет в виду классическую русскую систему ямбов и анапестов, а только, по его собственному объяснению, сочетание в тюркском стихе двух тенденций: к счету слогов и к довольно свободной расстановке ударений («ces deux tendances doivent se combiner jusqu'à un certain point»)<sup>11</sup>.

Существование силлабической метрики в языках разного типа (во французском, польском и ряде других) объясняют обычно отсутствием сильного динамического ударения и прикреплением его к определенному месту в слове (последний, предпоследний слог и др.). С этим связано отсутствие фонологической значимости ударения, однако не во всех языках: в итальянском языке, например, ударение имеет фонологическую значимость, и оно может стоять на любом слоге<sup>12</sup>, хотя слова с ударением на предпоследнем численно преобладают (в прозе — до 80%). По-видимому, именно по этим причинам итальянский стих занимает как бы среднее положение между чисто силлабическим (французским) и силлабо-тоническим (германским, русским): короткие стихи в нем обычно имеют более или менее

<sup>9</sup> См.: В. Жирмунский, *Поэзия Александра Блока*, Пг., 1922, стр. 82—85; его же, *Введение в метрику*, Л., 1925, стр. 25—29 (в переводе на английский язык: V. Zhirmunsky, *Introduction to Metrics*, The Hague, 1956). Б. В. Томашевский употреблял термины «тоническое равносложное стихосложение» и «акцентный стих». См.: Б. Томашевский, *Теория литературы*, Л., 1925, стр. 105 и сл.

<sup>10</sup> Ср.: Н. Н. Шульговский, *Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения*, СПб.—М., 1914.

<sup>11</sup> T. Kowalski, *Ze studjów...*, стр. 19—21 (резюме — стр. 158).

<sup>12</sup> Giuliano Bonfante, Maria Luisa Porzio Gernia, *Cenni di fonetica e fonematica. Con particolare riguardo all'italiano*, Torino, 1964, стр. 40.

регулярное («силлабо-тоническое») чередование ударных и неударных слогов<sup>13</sup>, но и в длинных типах *endecasillabo* чередования эти все же гораздо регулярнее, чем в соответствующем по слоговому объему французском десятистихнике<sup>14</sup>.

В связи с этим З. Ахметов одновременно напомнил о дополнительном фонетическом признаке силлабической системы, который был выдвинут Валерием Брюсовым с учетом указанных особенностей итальянского языка и стиха<sup>15</sup>. Силлабическая система, по мнению Брюсова, «применяется в стихах, где все гласные произносятся с одинаковой отчетливостью и приблизительно в одинаковый промежуток времени (или с отличием незначительным)»<sup>16</sup>. Она «применима только в языках, где слоги (гласные звуки) произносятся отчетливо и где, следовательно, ухо может инстинктивно отмечать их количество в стихах. В языках, где отчетливо звучит только ударный слог в слове или даже в сочетании слов и слоги неударные произносятся неясно, как в языках английском и русском (можно добавить и в немецком. — В. Ж.), силлабическая метрика весьма неудобна...»<sup>17</sup>. З. Ахметов считает возможным применить это определение и к тюркской силлабике, с некоторыми оговорками, о которых будет сказано ниже.

Силлабическая система не исключает использования ударения, но не в качестве основы метрической структуры стиха, а в качестве нерегулярной ритмической каденции<sup>18</sup>. Так, в классическом французском александрийском стихе (двенадцатистихник с парными рифмами) метрически обязательными являются только ударения на последнем (двенадцатом) и на шестом слоге (перед цезурой); остальные ударения, в метрическом отношении необязательные, могут располагаться в границах шести слогов каждого полустишия через один или через два слова (каденции «ямбическая» и «анapestическая»). Ср. Расин «Федра» (рассказ Терамена):

4. Il suivait tout pensif || le chemin de Mycènes;
5. Sa main sur ses chevaux || laissait flotter les rênes;
6. Ses superbes coursiers, || qu'on voyait autrefois

<sup>13</sup> См.: Attilio Levy, Della versificazione italiana, — «Archivum Romanicum», 1930, vol. XIV, N. 4, стр. 468 и сл.; W. Th. Elwert, Italienische Metrik, München, 1968, стр. 48—78. Ср. также: Piergabriele Goidanich, Grammatica italiana ad uso delle scuole. Connozioni di metrica, Bologna, 1924, стр. 278.

<sup>14</sup> В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 87—88.

<sup>15</sup> З. Ахметов, Казахское стихосложение, стр. 44.

<sup>16</sup> В. Брюсов, Основы стиховедения, М., 1924, стр. 12.

<sup>17</sup> В. Брюсов, Опыт по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам, М., 1918, стр. 17.

<sup>18</sup> В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 75—77.

7. Pleins d'un(e) ardeur si nobl(e) || obéir à sa voix,
8. L'oeuil morne maintenant || et la tête baissée,
9. Semblaient se conformer || à sa triste pensée...

С точки зрения силлабо-тонической метрики в этих шести строках ст. 4 и 6 являются анапестами, ст. 5 — ямбом, ст. 7—8 и 9 представляют сочетания ямбов в первых с анапестами во вторых полустушиях. Таким образом, «ямбы» и «анапесты» совмещаются в одном размере и даже в рамках одного стиха, соответственно чему и число ударений бывает различно (2 или 3 в полустушии). Однако на самом деле это не ямбы и не анапесты, а только ритмические варианты («каденции») двенадцатисложного стиха (или шестисложного полустушия), поскольку регулярное чередование ударных и неударных слогов отсутствует. При этом решающим в ритмическом членении такого стиха является скорее всего даже не слабое и фонологически иррелевантное ударение, а расположение словоразделов (т. е. границ между словами или фразовыми группами).

Эти словоразделы, т. е. разные типы группировки слогов по словам или сочетаниям слов в рамках одинаковых по слоговому размеру стиховых рядов имеют существенное значение и для ритмического разнообразия тюркского стиха.

Согласно наблюдению Т. Ковальского<sup>19</sup>, которое подтвердил и обосновал З. Ахметов на материале казахского короткого (7—8-сложного) народно-эпического стиха (*жыр*), постоянный характер в таком стихе имеет трехсложная клаузула (т. е. трехсложное слово или тесно связанная словесная группа в конце стиха)<sup>20</sup>. Ср. пример Ахметова (поэма «Камбар-батыр»):

Күс етін беріп бағамын  
 Үйдегі екі кәрімді.  
 Оған да назар саламын,  
 Кабатыма аламын  
 Тоқсан үйлі тобыр мен  
 Алыс үйлі арғынды... и т. д.<sup>21</sup>

Тот же тип клаузулы господствует и в киргизском «Манасе» — совпадение, указывающее на древность этой формы. Ср. в записи В. В. Радлова «Бок-Мурун»<sup>22</sup>:

<sup>19</sup> T. Kowalski, *Ze studjów...*, стр. 21 (резюме — стр. 158).

<sup>20</sup> З. Ахметов, *Казахское стихосложение*, стр. 57—58; его же, *Ритмика казахского стиха*, стр. 221—222.

<sup>21</sup> «Камбар-батыр», под ред. М. О. Ауэзова и Н. С. Смирновой, Алмата, 1959 (так на всем протяжении поэмы).

<sup>22</sup> В. В. Радлов, *Образцы народной литературы северных тюркских племен*, т. V, СПб., 1885, стр. 146, ст. 181—186.

Көкөтөй улу Боқ Мурун  
 асыл жердән ақырат,  
 чоролорун чақырат:  
 Бу ашты қандай тартамын?  
 атты қандай чабамып?  
 бу ақрәт јады утамын? и т. д.

При этом такие словесные группы, образующие трехсложную клаузулу эпического стиха, как тобыр мен, жар болса, ақ малта, ер Қамбар в казахских жырах («Қамбар-батыр»), или ер Манас, қабар бер, сен барсаң, чықты деіт и т. п. в «Манасе», могут быть сопоставлены с типологически сходными трехсложными («дактилическими») окончаниями русского былинного стиха, где двухударной метрической концовке Мúромёц, десяточкѡм и т. п. эквивалентны словесные группы типа Кйев-град, ракйтовкуст, зеленá-винá, поднйть-нелзйá и т. п.<sup>23</sup>

Разумеется, если в кратком эпическом стихе в семь — восемь слогов концовка в три слога фиксирована, то количество теоретически возможных слоговых группировок в остальной части стиха сравнительно ограничено (2+2, 3+1, 1+3, 3+2 и некоторые другие).

Значение для ритмики тюркского стиха расположения словоделов (или, что то же самое, ударений в конце словесной группы) было отмечено уже В. В. Радловым<sup>24</sup> и с тех пор обращало на себя внимание всех исследователей<sup>25</sup>. Казахские теоретики обозначают эти ритмические доли (колена) стиха термином *бунақ*<sup>26</sup>. Следует, однако, подчеркнуть, что, за исключением трехсложной клаузулы в жыре, употребление той или иной группировки слогов по ритмическим долям, или «коленам», не имеет регулярного характера и относится не к метрической структуре стиха, а к его ритмическим вариантам (каденциям). Поэтому во избежание довольно обычных недоразумений не следует называть такие ритмические доли стиха «стопами» в соответствии с традицией, также восходящей к В. В. Радлову. Неправильное отождествление ритмической доли стиха с силлабо-тоническими стопами нередко приводит ис-

<sup>23</sup> В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 243—244.

<sup>24</sup> W. W. Radloff, Über die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren, — «Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft», 1866, Bd IV, стр. 85—114.

<sup>25</sup> Ср. в особенности очень полное изложение вопроса в автореферате докторской диссертации Кулана Рысалиева (Киргизское стихосложение, Фрунзе, 1965).

<sup>26</sup> З. Ахметов, Казахское стихосложение, стр. 73.

следователей тюркского стиха к теоретически неправильным выводам. Стопы — не камешки различного объема, из которых составляются стихи; стопа в силлабо-тоническом стихе есть единица регулярной повторности, представляющая функцию закономерного ритмического движения (ср. ямб: Мой дядя самых честных правил..., анапест: Уноси мое сердце в звенящую даль... и т. п.). Поэтому если краткий тюркский семи — восьмисложный стих может распадаться на ритмические доли по 2+2+3, или 3+2+3, или 2+3+3 слога (ямб+ямб+анапест или анапест+ямб+анапест и т. п.), то в таком стихе силлабического типа нет ни ямбов, ни анапестов, так как нет единиц регулярной повторности, позволяющих говорить о стопах.

Иногда в подобных случаях утверждают, будто аналогией такого иррегулярного чередования разных стоп в стихе могут служить так называемые «логаэдические размеры» античной метрики<sup>27</sup>. Однако в разностопных «логаэдах» мы всегда имеем дело с регулярным чередованием разных стоп, повторяющимся по известной модели из стиха в стих (как в асклепиадовых стихах) или из строфы в строфу (как в сапфических строфах). К стиху, основанному на принципе равносложности, в котором отсутствует подобная регулярность в расположении ударений, термин «логаэдический» неприменим, как и счет по стопам вообще: он является стихом силлабическим, а не силлабо-тоническим.

3. Вопрос о слоговом равенстве («изосиллабизме») в тюркском народном стихе также требует уточнения.

3. Ахметов систематизировал ряд случаев видимой неравносложности, объясняемых фонетически факультативной элизией слабых (сверхкратких) слогов и явлением зияния. Приведем его примеры для семисложного стиха (жыра)<sup>28</sup>:

1) Элизия в зиянии (при столкновении гласных). Ср. кызд(ы) ос(ы) елге берелік... («Козы-Көрпеш»). Такая элизия обычна в случаях, когда словосочетание образует грамматическое целое:

Не қыларым біл(а)-алмай,  
Өлейін десем өл(е)-алмай,  
Өз жанымды қый(а)-алмай...

(«Алпамыс»)

Однако возможны случаи, требующие с точки зрения принципа равносложности сохранения гласного в зиянии. Ср. «Алпа-

<sup>27</sup> Ср., например: И. В. Стеблева, Пoesия орхон-енисейских тюрок, — НАА, 1963, № 1, стр. 156.

<sup>28</sup> З. Ахметов, Равенство слогов в казахском стихе, стр. 27—37.

мыс»: ұйқы алып денесін...; «Кобланды»: Басқа әйел болғанда и др.

2) Отпадение слабого неударного начального гласного (ы, і) перед р, л. «Алпамыс»: Құйрықтан алып (ы)лақтырды; «Кыз-Жибек»: (ы)расыңды айтшы, Жібек-жан и др. Однако возможны дублеты в зависимости от общего числа слогов в стихе: лақтыру — ылақтыру, лайық — ылайық, рахат — ырахат и др.

3) Выпадение слабого неударного гласного (сверхкраткого і, ы) внутри слова. «Камбар-батыр»: Мақтаун естіп білгелі. Однако и здесь может быть использован полный фонетический вариант, соответствующий требуемому числу слогов. Ср. «Алпамыс»: Алпамысты есітіп. Следовательно, возможны факультативные дублетные формы: есітіп — естіп, ашына — ашина, адыра — адра, топырак — топрак, тәңірі — тәңді и ряд других. (Вопрос о том, какая из этих форм является с диахронической точки зрения исходной или основной, мы, как и автор статьи, не касаемся.)

Более принципиальное значение, чем эти наблюдения над использованием фонетических вариантов слова, имеет то обстоятельство, что устный народный силлабический стих, в частности стих эпический, никогда не достигает полной равносложности: изосиллабизм в таком стихе обычно имеет лишь приблизительный характер. Короткий эпический стих (*жыр*) в своих наиболее регулярных формах является стихом семи- или восьмисложным. К. Рысалиев (как до него и Т. Ковальский) справедливо рассматривает «семи — восьмисложный размер» как «единую стиховую форму»<sup>29</sup>. По-видимому, явление это связано с приблизительным характером восприятия изосиллабизма вообще. Но в эпическом жыре можно наблюдать и еще более короткие, как и более длинные стихи (в 9—10—11 слогов), и чем архаичнее стих, тем он менее равносложен. В «Манасе» значительные отклонения от принципа равносложности встречаются, например, гораздо чаще, чем в казахских исторических «былинах». Ср. в записи В. Радлова («Бок-Мурун», стр. 607—612):

Бәк Мурундай төрбүн (7)  
кбнү чөгөт болбоібу? (7)  
барсын қоңур салқын күс-мінән (9)  
келсін чымын уққан ала чалбыр жас-мінән, (13)  
јақшысы келсін теріліп, (8)  
јаманы қалсын терігіп... (8)

<sup>29</sup> К. Рысалиев, Киргизское стихосложение, стр. 45.

При этом, однако, концовка всюду остается трехсложной, подчеркивая метрическое единство и сопоставимость стихов.

Неполная равносложность характерна и у других народов для ранних ступеней развития силлабического стиха (в особенности устного народного, в частности эпического): для французского, испанского, старопольского<sup>30</sup> и др. Р. Менендес Пидаль, уделивший этому вопросу специальное внимание, считает неравносложный стих старoisпанской «Песни о Сиде» свидетельством этой древнейшей французской и испанской эпической традиции<sup>31</sup>. Отметим в этой связи, что и классическая итальянская поэзия, с ее условной элизией гласных в зиянии, фактически является лишь приблизительно-равносложной. Ср. сонет Петрарки: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono...* То же относится и к французской поэзии с установившейся в современном произношении (даже в приподнятой театральной декламации классических трагедий) широкой факультативностью реализации «немого *e*» (*e muet*) на конце слова<sup>32</sup> — явление, в значительной степени подготовившее развитие французского «верлибризма» («свободного стиха»).

По отношению к устной поэзии тюркских народов вопрос этот требует также не только фонетического, но и исторического освещения. Как известно, существуют два типа тюркского эпического стиха: короткий — в 7—8 и длинный — в 11 (10—12) слогов (у казахов: *жыр* и *олен*), различаемые, по крайней мере частично, по жанровым функциям. Ф. Е. Корш высказал мнение, что длинный стих — более позднего происхождения и развился из короткого путем удвоения его первой (четырёхсложной) части (по типу:  $4+3 > 4+4+3$ )<sup>33</sup>. Объяснение это имеет, разумеется, чисто умозрительный характер, что не снимает вопроса об относительной древности обоих типов в эпической поэзии.

Действительно, в казахском эпосе в качестве героического

<sup>30</sup> См.: M. Dłuska, Sylabizm, — «Sylabizm», red. Z. Kopszyńskiej i M. R. Mayenowej, Warszawa, 1956, стр. 28.

<sup>31</sup> R. Menendez Pidal, Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas, éd. 6, Madrid, 1957, стр. 164, 374—376; егo же. La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs, éd. 2, Paris, 1960, стр. 471—473; Рамон Менендес Пидаль, Стихотворные особенности поэм в Испании и во Франции, — Избранные произведения, М., 1961, стр. 152—158.

<sup>32</sup> Согласно экспериментальным исследованиям Жоржа Лота (которые некоторыми оспариваются), французский классический александрийский стих имеет в чтении фактически от 9 до 14 слогов (в том числе в исполнении таких мастеров, как Коклен и Сара Бернар). См.: George Lote, L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale, éd. 2, Paris, 1913. Ср. еще: Jeanne Vagneu Pleasants, Études sur l'e muet. Timbre, durée, intensité, hauteur musicale, Paris, 1956.

<sup>33</sup> Ф. Корш, Древнейший народный стих турецких племен, — ЗВОРАО, СПб., 1909, т. IX, вып. 1, стр. 152—155, 162.

стиха употребляется короткий семи — восьмисложный жыр: длинным стихом пользуются хотя относительно древние, но типологически более поздние семейно-бытовые поэмы («Козы-Көрпеш», «Кыз-Жибек»), а также немногие модернизированные в стилистическом отношении редакции героического эпоса<sup>34</sup>. Всецело господствует одиннадцатисложный стих в строфических по своей форме образцах книжного эпоса («кисса»), как, например, «Хемра» или «Сейпуль-Мелик» в записях В. В. Радлова<sup>35</sup>. Здесь, однако, не исключается возможность влияния арабско-персидских образцов<sup>36</sup>. В архаическом по содержанию и стиховой форме «Манасе», как и в большинстве произведений киргизского «малого эпоса», употребляется короткий стих. В узбекском «Алпамыше» Фазыла Юлдашева господствует одиннадцатисложник, но форму короткого стиха сохранили картины скачки героя через степь, изображения боев и некоторые другие традиционные по содержанию и манере отрывки, что позволяет заключить об исконном и более древнем характере этой формы.

Однако рассмотрение наиболее архаических типов тюркского эпического стиха в богатырских сказках народов Южной Сибири и в средневековых записях огузского героического эпоса в «Книге моего деда Коркута» («Китаби дедем Коркут», XV—XVI вв.) подсказывает мысль, не явились ли оба типа тюркского эпического стиха нашего времени, короткий и длинный, результатом более поздней дифференциации древнего стиха с более широким диапазоном колебаний в числе слогов, причем в процессе этой дифференциации *жыр* стал по преимуществу формой героического эпоса, а *өлен* — лирических четверостиший и находящейся под их влиянием семейно-бытовой эпической повести любовного содержания (так по крайней мере в казахской народно-поэтической традиции).

4. В специальной работе, посвященной древнетюркскому эпическому стиху<sup>37</sup>, я попытался показать, что основой ритмиза-

<sup>34</sup> Ср. в сб. «Батырлар жыры», т. II, ред. М. Т. Гумаровой, Алма-Ата, 1961: поэмы «Аркалық-батыр» (запись 1958 г.), частично «Доган-батыр» (издавался с 1903 по 1915 г. несколько раз как «кисса»); отдельные пассажи «Камбар-батыра» в версии А. Диваева, и др.

<sup>35</sup> В. Радлов, Образцы народной литературы тюркских племен Южной Сибири, т. III, СПб., 1870.

<sup>36</sup> Ср. замечание Т. Ковальского в кн.: «Ze studjów...», стр. 22—24 (резюме — стр. 158—159).

<sup>37</sup> В. Жирмунский, Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха, — ВЯ, 1964, № 4, стр. 3—24 (то же на нем. яз.: V. Schirmunski, Syntaktischer Parallelismus und rhythmische Bindung im alttürkischen epischen Vers, — «Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturgeschichte. Festschrift für W. Steinitz», Berlin, 1965, стр. 387—401). См. также: В. Жирмунский, Огузский героический эпос и «Книга Коркута», — в кн.: «Книга моего деда Коркута. Огузский

ции устного народного эпического стиха служил первоначально не принцип изосиллабизма, а ритмико-синтаксический параллелизм при относительно свободном счете слогов. Выводы эти опираются на сопоставление стиховой формы богатырских сказок тюркских народов Южной и Восточной Сибири (алтайцев, шорцев, хакасов, тувинцев, якутов) со стихотворными партиями «Книги Коркута», выделенными в тексте с помощью технического термина сойламақ 'говорить стихами', 'петь' (сойламақ «спеть песню»).

В отношении «Книги Коркута» необходима оговорка. Можно было бы высказать предположение, что неравносложность стихотворных партий является здесь результатом позднейшего искажения устного текста, его прозаического письменного переложения. Однако сопоставление ряда фактов заставляет думать, что составитель книги относился к воспроизводимому им устному эпическому тексту как к священному «преданию отцов» и в основном правильно передал особенности его поэтической формы, полностью укладывающиеся в реконструированную нами общую картину развития дневнетюркского эпического стиха<sup>38</sup>.

Ритмико-синтаксический параллелизм лежит в основе стиховой формы у многих народов (финно-угорских, монгольских и тунгусо-маньчжурских, в древнесемитической поэзии, например parallelismus membrorum ветхозаветных псалмов и др.). Повсеместно распространены народные четверостишия, универсальный жанр, построенный на открытом А. Н. Веселовским «психологическом параллелизме» между явлениями природы и душевными переживаниями человека или событиями его жизни<sup>39</sup>. В сравнительно-типологической и генетической перспективе это древнейший жанр любовной лирики вообще. Из собрания Веселовского, содержащего большое число образцов современного фольклора романских, германских, славянских, балтийских и ряда восточных народов, ограничимся следующими примерами:

- 1) Зеленая березонька,  
Чему бела, не зелена?

героический эпос». Пер. В. В. Бартольда. Издание подготовили В. М. Жирмунский, А. Н. Кононов, М.—Л., 1962, стр. 243—247.

<sup>38</sup> См.: В. Жирмунский, Огузский героический эпос и «Книга Коркута», стр. 255.

<sup>39</sup> См.: А. Веселовский, Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля, СПб., 1898, стр. 10 (то же в кн.: А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, стр. 134—144). Ср. также: Th. Frings, Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert, München, 1960 («Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften», Philosoph.-hist. Kl., Jg. 1960, 2), стр. 6.

- Красна дзевочка,  
Чему смутна, не весела?
- 2) Ой, тонкая хмелиночка  
На тин повилася,  
Молодая дівчинонька  
В козака вдалася.
- 3) Франц.:  
Quant on veut cueillir les roses,  
Il faut attendre le printemps,  
Quant on veut aimer les filles,  
Il faut qu'elles aient seize ans и др.

Сравнение обширного материала таких примеров показывает, что в зависимости от степени последовательности параллелизма появляется приближительная равносложность синтаксических рядов, не исключающая отдельных отклонений (например, 1, 1—3). С другой стороны, от характера языка (особенностей морфологического строя и акцентуации) зависит наличие или отсутствие в конце стиха более или менее полных рифмовых созвучий (березонька: дзевочка; зелена: весела; хмелиночка: дівчинонька), иногда даже точных рифм, основанных на морфологическом параллелизме (повилася: вдалася), а иногда и подсказанных влиянием одновременно существующей песни литературного происхождения (printemps: ans).

Особенностью тюркских (агглютинирующих) языков (по сравнению, например, с русским, французским или с языком ветхозаветных псалмов) является то, что такого рода ритмико-синтаксический параллелизм неизбежно порождает грамматическую рифму (созвучность тождественных конечных аффиксов). Чем ближе лексический и грамматический параллелизм между двумя строками, тем неизбежнее рифма. Если, как это часто бывает в тюркском эпосе, стих состоит из трех ритмических групп, синтаксически параллельных (например: именное определение + существительное-подлежащее + глагольное сказуемое, или существительное-подлежащее + именное дополнение + глагольное сказуемое и т. п.), то результатом параллелизма будут три грамматические рифмы, начальная, срединная и конечная. Конечная рифма при этом так же мало обязательна, как две другие, но она легче всего может стать нормой, так как она маркирует конец смыслового и фонетического ряда.

Явление это исследовал Т. Ковальский на примере четверостиший, организованных, как он это называет, по принципу «дихотомической структуры» (двучленности)<sup>40</sup>. Жанр этот ши-

<sup>40</sup> Т. Kowalski, *Ze studjów...*, стр. 40—52 (резюме — стр. 163—165).

роко представлен у всех тюркоязычных народов<sup>41</sup>. Только в шестом разделе своей книги Ковальский касается стиха эпического — на материале богатырских сказок приалтайских народов<sup>42</sup>. При этом он пытается и в эпосе найти «дихотомическое» членение, выделить четверостишия и двустишия, объединенные двучленным параллелизмом наподобие лирических строф. В этой своей части положения Ковальского не могут быть признаны правильными. Как я пытался показать, изначальной структурной формой древнетюркского народного эпического стиха является не двучленная строфа, а то, что я назвал эпической тирадой (или строфемой), т. е. цепочка стихов неопределенной длины, объединенная параллелизмом (отнюдь не обязательно двучленным, часто многочленным) и, в результате этого параллелизма, одинаковыми созвучиями в конце параллельных ритмических отрезков стиха. Тирада является общей структурной формой эпоса у тюркских народов Южной Сибири, в стихотворных партиях средневекового огузского эпоса «Китаби Коркут», в киргизском «Манасе», казахских жырах, в узбекском «Алпамыше» и в других произведениях героического эпоса тюркоязычных народов. Такие цепочки стихов соответствуют вообще поступательному движению эпического рассказа у многих народов: мы находим их в гекзаметрах гомеровского эпоса (со строгой метрической формой, но без рифмы), в эпосе древних германских народов (в соединении с аллитерацией), в русских былинах (с элементами параллелизма и эмбриональной грамматической рифмой)<sup>43</sup>, в стихах французского и испанского героического эпоса (равносложных или близких к равносложным, объединенных сквозными ассонансами конечных гласных — «laisses tonogimes»), и т. д. Особенности языка и поэтической традиции определяют специфические национальные различия этой структурной формы эпического повествования.

5. Рифма в тюркском эпосе, как и в лирических четверостишиях, является произвольным результатом грамматического параллелизма окончаний и может в принципе стоять в разных местах стиха (начальная, срединная, конечная); первоначально она вообще не имеет обязательного и регулярного характера, лишь постепенно приобретая самостоятельное композиционное значение в конечной позиции.

<sup>41</sup> Многочисленные примеры см. в «Образцах» В. В. Радлова, которые были главным источником для Ковальского, а также в других фольклорных изданиях. Ср. анализ тюркского материала в цитированной выше статье автора, «Ритмико-синтаксический параллелизм...», стр. 3—6.

<sup>42</sup> T. Kowalski, *Ze studjów...*, стр. 129—151 (резюме — стр. 177—181); *Rozdział V. Poezja turków z okolic Altaju* (по записям В. Радлова в т. I «Образцов»).

<sup>43</sup> См.: В. Жирмунский, *Рифма, ее история и теория*, Пг., 1923, стр. 263—296.

Поскольку в основе этой грамматической рифмы лежит тождество аффиксов, она может в соответствии с особенностями тюркских языков объединять фонетически (и фонологически) разные гласные, связанные между собою сингармоническими отношениями; при сингармонизме палатальном: а—ä, ы—и, о—ö, у—ü, при сингармонизме лабиальном (например, в киргизском языке): а—о, е—ö, і—ü и некоторые другие. Ср., например, в киргизском «Манасе» («Бок-Мурун», по записи В. Радлова, стр. 160 и сл.): *inici* : баласы; *beriptir* : калыптыр; *tasmandai* : кетмандäi; *kelgändä* : айтқанда : чыкқанда; или *ketpägän* : өтпөгөн; *tökütüp* : салдырып; *ekändä* : мингändä : *jürgöndö*; салыптыр : болуптур : бүтүптүр : калыптыр : кетиптир и др.; в казахском «Камбаре» (стр. 14 и сл.): *ženeldi* : боялды; *qandyryp* : sekirtip : ырғытып : kergitip : үркітіп; таңындай : közindei : безіндеi и др.; ср. также в турецкой версии «Кёроглы» (строфическая форма): *Erenler* : *yollar*; *işini* : *başını*, *saldırır* : *doldurur* : *öldürür* и др.<sup>44</sup>.

Такую рифму с фонетической точки зрения можно назвать, пользуясь русской терминологией, «приблизительной». С точки зрения функциональной это будет рифма «фономорфологическая». Ближайшей аналогией к ней является традиционно принятое в русском стихе сочетание в рифме парных фонем и:ы под ударением. Ср. *забыли* : *любили*, *забыт* : *убит* (но также и без грамматического параллелизма — *могила* : *забыла*, *любим* : *дым* и др.)<sup>45</sup>.

Впрочем, русский термин «приблизительная рифма» был бы неправильным в применении к тюркскому народному стиху, если считать такую приблизительную рифму «бедной», не учитывая ее объема в целом<sup>46</sup>. В русском и западном литературном стихе, в особенности классическом, под рифмой традиционно понимают совпадение звуков в стихе начиная с последнего ударного гласного, в соответствии с чем рифмы могут быть мужские (*воз* : *роз*), женские (*руки* : *звуки*) или дактилические (*назначенный* : *схваченный*). С этой европейской точки зрения в тюркских стихах, где ударение нормальным образом лежит на последнем слоге, рифмы бывают только мужские. Следовательно, в цепочках стихов, объединенных аффиксом *-di/-dy* или *-in/-yn*, совпадения подобных аффиксов на конце стихотворных строчек было бы, при всей «бедности» созвучия, вполне достаточно (с европейской точки зрения) для точной рифмы. Подобные случаи действительно встречаются, например: *inici* : *баласы*, *tökütüp* : *салдырып* в приведенных примерах («Манас»), но они крайне

<sup>44</sup> Riza Mollof, Köroğlu, Sofya, 1957, стр. 96 и сл. (записано у турок в Болгарии).

<sup>45</sup> См.: В. Жирмунский, Рифма, стр. 131—133.

<sup>46</sup> См.: В. Ахметов, Казахское стихосложение, стр. 131—140; е го же, Рифма в казахской поэзии, стр. 9—17.

редки. Поскольку, с одной стороны, ударение (тонический принцип) не играет в тюркском стихе определяющей роли, а с другой — рифма в народном стихе является результатом параллелизма, наблюдается общая тенденция к расширенной рифме, к тому, чтобы рифмовать не только последний («ударный») слог, а два или три слога, т. е. не один аффикс, а целую одинаковую группу аффиксов, в пределе — все последнее трехсложное слово (клаузулу). Такая рифма по принятой в русской метрике терминологии является глубокой, хотя при этом в разной степени точной (сингармоническое варьирование гласных + различия в согласных). Ср., например:  $м\grave{и}н + г\grave{а}н + д\grave{а} : \grave{й}\ddot{у}р + г\ddot{о}н + д\ddot{о}$ , бер +  $\text{л}\grave{п} + \text{т}\ddot{и}р : \text{қ}\grave{а}л + \text{ы}\ddot{п} + \text{ты}\ddot{р}$  («Манас»); таң +  $\text{ы}\ddot{н} + \text{да}\ddot{й} : \text{к}\ddot{ө}з + \text{л}\grave{н} + \text{де}\ddot{й}$  («Камбар»); с захватом корневого элемента:  $\text{ке}\ddot{т} + \text{п}\grave{а} + \text{г}\ddot{а}н : \text{б}\ddot{т} + \text{п}\ddot{ө} + \text{г}\ddot{о}н$ ;  $\text{те}\ddot{р} + \text{л}\grave{л} + \text{л}\grave{п} : \text{те}\ddot{р} + \text{л}\grave{г} + \text{л}\grave{п}$  («Манас»);  $\text{к}\ddot{ө}з + \text{л}\grave{н} + \text{де}\ddot{й} : \text{без} + \text{л}\grave{н} + \text{де}\ddot{й}$  («Камбар») и др.

Как типологическую аналогию такому расширению рифмового созвучия в рамках клаузулы (обычно трехсложной) можно привести развитие эмбриональной рифмы в русских былинах. Механизм этого развития в обоих случаях одинаковый и поддается принципу параллелизма. Учитывая двухударный характер «дактилической» (в редких случаях «гипердактилической») клаузулы в русском былинном стихе (Молодѡй Вольгá|| Святослáвгович...), можно считать и здесь достаточным (с точки зрения требований к «мужской» рифме классической поэзии) тождество последнего ударного гласного: Мúромлѧ : Карачáровá, мѡлодцú : богáтырю. Но обычно смысловой и ритмико-синтаксический параллелизм ведет к дальнейшему расширению созвучной части концовки. Ср. рифмы двусложные: заколѡделá : замуравелá, хлеба кúшатй : пообѡдатй; с захватом опорной согласной-обручáласй : поклонйласй. Трехсложная рифма становится точной в обычном смысле — кúшаю : слúшаю, богáтая : проклáтая. Но обширный размер русских слов допускает и четырехсложную рифму, выходящую за границу клаузулы, обычно с одинаковым префиксом в рифмующих словах (морфологический параллелизм), но с звуковыми отклонениями внутри слова, как в соответствующих тюркских примерах: призадúмалась : призаслúхалась, перескáкивал : перемáхивал, придвѡрничкй : приворѡтничкй<sup>47</sup>.

6. При полном тождестве рифмующих между собою стиховых концовок (или соответствующих ритмических отрезков стиха) рифма обращается в лексический повтор.

Ритмико-синтаксический параллелизм как принцип композиционной структуры допускает словесное повторение, как эквива-

<sup>47</sup> Глубокие рифмы, частично неточные, характерное явление новейшей поэзии. Наиболее известный пример в русской поэзии — стихотворения В. Маяковского.

лент рифмы, слов, одинаковых по своей синтаксической функции и морфологической структуре (например, по уже указанному типу: именное определение + существительное-подлежащее + глагольное сказуемое). При этом чем архаичнее поэтический стиль, тем чаще в нем такие повторения. Рифма представляет как бы частный случай повторения и, вероятно, развилась из повторения. Соответственно этому и в качестве стиховой клаузулы повторения (вместо рифм) в таком архаическом стиле очень обычны. См., например, отрывок из шорской богатырской сказки «Кан-Кес», цитированный ранее <sup>48</sup>:

- Ст. 9 ...aq mał turğan  
...белый скот *стоял*  
ст. 12 ...attın öрге turğan  
...золотой дворец *стоял*  
ст. 14 ...attın šarçın turğan  
...золотая коновязь *стояла*  
ст. 16 ...čegren ot turğan  
...игренивый конь *стоял*...

Очень часто такие повторения служат концовками в «Манасе», чередуясь с грамматическими рифмами или со стихами без конечной рифмы. Ср. «Рождение Манаса» в записи В. Радлова<sup>48</sup>, ст. 23—38 (стиховые клаузулы):

Ст. 23 ... јар болсо! 24 ... курсағына, 25 ... бар болсо! 26 ... бұ дурсам! 27 ... тў дурсам! 28 ... көк көпүч, 29 ... *jegändäi*, 30 ... көк чапан ... 31 *jegändäi*, 32 ... тешік там, 33 ... *jegändäi*, 34 ... кў наіза, 35 ... *jegändäi*, 36 ... қоібоғон, 37 ... тоібоғон, 38 ... *jegändäi* (грамматические рифмы — ст. 26:27, 36:37; повторения с предшествующей рифмой — ст. 23:25; повторение всей клаузулы — ст. 29, 31, 33, 38; синтаксический параллелизм с повторением первой части клаузулы — ст. 28, 30; без повторения — ст. 32; повторения выделены *курсивом*, рифмы — разрядкой).

Среди этого разнообразия нерегулярных типов параллелизма, повторений и рифм в конце стихового ряда часто встречаются повторения некоторых в широком смысле служебных слов — глаголов, наречий, послелогов, — образующих вместе с предшествующим значащим словом, которое обычно (но не всегда) рифмуется, составную стиховую клаузулу. Ср. в приведенном примере из «Манаса»: јар болсо 'другом будь': бар болсо 'здоровым будь'. Часто в таком положении стоят формы глаго-

<sup>48</sup> В. Жирмунский, Ритмико-синтаксический параллелизм, стр. 19—20.

<sup>49</sup> «Манастын туганы», — В. Радлов, Образцы, т. V, стр. 2, 23—28.

ла «быть»: *болған*, *болды* 'был', *болса* 'был бы' и т. п.; другие вспомогательные глаголы: *эді*, *экән*, *тур*, *келді*, *алып* и т. д.; *бар* 'имеется', *жоқ* (*жоқ*) 'нет' ('не имеется'), *соң* 'после', *мінән* (*білән*) 'вместе' и ряд других. Ср. казах.: бай *болған* 'баем был': қан *болған* 'ханом был' (без рифмы), но также с рифмой — бай *болған*: сай *болған* 'скот (у него) был'; кісі *жоқ* 'человека нет': ісі *жоқ* 'дела нет' (ср. кирг. «Манас»: ч өрө *жоқ* 'соратника нет': төрө *жоқ* 'родича нет'); жасы *бар* 'возраст его был': басы *бар* 'голова его была'; білген *соң* '(когда) узнал после': көрген *соң* '(когда) увидел после' и т. д. Особенно часто в такой позиции употребляется глагол *деп* 'сказав', 'подумав', *деді*, *деіт* 'сказал', 'подумал', объединяющий целые цепочки стихов (речь героя или внутренний монолог). См. «Камбар», ст. 879—894 (стр. 31—32):

Ақтөс тазы мен, — *дейді*,  
 Белогрудая гончая — я, — *молвил*,  
 Қара төбет сен, — *дейді*,  
 Черный пес — ты, — *молвил*,  
 Таласқаның қыз, — *дейді*,  
 Оспариваешь девушку, — *молвил*,  
 Он мың ләшкер палуанға  
 Против десяти тысяч силачей-воинов  
 Бола алмассың тең, — *дейді*,  
 Не выступишь ты, — *молвил*,  
 Ақ суңқар құс мен, — *дейді*,  
 Белый сокол — я, — *молвил*,  
 Құладың құс сен, — *дейді*...  
 Сизый ястреб — ты, — *молвил*... и т. д. (12).

Можно обозначить составную рифму такого рода, состоящую из повторяющегося второго слова и рифмующего первого, термином классической арабско-персидской поэзии *редиф*. Однако мы имеем дело в тюркской народной поэзии с явлением автохтонным, развившимся спонтанно из того же общего принципа параллелизма и повторения. По сравнению с классическим *редифом* такая составная рифма в устной поэзии тюркских народов ограничена традиционным, относительно узким кругом «служебных» слов. То обстоятельство, что одни и те же слова употребляются в одинаковой функции в эпическом стихе всех тюркских народов, выработавших метрическую форму жыра и трехсложное окончание (киргизов, казахов, каракалпаков, узбеков), заставляет считать это явление относительно древним, вероятно общим наследием этих народов. В более позднем романическом эпосе и народных романах *редиф* имеет совсем иной характер, подсказывающий мысль о его литера-

турном происхождении. Ср., например, в сочетании со строфической формой и одиннадцатисложным стихом в лирических партиях (песнях) героев в «Равшане» узбекского сказителя Эргаша Джуманбулбул-оглы, одном из наиболее поздних и стилистически «украшенных» дастанов цикла «Кёроглу»:

Баримизни кўриб ётир бир йигит.  
 Всех нас видит один джигит.  
 Колин гулга кириб ётир бир йигит.  
 В густых цветах спрятался один джигит.  
 Бир одам ётибди боғнинг ичида,  
 Какой-то человек расположился в саду,  
 Гулларинодан териб ётир бир йигит.  
 Цветы твои срывает один джигит<sup>50</sup>.

7. Наличие словесных повторов в общих рамках ритмико-синтаксического параллелизма объясняет, по-видимому, и происхождение аллитерации, которая, как известно, является одним из отличительных признаков древнетюркского народного стиха, в частности эпического. Аллитерация может быть по своему расположению «вертикальной» или «горизонтальной»: она объединяет ряд последовательных стихов (в таких случаях чаще всего, но не всегда, она имеет анафорический характер начальной рифмы) либо связывает между собою слова внутри стиха. Оба принципа нередко перекрещиваются. От аллитерации германской тюркская (как и монгольская) отличается своим нерегулярным характером. В древнегерманском акцентном стихе, имеющем четыре сильных ударения, по два на каждое полустихие, аллитерация обязательна: она связывает первое ударение второго полустихия с одним или обоими первого. Ср. «Песнь о Хильдебранте» (VIII в.):

Hiltibrant enti Hádubrant || untar hérium twém  
 Хильдебрант и Хадубрант || между двух дружин  
 Sínufatarungo || íro sáro ríhtun...  
 Сын с отцом || свои панцири изготовили.

В тюркском и монгольском стихе аллитерация, даже массовидная, не прикреплена к определенному месту стиха и, следовательно, столь же необязательна, как и рифма.

Аллитерация развивается из повторения слов на параллельных местах стиха, как это особенно очевидно в анафорической позиции, причем повторение может быть либо полным, либо с

<sup>50</sup> Эргаш Джуманбулбул-оглы, Равшан, ред. и предисл. Х. Зарифова, Ташкент, 1941, стр. 89.

вариацией грамматической формы слова (так называемая *figura etymologica*, широко распространенная в архаическом стихе у многих народов как прием подхватывания с вариацией)<sup>51</sup>. Это положение подтверждается следующими двумя обстоятельствами: 1) начальная аллитерация нередко чередуется с повторениями на параллельных местах стиха (как и рифма); широко распространена, как в этой позиции, так и при горизонтальной аллитерации «этимологическая фигура»; 2) аллитерирует обычно не только начальный согласный слова (как в германском стихе), но также последующий гласный или более обширная группа согласных в пределах начального слога или слова — явление, в известной мере аналогичное «глубоким» рифмам в конце стиха, охватывающим конечное слово (клаузулу).

Связь между словесными повторениями и аллитерацией могут иллюстрировать следующие примеры.

Традиционный зачин шорской богатырской сказки «Кан-Мерген» (ст. 1—9)<sup>52</sup>:

*Purun, purun potğan pottur —* (8)

Давным-давно это было —

*amdyğynuz a t y n d a* (7)

Нынешнего прежде,

*purunğynuz s o n d a,* (6)

Бывшего после,

*q a t a q - p a ç e r p ö l ü p,* (6)

Мешалкой земля разделена была когда,

*q a t u ş - p a suğ p ö l e r ş e n d e,* (8)

Ковшом вода разделена была когда,

*ç e r p ü d ü ş ü p,* (4)

Земля нагромоздилась когда,

*ç e r s i l q a b a ş a r ş e n d e,* (7)

Сквозь землю влага пробивалась когда,

*ç e r ç y r t y t a a ğ a ş ö s ç a t q a n ş e n d e,* (11)

Земля разрывалась, дерево выросло когда,

*a ğ a ş ç y r t a t a p ü r ö s ç a t q a n ş e n d e* (11)

Дерево расщеплялось, лист выростал когда...

Повторяются *purun* (2), с этимологической вариацией *purunğynuz*; *pot-* с вариациями: *potğan*, *pottur*; *pölür*, *pöler*; *çer* (3) с вар. *çersil*, *çyrtyta* (2); *ğaş* (2); *ösçatqan* (2); *şende* (4). Встре-

<sup>51</sup> О стилистической роли «этимологической фигуры» в устной поэзии угро-финских народов см.: W. Steinitz, *Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen*, T. 2, Stockholm, 1941, стр. 41—46.

<sup>52</sup> «Шорский фольклор», под ред. Н. П. Дыренковой, М.—Л., 1940, стр. 80—83, № 12.

чаются нерегулярные грамматические рифмы: внешние—*a l y n d a : s ö n d a : š e n d e ; p ö l i ü p : p ü d ü s ü r ;* внутренние—*q a l a q - p a : q a m u š - p a*. Аллитерируют *p-, qa-, š-, a-*.

2) Отрывок из «Манаса» («Приход Алмамбета», в записи В. Радлова, ст. 47—54):

*Тарс эткән-мінән бір атқан,  
Со звоном (из луков) стреляя,  
тарсы л д а т ы п қ о л j ү р с ү н!*  
Звеня войско пусть выступит!  
*күрс эткән-мінән бір атқан,  
С криком (из луков) стреляя,  
күрсү л д ö т ү п e l к ö ш с ү н!*  
Крича народ пусть двинется!  
қызыл чоқтү Ойроттун  
Красно-огненных Ойротов  
*e l четinä б а р а л ы!*  
В пределы народа пусть мы двинемся!  
*milді қармап а л а л ы,*  
Языка (лазутчика) пусть мы захватим,  
*milдән milін с у р а й л ы!*  
От лазутчика слово (язык) пусть спросим!

В этом примере рядом с обычными повторениями на параллельных местах и более обильными конечными рифмами наличествует большое число этимологических вариаций: *тарс — тарсылдатып, күрс — күрсүлдөтүп, milді — milдән — milін*.

Таким образом, с точки зрения как генетической, так и функциональной звуковой повтор (аллитерация или рифма) может рассматриваться как эквивалент или замена (рудимент) словесного повторения.

8. Объяснение широкого развития, которое принцип аллитерации получил в тюркском стихосложении, в особенности в его архаических формах, представляет известные трудности.

Обычно аллитерация закрепляется как структурный элемент стиха в языках, где ударение падает на первый слог, т. е. где этот слог является фонетически сильным (в языках германских, древнеирландском, пралатинском, финских, монгольских). Если же сильное словесное ударение стоит внутри слова, то с первым слогом в динамическом отношении конкурирует ударный внутренний слог. Это обстоятельство препятствует, например, систематическому использованию аллитерации в русском стихе. Об этом наглядно свидетельствуют неудачные опыты К. Бальмонта:

**Вéчер. Взмóрье. Вздóхи вéтра.  
Величáвый вóзглас вóлн...**

Чтобы аллитерировали согласные в первом слоге, на который падало бы ударение, поэту пришлось написать стихотворение хорейми, механически разрубленными по стопам словоразделами перед каждым ударным слогом. Многосложное слово величайший при этом выпало из звуковой системы: по идее поэта оно должно аллитерировать на *в-*, между тем на самом деле стоящее внутри слова перед ударением *-ч-* является более сильным.

Высказывалось мнение (в числе других — таким авторитетнейшим алтаистом, как акад. Б. Я. Владимирцов), будто система аллитераций восходит в современных тюркских языках к «пратюркскому», когда, как подсказывает сравнение с другими алтайскими языками (прежде всего с монгольским), ударение, по-видимому, падало на первый слог<sup>53</sup>. Однако объяснение это не убеждает. Если бы в историческую пору существования тюркских языков аллитерация была в них явлением только пережиточным, находящимся в противоречии с их современным фонетическим строем (т. е. с конечным ударением), она не могла бы удержаться в устном народном стихе и быстро сошла бы на нет, поскольку не была связана ни с какой традиционной регулярной моделью, а употреблялась свободно и без всяких фиксированных правил, т. е. на слух.

Здесь не место и автор не считает себя достаточно компетентным, чтобы поставить в связи с проблемой аллитерации сложный и дискуссионный вопрос о природе и месте ударения в тюркских языках, в частности об ударности и фонетическом весе начального слога по сравнению с конечным, о вторичном или эмфатическом ударении на этом слоге. Споры по этим вопросам<sup>54</sup>, вероятно справедливо, резюмирует А. М. Щербак, когда он пишет: «Высказывания тюркологов часто противоречивы... делаются прямо противоположные заключения. Очевидно, это объясняется тем, что ударение в тюркских языках является недостаточно выраженным и слабо централизующим. Не будет большим преувеличением, если мы скажем, что в слове столько же ударений, сколько слогов, и то, что одно из

<sup>53</sup> Ср.: Б. Я. Владимирцов, Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхаского наречия, М., 1929, стр. 112.

<sup>54</sup> См. в особенности: K. Grønbech, Der Akzent im Türkischen und Mongolischen, — ZDMG, 1940, Bd XCIV, стр. 375—390; W. Pröhle, Zur Frage des Wortakzents im Osmanisch-Türkischen, — KSz, 1911, t. 12, стр. 199—216; Stephan Wurm, Über Akzent und Tonverhältnisse im Özbekischen, — UAJb, 1953, Bd XXV, H. 3—4, стр. 220—242; С. Кенесбаев, К вопросу о закономерностях акцентуации в казахском языке, — сб. «Вопросы казахской филологии. К 60-летию С. М. Муканова», Алма-Ата, 1964, стр. 11—22; Ш. М. Абдуллаев, Место и природа словесного ударения в современном азербайджанском языке (в свете экспериментальных данных), Баку, 1964 (автореф. канд. дисс.).

них более сильное, чем другие, не имеет существенного значения: перемещение более сильного ударения с одного слога на другой практически лишено смысловозначительной функции»<sup>55</sup>.

К этому определению, вполне соответствующему сказанному выше об особенностях силлабического стихосложения (стр. 32), следует прибавить два соображения, говорящие о выделенности первого слога слова в тюркских языках:

1) Отсутствие в этих языках префиксов, стоящих перед начальным (корневым) слогом. В германских языках развитие префиксации явилось одной из внутренних причин распада аллитерации: по правилам древнегерманского стихосложения в случае наличия префикса аллитерирует не начальная согласная, а опорная корневого (ударного) слога. Ср. в англосаксонской поэме «Беовульф»: ст. 775: *séarothuncum besmithod || thær fram sýlle abæag*; ст. 780: *lístum tolcán||nymthe líges fæthm* и др. Может быть, не случайно именно в скандинавских языках, где префиксация почти отсутствовала, аллитерационный стих существовал дольше всего.

2) Морфологический вес первого слога как корневого, проявляющийся в законах сингармонизма, которые выделяют начальный слог как фонеморфологическое ядро слова.

В недавнее время Герхард Дёрфер выступил с теорией, объясняющей происхождение аллитерации в тюркских языках влиянием языков монгольских<sup>56</sup>. Дёрфер выдвигает два положения в защиту своей теории:

1) Аллитерация будто бы появляется в поэзии тюркских народов только в эпоху монгольского завоевания; в домонгольской литературе, в частности в орхонских надписях, в стихотворных строфах из словаря Махмуда Кашгарского, в «Кудатку Билик» она отсутствует.

2) В настоящее время аллитерация распространена только у тех тюркских народов, которые находились в течение продолжительного времени под монгольским владычеством и испытали сильное влияние монгольской культуры. Дёрфер причисляет к этой группе тюрков Южной Сибири, якутов, казахов и в меньшей степени казанских татар. Отсутствует аллитерация, по мнению автора, у османских турок и в новоуйгурской поэзии, т. е. у тех народов, которые не испытали на себе монгольского воздействия или благодаря влиянию мусульманства сохранили духовную независимость от культуры монголов.

<sup>55</sup> А. М. Щербак, Сравнительная фонетика тюркских языков, Л., 1970, стр. 117.

<sup>56</sup> Gerhard Dörfer, Die Literatur der Türken Südsibiriens, — PhTF, t. II, 1964, стр. 862—885; см. также его рецензию на книгу М. Хамраева «Основы тюркского стихосложения» («Deutsche Literaturzeitung», Berlin, 1965, N. 1, стр. 17—19).

Теория Дёрфера представляется мне неубедительной как с фактической, так и с принципиальной стороны.

Во-первых, аллитерация наличествует и в орхонских надписях (различным ее формам недавно уделила специальное внимание И. В. Стеблева<sup>57</sup>), и если это явление не играет в них первостепенной роли, то только потому, что надписи эти вопреки мнению И. В. Стеблевой написаны не стихами, а прозой. О «Кудатку Билик» в этой связи говорить не приходится, так как это произведение книжной литературы, но строфы из «Словаря» Махмуда Кашгарского, даже цитируемые самим Дёрфером, в ряде случаев аллитерацию имеют. Например:

Jelkin bolup barduqı  
Könglüm anar bağlaju  
Qaldım ärinç qadğuqa  
iŝim udu yığlaju<sup>58</sup>.

К этому можно было бы присоединить ранние уйгурские (ма-нихейские) тексты, да и фольклорные материалы (поговорки) в Codex Sumanicus вряд ли создались в тот день, когда они были записаны (в XIV в.).

Во-вторых, архаические по своему типу богатырские сказки алтайцев, шорцев, хакасов, тувинцев и якутов, хотя они стали известны только с середины XIX в., в сопоставлении с средневековым огузским героическим эпосом «Книги Коркута» позволяют нам восстановить ту архаическую стихотворную форму, в которой они существовали у тюркских народов, вероятно задолго до монгольского завоевания XIII в. Патриарх романской филологии Рамон Менендес Пидаль неоднократно справедливо указывал, что в отношении произведений устной народной словесности, записанных сравнительно поздно, мы всегда должны считаться с продолжительным периодом «латентного» (скрытого) развития (estado latente) и молчание письменных источников не может служить солидным основанием для датировки<sup>59</sup>. Между тем у всех названных народов аллитерация является

<sup>57</sup> И. В. Стеблева, Поэзия тюрков VI—VIII веков, М., 1965, стр. 27—30.

<sup>58</sup> G. Dörfer, Die Literatur der Türken Südsibiriens, стр. 861. Добавлю, что стихи, цитируемые Махмудом Кашгарским, не производят впечатления архаичности вследствие наличия в них довольно последовательного счета слогов, рифмы и строфического членения. Во всяком случае строфы героического содержания, приведенные в «Словаре», вряд ли являются отрывками народного эпоса. См. по этому вопросу: Periev Naili Boratav, L'épopée et la «hikaye», — PhTF, t. II, 1964, стр. 15.

<sup>59</sup> R. Menéndez Pidal, La Chanson de Roland, стр. 78—80; Р. Менендес Пидаль, Песнь о Роланде, — Избранные произведения, стр. 102—106.

широко распространенной и органической особенностью их стиховой структуры. То же относится и к огузскому героическому эпосу XV—XVI вв., хотя, по классификации Дёрфера, он был создан тюрками не монголизованными, а находившимися под сильнейшим воздействием ислама.

Последнее обстоятельство позволяет думать, что и на территории западной (огузской) группы тюркоязычных народов, подвергшихся наибольшему влиянию мусульманской культуры и поэтической литературы, исконная аллитерация была, по-видимому, вытеснена позднейшим воздействием персидско-арабских литературных форм. Однако достаточно перечитать записи османской версии эпоса «Кёроглу», сделанные турецкими фольклористами, чтобы убедиться, что вытеснение это в устной народной поэзии было неполным. Сквозь новые формы рифмованных лирических строф еще проступают аллитерации как дополнительный художественный прием. Ср. среди многочисленных других примеров:

Bujurun ağalar bujurun bəyler  
 Çamlıbelin yaylasına çikinca...  
 Gönder gelsin Gül Güzel... (припев)  
 Kılınc kabzasından kanı... и др.<sup>60</sup>.

Сходным образом обстоит дело в народных романах азербайджанских ашугов («Аслы Керем»):

Фэлэк мөни баға-бағман ејледи,  
 Бағман ағлар, бағча ағлар, күл ағлар  
 Дост бағына ахмаз олду суларым,  
 Сусән ағлар, сунбүл ағлар, сел ағлар<sup>61</sup>.

Развитие тюркского стиха идет в сторону укрепления конечной рифмы, маркирующей границу стихового ряда как смыслового и ритмико-синтаксического единства, и все большего ограничения употребления рифмы внутренней и аллитерации в качестве приемов структурной организации стиха. Эти два процесса диалектически взаимосвязаны, как указал еще Т. Ковальский<sup>62</sup> и недавно убедительно обосновал А. М. Щербак<sup>63</sup>.

Одновременно с развитием конечной рифмы как границы

<sup>60</sup> Pertev Naili, *Köroğlu Destanı*, İstanbul, 1931, стр. 218—221.

<sup>61</sup> «Азербайжан дастанлары», ред. М. Тахмасиб, Баку, 1966, стр. 30.

<sup>62</sup> T. Kowalski, *Ze studjów...*, стр. 28—29 (резюме — стр. 160).

<sup>63</sup> А. М. Щербак, Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении, стр. 142—153.

словесного ряда (стиха) происходит и выравнивание слогового объема этого ряда, дифференциация короткого и долгого стиха по форме и по жанровой функции и закрепление (в границах, допускающих некоторые колебания) постоянного числа слогов в том и в другом. Слоговое выравнивание в конечном счете также является одним из результатов ритмико-синтаксического параллелизма: равенство числа слов в параллельных стихах ведет тем самым к приблизительному равенству числа слогов.

9. Типологическая последовательность развития стиховой формы тюркского эпоса может быть реконструирована на основании анализа всего рассмотренного нами материала<sup>64</sup>.

Наиболее архаическую ступень как по содержанию, так и по художественной форме представляют богатырские сказки народов Южной Сибири, собранные в I, II и IV томах «Образцов» В. В. Радлова и в ряде современных записей<sup>65</sup>. В шорской богатырской сказке («Кан-Кес», «Кан-Мерген» и др.) господствующим принципом организации стиха являются параллелизм и повторения; аллитерация чрезвычайно обильна и связана со словесными повторами и этимологическими фигурами; рифмы не обязательны, но возникают произвольно в результате параллелизмов как на конце, так и внутри стиха; они всегда имеют грамматический характер и часто являются простыми лексическими повторами. Число слогов в двух цитированных выше отрывках из этих сказок колеблется в одном от 6, в другом от 4 до 11 слогов, но в некоторых примерах имеются еще более значительные расхождения, в особенности в якутских *олонхо*<sup>66</sup>.

В «Манасе» число слогов относительно выравнено с преобладанием семи — восьмисложных (тип короткого стиха — *жыр*), но с некоторыми единичными отступлениями от нормы; устанавливается трехсложная концовка; параллелизм и словесные повторения имеют еще очень существенное, но не исключительное значение; конечная рифма не обязательна, хотя встречается часто, как и нерегулярные внутренние рифмы. По-прежнему очень обильны аллитерации.

Дальнейший шаг на этом пути представляют казахские и каракалпакские героические былины (*жыры*). Среди них также

<sup>64</sup> Ср. также: В. М. Жирмунский, Ритмико-синтаксический параллелизм, стр. 7—21.

<sup>65</sup> «Шорский фольклор», под ред. Н. П. Дыренковой, М.—Л., 1940; «Алтай баатырлар», ред. С. Суразаков, т. 1—3, Горно-Алтайск, 1958—1960; «Алпытгыт нымахтар», ред. В. К. Доможилов и др., т. 1—4, Абакан, 1951—1959; «Тыва Тоолдар», т. 1—3, Кызыл, 1947—1955. Ср. также: Э. К. Пекарский, Образцы народной литературы якутов, т. 1—3, СПб.—Пг., 1907—1918.

<sup>66</sup> См.: Г. М. Васильев, Якутское стихосложение, стр. 37—38.

имеются более архаические и более новые по своему метрическому строю. Ритмико-синтаксический параллелизм стиховых рядов перестает играть в них главенствующую роль. Мы отметили в некоторых случаях рифмовые созвучия, захватывающие корень слова, т. е. выходящие за пределы механической созвучности параллельных окончаний — *көз-индей: без-индей, жас-ы бар: бас-ы бар* и т. п. В рамках однорифменной тирады иногда как будто наблюдается группировка рифм внутри цепочки по сингармоническим вариантам, т. е. по более строгому звуковому принципу. Ср. «Камбар»: *талындай: танындай—көзіндей: безіндей: еріндей* (стр. 17); *бекілді: жөнелді—акылды: бакырды: шақырды* (стр. 13) и др. Или вся цепочка рифм состоит из гласных одного ряда (заднего или переднего) с глубоким охватом согласных, включающих и корневой слог, например: *жақтырды: тактырды: шақтырды: бакырды* (стр. 26) и т. п.

3. Ахметов указал на сложные приемы композиции тирады: проходящая «сквозная рифма», образующая основной композиционный стержень такой тирады, объемлет отдельные строки без рифм или с вспомогательными рифмами, объединяющими два или три стиха внутри этой рамки<sup>67</sup>. Ср. цитированный в его работе отрывок из эпоса «Алпамыс-батыр», ст. 3161—3186 (клаузулы): *Жөнеген көзде түн еді... қ а й ры лы п... келеді... сөзі жоқ... тіледі... қыздырып... жөндеді... ағылып... тағынып: шағылып... береді... аңғарып... біледі... дан(а) еді... хан еді... келеді... сау қайт деп... береді... Шұбар ат... ауызға... сүзеді... жиғанша... тыйғанша... Шұбар ат... білмеді... жөнелді... төгеді*<sup>68</sup>.

Особенно часто «сквозная рифма» представлена глаголом в прошедшем времени на *-ді/-ды*, в котором ведется повествование, тогда как внутренние группы с вспомогательными рифмами имеют форму деепричастий на *-ін/-ын* (подчиненных сказуемых), обозначающих обстоятельства действия.

Все это — явления спонтанного развития стиховой формы в сторону большей регулярности и независимости от ее первоначальной ритмико-синтаксической основы.

В узбекском «Алпамыше» в классической версии Фазыла Юлдашева параллелизм сведен до минимума, аллитерации и внутренние рифмы встречаются редко и из элемента композиционной структуры стали средством стилистическим, выразительным или украшающим. Ср. описание скачки героя через степь:

<sup>67</sup> З. Ахметов, Казахское стихосложение, стр. 272—274. Мы цитируем пример с уточнениями и без сокращения.

<sup>68</sup> «Алпамыс-батыр», под ред. М. О. Ауэзова и Н. С. Смирновой, Алма-Ата, 1961, стр. 76—77 (объемлющие рифмы выделены курсивом, вспомогательные — разрядкой).

**Dubulga bašda dunullab,**  
Шлем на голове (его) гудит,  
**Kark qubba qalqan qarqillab...**  
Носорожий выпуклый щит гремит...<sup>69</sup>

Конечная рифма, за малыми исключениями, стала обязательной; появляются рифмы морфологически разнородные, «грамматические», свидетельствующие о том, что это средство связывать концы стихов приобрело самодовлеющее, независимое от параллелизма звуковое и композиционное значение: рифмуют между собой аффиксы разных грамматических категорий (имен и глаголов), словообразовательные суффиксы и корневые морфемы, иноязычные заимствования, частью литературного происхождения, утратившие грамматическую членимость. См. стр. 66: gullar: bulbullar (мн. ч.): dilbar: intizar (заимств.): səpəmlar (мн. ч.): tulpar: bar (корневая морфема) и т. д.; стр. 115: muštapar: aždahar (заимств.): kanizlar (мн. ч.): kotagar (глагол.); там же: qalamqaš: baš (корневые морфемы): aralaš (отглагол. имя) и др. В то же время традиционная метрическая трехсложная клаузула в ряде случаев расшатана. Господствует долгий одиннадцатисложный стих (как в казахском семейно-бытовом эпосе и в народных романах книжного происхождения); короткий семи — восьмисложный, как уже было отмечено, сохранился только в традиционных «общих местах» эпоса. Встречается строфическая форма в виде вставных лирических песен, иногда и в речах героев, в последних случаях не всегда регулярная. Все эти обстоятельства, как и некоторые стилистические особенности, свидетельствуют о влиянии классической поэзии через посредство героико-романтического эпоса и народных романов («кисса»). Для этих новых жанров узбекского эпоса, как и для произведений туркменских шаиристов и азербайджанских ашугов, характерно развитие ритмизованной прозы как основной формы повествования и сохранение стихов преимущественно как вставных лирических партий, выражающих эмоциональные переживания героев в песенной форме, разнообразных по своей строфической структуре с широким использованием припева и редифов нового типа. Названный выше «Равшан» в исполнении сказителя Эргаша Джуманбулбул-оглы может дать наиболее наглядное представление об этом новом жанре<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> Фазыл Юлдаш, Алпамыш, Ташкент, 1939, стр. 104. Ср. «Алпамыш». Достон. Айтувчи Фозил Йўлдош ўғли, III нашри, Тошкент, 1958, стр. 86. (Цитирую по изданию 1939 г., так как оно точнее передает вокализм «кипчакского» наречия Фазыла.)

<sup>70</sup> См.: В. Жирмунский и Х. Зарифов, Узбекский народный героический эпос, М., 1947, стр. 270—276, 440—446.

10. Мы могли бы ограничиться этими выводами, если бы за последнее время не получила распространение теория, согласно которой древнейшая форма тюркского стиха представлена в тюркских рунических надписях VI—VIII вв. Если бы это было справедливо, следовало бы с этих надписей начинать историю тюркского народного эпического стиха. Спрашивается, однако, имеем ли мы в древнетюркских рунических надписях стихи или прозу?

Наиболее обширные из этих надписей были высечены на камне в первой половине VIII в. на могильных памятниках в честь Билге-кагана (734 г.), его брата царевича Кюль-тегина (732 г.) и «мудрого Тоньюкука», старого советника нескольких тюркских ханов (после 716 г.), и прославляют в панегирической форме их мудрость как правителей и совершенные ими воинские подвиги<sup>71</sup>. Рассмотрение этих надписей как образцов древнетюркской народной эпической поэзии получило у нас в послевоенное время известный авторитет под влиянием романтического понимания идеи народности в фольклористике и истории литературы.

Не касаясь вопроса о «романтизме народности» во всей его широте, мы хотели бы затронуть здесь лишь некоторые выводы из него, получившие значение для теории древнетюркского стиха. Речь идет о концепции, выдвинутой И. В. Стеблевой в работах, посвященных изучению орхонских и других рунических надписей как памятников «древнейшей поэзии тюрков VI—VIII вв.»<sup>72</sup>.

И. В. Стеблева рассматривает орхонские могильные надписи как «историко-героические поэмы», а енисейские рунические тексты как «эпитафийную лирику»<sup>73</sup>. Их размер она определяет как «тонино-темпоральный стих»<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Об орхонских надписях см. в особенности: П. М. Мелиоранский, Памятник в честь Кюль-Тегина, — ЗВОРАО, 1899, т. XII, стр. 1—144; его же, Об орхонских и енисейских надгробных памятниках с надписями, — ЖМНП, 1898, ч. ССХVII, май, стр. 263—292; А. Н. Бернштам, Социально-экономический строй орхоно-енисейских тюрков VI—VIII веков, М.—Л., 1946, стр. 33—57, 172—193; С. Г. Кляшторный, Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии, М., 1964, стр. 50—71; Л. Н. Гумилев, Древние тюрки, М., 1967, стр. 329—348; И. А. Батманов, З. Б. Арагачи, Г. Ф. Бабушкин, Современная и древняя енисейка, Фрунзе, 1962. Издания текстов: С. Е. Малов, Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования, М.—Л., 1951, стр. 9—92; его же, Енисейская письменность тюрков. Тексты и переводы, М.—Л., 1952; его же, Памятники древнетюркской письменности Монголии и Киргизии, М.—Л., 1959, стр. 7—75.

<sup>72</sup> И. В. Стеблева, Поэзия тюрков VI—VIII веков; ср. также ее более раннюю статью «Поэзия орхоно-енисейских тюрков».

<sup>73</sup> И. В. Стеблева, Поэзия тюрков, стр. 61.

<sup>74</sup> Там же, стр. 35—36.

Текст надписей, по мнению И. В. Стеблевой, распадается на циклы, состоящие из групп предложений, выражающих «одну главную мысль»<sup>76</sup>. Для большой надписи Кюль-тегина «характерны» циклы по 8 строк, но есть циклы по 6, 7, 9, 10 строк; в малой надписи «чаще всего» встречаются циклы по 8—9 строк, но есть и по 6, 7, 10 строк<sup>76</sup>. Заметим, что в прозе мы назвали бы такие «циклы», выражающие «одну главную мысль», — абзацами, и в этом еще нет ничего специфического для стиховой формы.

Разбив текст надписей на синтаксические периоды, автор обнаруживает, что «они состоят в основном как бы из четверостиший»<sup>77</sup>. Слово «как бы» подчеркнуто нами: действительно, выделение этих четверостиший часто искусственно, они не охватывают всего материала текста, между ними стоят группы стихов разного объема, не уложившиеся в «четверостишия».

Количество слогов в строках, составляющих подобные четверостишия, бывает «разное — в среднем от 6—7 до 12—13». Однако в последовательности этих неравносложных стихов в составе четверостиший будто бы «наблюдается определенная упорядоченность», например, 13—8—13—8, или 7—8—8—7, или 10—8—7—8 и т. п.<sup>78</sup>. Необходимо и здесь подчеркнуть, что регулярность в чередовании этих строфических типов отсутствует и симметрии разного рода наличествуют далеко не всегда.

Внутренняя структура стиха определяется автором как «сочетание ямбов и анапестов»<sup>79</sup>. Для случаев соседства двух ударений вводится дополнительно трехсложная стопа с античным названием «амфимакр» (ударение на первом и третьем слогах  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ )<sup>80</sup>. Это сочетание разных стоп представляется автору сходным с «логаэдическими» размерами античной метрики<sup>81</sup>. Однако сопоставление это, как уже было сказано выше (см. стр. 35), основано на недоразумении: в античных разносложных «логаэдах» чередование стоп всегда построено по регулярной метрической модели. Там, где регулярная повторность отсутствует, нельзя вообще говорить о стопах.

Основу стиха в орхонских надписях, согласно теории И. В. Стеблевой, «составляла трехдольная стопа (т. е. анапест. — В. Ж.), уравнивающая слоговые группы единством вре-

<sup>75</sup> Там же, стр. 7.

<sup>76</sup> Там же, стр. 10.

<sup>77</sup> Там же, стр. 12.

<sup>78</sup> Там же, стр. 12—13.

<sup>79</sup> Там же, стр. 13.

<sup>80</sup> Там же, стр. 23 и 25.

<sup>81</sup> Там же, стр. 19; ср. также: И. В. Стеблева, Поэзия орхоно-енисейских тюрков, стр. 156.

мени». «Слабые слоги, если их было больше, чем нужно, укорачивались в произношении настолько, чтобы сохранился принцип единства времени, сильные ударные слоги, если это было нужно, растягивались»<sup>82</sup>. Таким образом, стопы имеют характер музыкальных тактов, что и иллюстрируется музыкальной нотацией, обозначающей восьмые и шестнадцатые доли такта. В эти рамки автор укладывает «разнообразные вариации сочетаний ямбов и анапестов»<sup>83</sup>, из которых, по его мнению, складывается стих.

«Наиболее частым», по утверждению И. В. Стеблевой, «является наличие трех ударений» в стихе<sup>84</sup>. Стих может таким образом растягивать от 6 слогов ямба  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$  до 9 слогов анапеста  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ , уравниваемых в темпоральном отношении как такты в музыке. Стих древнетюркских «поэм» и «элегий», получающий название «тоники-темпорального» или «тактового»<sup>85</sup>, уравнивается *относительной* (курсив мой. — В. Ж.) равносложностью и равноударностью<sup>86</sup>.

Идея «тоники-темпорального стиха» восходит во всем, кроме самого термина, к известной статье Ф. Е. Корша «Древнейший народный стих турецких племен» (1909)<sup>87</sup>. Поэтому непонятно, почему И. В. Стеблева отмежевывается от системы Корша, называя ее «силабо-тонической»<sup>88</sup>. Однако Корш разбирает в этой статье не орхонские надписи, а богатырские сказки народов Южной Сибири (по первому тому «Образцов» В. В. Радлова).

Из орхонских надписей он приводит только заключительные слова, в которых, как он говорит, Йолыҕ-тегін обессмертил свое имя следующими словами: «бунча бітіг бітігімә | Күл-тегін атысы | Јолыҕ-тегін бітідім. || Јігірмі күн олурып | бу ташқа бу тамқа қоп | Јолыҕ-тегін бітідім ||»<sup>89</sup>. К этому он присоединяет еще два стиха в самой надписи: «Не случайны, может быть, и те два стиха, которые слышатся при чтении 22-й строки на восточной стороне памятника Кюль-тегина:

öä tǎңri басмасар,  
асра јер tǎlнmǎсар

<sup>82</sup> И. В. Стеблева, *Поэзия тюрков*, стр. 20.

<sup>83</sup> Там же, стр. 13.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Там же, стр. 26.

<sup>86</sup> Там же, стр. 13.

<sup>87</sup> ЗВРАО, СПб., 1909, т. IX, вып. II—III, стр. 139—167.

<sup>88</sup> И. В. Стеблева, *Поэзия тюрков*, стр. 3 и 25.

<sup>89</sup> Ф. Е. Корш, *Древнейший народный стих*, стр. 139—140. Перевод см. ниже, стр. 67.

„если небо не сокрушило, если земля не разверзлась“, что напришивается на поэтическую форму»<sup>90</sup>.

Эта оговорка ясно показывает, что сам Корш считал памятник в честь Кюль-тегина в целом не стихами, а прозой.

Музыкальная (или, по терминологии И. В. Стеблевой, «тоники-темпоральная») теория Ф. Е. Корша строилась на учении Рудольфа Вестфала, отождествлявшего силлабо-тоническую стопу с музыкальным тактом<sup>91</sup>, и в настоящее время может считаться оставленной<sup>92</sup>. С помощью специально созданной им тактовой нотации Корш пытался свести неравносложные, неравностопные и в большинстве случаев неравноударные ритмические ряды, не имеющие метрической структуры, к музыкальным тактам, пользуясь для этого, как и И. В. Стеблева, приемами метрического стяжения слогов или их растяжения (нотами разной длительности, а также «триолями»). Таким способом он интерпретировал стих алтайских богатырских сказок, русских былин и славянской народной поэзии и пытался доказать стихотворный характер «Слова о полку Игореве»<sup>93</sup>.

«Темпоральная» теория стиха представляется несостоятельной по следующим соображениям:

1. Она основана на анахронизме, поскольку тактовое членение мелодии, тактовая запись и тактовая черта являются новациями западноевропейской музыки конца XVI — начала XVII в. По этому вопросу Г. Риман сообщает следующее: «Хотя тактовая черта и представляется нам в настоящее время безусловно необходимой (*unentbehrlich*), однако мензуральная нотация не знала ее до 1600 г., по крайней мере в вокальных партиях»<sup>94</sup>. Как известно, старая народная музыка, в том числе и русская, не укладывается в такты новоевропейской

<sup>90</sup> Ф. Е. Корш, там же, стр. 1140.

<sup>91</sup> R. Westphal, *Theorie der Neuhochochdeutschen Metrik*, Jena, 1870. На русском языке: Р. Вестфаль, *Искусство и ритм*, — «Русский вестник», 1880, т. 147, стр. 241 и сл.; его же, *О русской народной песне*, — там же, 1879, т. 143, стр. 111—154.

<sup>92</sup> В Германии представителем «тоники-темпоральной» теории был выдающийся специалист по древней германской и скандинавской литературе Андреас Хойслер (Andreas Heusler). См. его работу о древнегерманском стихе: «Über den altgermanischen Versbau» (1894) и обобщающую монументальную историю немецкого стиха: «Deutsche Versgeschichte», Bd I—III, Berlin — Leipzig, 1925—1929 (изд. 2, 1956). Огромный материал, собранный Хойслером, чрезвычайно пострадал от его предвзятой интерпретации. К сожалению, авторитет трудов Хойслера до настоящего времени неблагоприятно отзывается на многих немецких работах по вопросам метрики.

<sup>93</sup> Ф. Корш, *О русском народном стихосложении*, — ОРЯС, 1895, т. I, кн. 1; его же, *Введение в науку о славянском стихосложении*, — «Статьи по славяноведению», т. II, 1906, стр. 300—378; его же, *Слово о полку Игореве*, СПб., 1909.

<sup>94</sup> Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 11. Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin, 1929, стр. 1805.

классической музыки. Об этом писал еще такой авторитетный исследователь, как П. Сокальский: «Следует отбросить в сторону систему тактовых акцентов и... не забывать, что, внося в русскую песню наши тактовые черточки, мы вводим в народную песню и наши, ей чуждые акценты»<sup>95</sup>. Тактовая запись народной песни всегда сопровождалась ее искажением в результате искусственного приспособления к нормам классической новоевропейской музыки. Об этом свидетельствует и практика многих композиторов, пользовавшихся народными мелодиями<sup>96</sup>.

К значительно более архаическим формам тюркского эпоса, в особенности древней богатырской сказке, все это относится прежде всего.

2. Темпоральное выравнивание нерегулярных ритмических строчек с помощью «стяжения», «растяжения» и т. п. носит чисто умозрительный характер, не подтвержденный никакими эмпирическими, тем менее экспериментальными данными. Оно подсказывается желанием уложить нерегулярное чередование ударных и неударных слогов в привычные для нас рамки регулярного новоевропейского стопосложения (силлабо-тонических «ямбов», «анapestов» и т. п.). Аналогией такому «выравниванию» могут служить высказывания некоторых русских теоретиков стиха десятих годов о необычных тогда формах чисто тонического стиха у А. Блока или А. Ахматовой (так называемых «дольниках»), с разным числом неударных слогов между ударениями. Так была создана в то время теория «трехдольного паузника» Сергея Боброва, в которой двусложные стопы дольников («ямбы») выравнивались под трехсложные («анapestы») с помощью «пауз», заменявших «пропущенный» слог<sup>97</sup>. Лишь появление еще более свободного в силлабическом отношении акцентного стиха Маяковского сделало полностью неприменимыми методы слогового выравнивания чисто тонических стихов под регулярные стопы (или такты) силлабо-тонических.

<sup>95</sup> П. Сокальский, *Русская и народная музыка... в ее строении мелодическом и ритмическом*, Харьков, 1888, стр. 317.

<sup>96</sup> По вопросам теории музыки я пользовался дружеской консультацией проф. С. Л. Гинзбурга.

<sup>97</sup> См.: С. Бобров, *Новое о стихосложении Пушкина*, М., 1915; его же, *Записки стихотворца*, М., 1916. Ср.: В. Жирмунский, *Введение в метрику*, Л., 1925, стр. 190—198. Г. Шенгели употреблял вместо «паузы» аналогичный термин «лейма» для «выпадения» одного или нескольких слогов. См.: Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, изд. 2, М., 1924, стр. 81. В своих новейших работах С. Бобров пользуется анапестом, по-видимому как условным эталоном для статистики ритмических вариаций дольников. См.: С. Бобров, *К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян»*, — *Русская литература*, 1964, № 3, стр. 119—137. Ср. по этому вопросу: А. Н. Колмогоров, *О метре пушкинских «Песен западных славян»*, — *Русская литература*, 1966, № 1, стр. 98—111.

3. Выше уже было сказано о неправильности рассмотрения разностопных, т. е. нерегулярных в слоговом отношении стихов, как своего рода «логаэдов», состоящих из простой суммы разных стоп. Добавим, что с помощью подобных «логаэдов», как и методами «темпорального» выравнивания вообще, любая проза, в том числе и газетная, может быть интерпретирована как стихи.

Таким образом, для того чтобы доказать метрический характер «стиха» древнетюркских рунических надписей, И. В. Стеблева вынуждена строить систему древнетюркской метрики на неравносложных «циклах» (абзацах), «преобладании» четверостиший, неравном числе слогов и нерегулярном их распределении (а также очень часто и на неравном числе ударений в стихе). Такая «относительная равносложность и равноударность», не проверенная статистически<sup>98</sup>, в сущности не содержит никакого критерия для различения стихов и прозы.

Теория И. В. Стеблевой, приписывающая орхонским надписям характер «тактовых» стихов, подсказана была желанием автора сблизить их с устным героическим эпосом тюркских народов (дружинным или народным), о чем было уже сказано в начале этой статьи. Для автора орхонские надписи — это «историко-героические поэмы»<sup>99</sup>. Они были «созданы в русле единой литературно-поэтической традиции под влиянием или в связи с традицией дружинного эпоса»<sup>100</sup>. «Вообще сравнение древнетюркских поэм с героическими эпосами тюркских народов позволяет проследить эволюцию поэтических форм, а также их закономерную трансформацию»<sup>101</sup>. Поэмы эти были созданы для «рецитации» (или для пения?), потому что «практика исконного тюркского стиха знала только один принцип воспроизведения поэтического произведения — пение и речитатив»<sup>102</sup>.

В отличие от И. В. Стеблевой я полагаю, что орхонские и другие древнетюркские рунические надписи представляют тексты не стихотворные, а прозаические. Я думаю, что надписи представляют собой особый литературный жанр, письменный, а

<sup>98</sup> Уже после того как эта статья была написана, я ознакомился с опытом такой статистически-вероятностной проверки «относительной равносложности» тюркских рунических надписей в статье: L. H e b i ċ e k, Are the Old-Turkic Inscriptions Written in Verses? — АОГ, 1967, т. XXXV, стр. 477—482. Согласно выводам автора, дистрибуция в надписях ничем не отличается от нормальной для прозы. «Поэтому, прочитав книгу Стеблевой, мы не убедились в том, что древнетюркские надписи написаны стихами. Мы постарались показать, что метод демонстрации примеров не является удовлетворительным» (стр. 481).

<sup>99</sup> И. В. Стеблева, Поэзия тюрков, стр. 61.

<sup>100</sup> Там же, стр. 61.

<sup>101</sup> Там же, стр. 64.

<sup>102</sup> Там же, стр. 26.

не устный, и что «пение и речитатив» не имеют к ним никакого отношения. В качестве исторической аналогии следовало бы привлечь хорошо известные надгробные надписи древних царей Шумера, Вавилонии и Ассирии, хеттов, урарту или персов<sup>103</sup>. Они также отличаются торжественной приподнятостью и рядом признаком высокого стиля: параллелизмом и повторениями, связанными с известной ритмизацией, аллитерациями и рифмами, традиционными формулами и т. п.; однако они отличаются от песенных, собственно поэтических памятников эпоса, как надписи народов Месопотамии отличаются от эпоса о Гильгамеше или известная надпись о победах Дария I от гимнов Авесты. По этому вопросу А. Н. Бернштам, хотя и признав в несколько суммарном высказывании стихотворный характер надписи Кюль-тегина (по крайней мере «в отдельных местах»)<sup>104</sup>, высказал совершенно правильную мысль: «Тексты Кюль-тегина и Могилян-хана представляют собой в части стилистической довольно живой и увлекательный рассказ, носящий, однако, черты некоторого стандарта в отдельных выражениях. Своеобразным стандартом являются описания сражений, подчеркивание заслуг кагана, эпитеты, вступление текста и его окончание. Все это говорит об известной выработке *стиля официального повествования* (курсив мой.— В. Ж.), равно как и *стиля эпитафий*»<sup>105</sup>.

Историю могильных надписей у тюркских народов надо начинать с их наиболее древних и примитивных форм, с енисейских надписей, известных уже с V—VI вв. В них нет элементов стиховой структуры в понимании И. В. Стеблевой — ни равносложности, ни равноударности, ни метрических стоп, но есть некоторые элементы традиционной литературной формы, связанной с повторениями в конце строки (обычно слова *адырылтым* 'я умер, ушел'), которые перекликаются с другими глагольными формами с аффиксом 1-го лица ед. числа прошедшего времени *-дiм/-дым* (часто: *бöкмäдiм* 'не насладился') и именами с аффиксом принадлежности *-им/-ым* (*оғлым* 'мои сыновья', *қыз кәлiнiлäрим* 'мой молодухи-невестки' и т. п.); наличествуют и свободные формы синтаксического параллелизма, и отдельные словесные повторы, и неизбежные, по-видимому произвольные, аллитерации начальных звуков.

<sup>103</sup> Пользуюсь в этом вопросе дружеской консультацией проф. И. М. Дьяконова.

<sup>104</sup> А. Н. Бернштам, Социально-экономический строй, стр. 33: «...надгробная надпись Кюль-тегина представляет собой текст, построенный в форме стихотворного повествования. Особенно это ярко сказывается в *отдельных местах* (курсив мой.— В. Ж.)». Это слишком поспешное обобщение было неосмотрительно подхвачено некоторыми авторами. Ср.: И. В. Стеблева, там же, стр. 4.

<sup>105</sup> А. Н. Бернштам, Социально-экономический строй, стр. 37—38.

Ср. памятник с р. Уюк-Туран, V в. (строки 4—6) <sup>106</sup>:

4. Ұч жәтмиш жашымқа адырылтым,  
Агүк қатун жәрімкә адырылтым.
5. Тәңрі әлімкә қызғақым оғлым,  
Өз (?) оғлым, алты биң жонтым,
6. Қаным түбәрі, қара будун күлүг қадашым,  
сізімә әл әшім, әр үкүш әр оғлан әр  
күдәгүләрім, қыз кәлініләрім бәкмәдім.

Перевод <sup>107</sup>:

4. На шестьдесят третьем году **моем я отделился,**  
на Эгюк-катун земле **моей я отделился.**
5. Божественным государством **моим,** дочерью **моими,**  
собственными сыновьями **моими,** шестью тысячами ло-  
шадей **моих,**
6. ханом **моим** Тюльбери (?), черным народом (и) имени-  
тыми друзьями **моими,**  
вами — мужьями, воинами, зятьями **моими,** молодухами-  
невестками **моими я не наслаждался**

Разумеется, петь или речитировать эту «кладбищенскую лирику», как назвал ее С. Е. Малов, совершенно невозможно, да и не нужно.

Однако вопрос о связи с героическим («дружинным») эпосом ставился исследователями не по отношению к этим неприятательным лирическим эпиграфам, а по поводу трех больших надписей — Кюль-тегина, Бильге-кагана и Тоньюкука — с обширным повествовательным содержанием героического характера. В связи с этим, может быть, следовало бы вспомнить и о некоторых внешних культурных факторах, которые могли иметь значение для дальнейшего развития этого жанра.

Как известно, в VII в. восточная часть Тюркского каганата в течение пятидесяти лет находилась под властью феодального Китая <sup>108</sup>. В самих памятниках содержится указание на большое культурное влияние Китая, сопровождаемое жалобами на то, что представители тюркской родовой знати, усваивая ки-

<sup>106</sup> С. Е. Малов, Енисейская письменность тюрков, стр. 16—20. Ср.: И. В. Стеблева, там же, стр. 98 (текст), 138 (перевод).

<sup>107</sup> В основном использованы переводы с комментарием С. Е. Малова, с перестановкой в русском тексте синтаксического порядка слов в соответствии с оригиналом.

<sup>108</sup> См.: А. Н. Бернштам, Социально-экономический строй, стр. 172—184; С. Г. Кляшторный, Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии, стр. 18—42.

тайскую «образованность», прельщались «сладкой речью и роскошными дарами» китайцев. Борьбу против китайских завоевателей с 683 г. возглавила династия тюркских каганов — Гудулу-хан (Ильтериш-каган) и его младший брат Мочжо (Капаган-каган, 693—716), главным советником которых был «мудрый Тоньюкук», в молодости воспитывавшийся в Китае. Мочжо наследовали его племянники, сыновья Гудулу-хана, Бильге-каган (Могиян-хан, 716—734) и его младший брат полководец Кюльтегин (ум. в 731 г.), в честь которых были воздвигнуты надгробные памятники<sup>109</sup>.

Памятники эти сооружались китайскими мастерами, присланными китайским императором, чтобы почтить память его союзников и номинальных вассалов, тюркских каганов. Об этом говорится как в тексте самих надписей, так и в китайских исторических источниках<sup>110</sup>. На обоих памятниках мастерами были высечены и китайские надписи, текст которых прислал сам император.

Надгробные надписи, высеченные на каменных плитах, известны в Китае уже с I в. до н. э. Они не содержат фактов жизни покойного, а только повествуют о его государственной службе и заслугах перед императором. Не все члены даже знатной семьи удостоивались таких эпитафий, а только наиболее выдающиеся, могущие служить примером для потомства. Стиль надписей, как сообщает Д. Туитчет, с самого начала «строгий и формализованный», так что можно предположить их существование в еще более древнюю пору<sup>111</sup>.

Акад. Н. И. Конрад, к которому я обратился за разъяснениями по этому вопросу, в своем ответном письме упоминает о китайских надгробных надписях на каменных и металлических стелах, относящихся к Ханьской эпохе (II в. до н. э. — III в. н. э.). К этому времени они приняли устойчивую форму, и надпись «превращается в литературный жанр». Такие надписи включались в литературные антологии («Вэньсуань», VI в. н. э., содержит пять больших надписей). «Разумеется, это — не реальные надписи на могильной стеле, а художественные произведения типа „славословий“. Такими же „славословиями“ были и действительные надписи». «Трудно себе представить, — пишет Н. И. Конрад, — что тюркские надписи не имели никакого отношения к китайским — столь распространенным».

<sup>109</sup> С. Г. Кляшторный, там же, стр. 55—71.

<sup>110</sup> См. сводку Н. Я. Бичурина (о. Иакинфа) в его кн.: «Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена», т. I, М.—Л., 1950, стр. 276—277.

<sup>111</sup> См.: D. C. Twitchett, Chinese Biographical Writing, Oxford, 1962, стр. 95—96, 107—112. Приношу благодарность О. Л. Фишман, любезно указавшей мне этот источник.

В книге китаиста проф. В. П. Васильева<sup>112</sup> имеются переводы китайских надписей на памятниках Кюль-тегину и Бильге-кагану, и карабалгасунской надписи более позднего (уйгурского) времени (около 795 г.), с приложением исторических комментариев в китайских ученых. «Биографии» тюркских каганов изложены в этих надписях с китайской точки зрения (как союзников Китая) и очень абстрактны по своему, преимущественно этическому содержанию; об отдельных войнах и воинских подвигах говорится конкретно и подробно только в последней, наиболее обширной и поздней надписи.

Приведенные факты отнюдь не дают оснований думать, что жанр надгробной надписи, представленный в наиболее примитивной форме в лирических эпитафиях V в., пришел к тюркам из Китая; еще менее можно утверждать, что героическое содержание и литературная форма были заимствованы тюрками у китайцев. Но не исключается, что торжественный и украшенный характер трех больших надписей — в честь Тоньюкука, Кюль-тегина и Бильге-кагана — был подсказан существованием китайских образцов этого жанра, в особенности если сравнить их текст с гораздо более простой могильной надписью на Онгинском памятнике, воздвигнутом в 90-х годах VII в. в честь отца Кюль-тегина и Бильге-кагана<sup>113</sup>. Однако конкретное содержание больших надписей было отражением истории тюркских племен, героических подвигов в борьбе с соседними племенами и прежде всего с теми же китайцами за объединение кочевого государства тюрков, прославлением правящей династии как олицетворения этого единства и этих воинских подвигов.

В литературной форме надписей исследователи не раз отмечали ряд признаков приподнятого поэтического стиля, характерных для этого жанра и, вероятно, традиционных. Это прежде всего тот же синтаксический параллелизм однородных предложений, связанных в конце созвучными, а иногда и тождественными глагольными формами, который создает в отдельных отрывках впечатление некоторой ритмизации, однако очень нерегулярной; аллитерации, немногочисленные, но, по-видимому, неизбежные в украшенном стиле в соответствии с фонеморфологическим строем тюркских языков; наконец, отдельные

<sup>112</sup> В. П. Васильев, Китайские надписи на орхонских памятниках в Кошо-Цайдаме и Карабалгасуне, СПб., 1897 («Сборник трудов орхонской экспедиции», вып. III).

<sup>113</sup> См.: С. Е. Малов, Памятники древнетюркской письменности Монголии и Киргизии, М.—Л., 1959, стр. 7—11. Согласно последним исследованиям, Онгинская надпись относится к более позднему времени (около 731 г.) и является эпитафией одного из полководцев Бильге-кагана. См.: С. Г. Кляшторный, Древнетюркские рунические памятники, стр. 68.

элементы традиционной поэтической образности (постоянные эпитеты, метафоры и сравнения), характерные для мышления людей того времени, не абстрактного, а образно-поэтического.

Уже П. М. Мелиоранский обратил внимание на эпизод с тремя конями Кюль-тегина в его большой надписи<sup>114</sup>:

Ср. большую надпись, строки 32—33:

32. [...Бір отуз Јашыңа Чача сәңўнкә сүңүшдiмiз;] әң икi Тадыкың.. Чурың боз (*атыҕ бiнiп тәгдi, ол ат анта*)

33. *өлтi*; Ақiнтi Ышбара Јамтар боз *атыҕ бiнiп тәгдi, ол ат анта өлтi*; үчiнч Јәгiн Силг бәгiң кәдiмлiг то-рыҕ *ат бiнiп тәгдi, ол ат анта өлтi*...

Перевод: [...Когда ему было двадцать один год, мы сразились с Чача Сенгуном]. В самом начале он (Кюльтегин) *бросился* (на врага), *сев на белого коня* Тадыкын-Чуры; *этот конь там пал*. Во второй раз *бросился* (на врага), *сев на белого коня* Ышбара Ямтара; *этот конь там пал*. В третий раз *бросился* (на врага), *сев на оседланного гнедого коня* Йегин-Силиг-бега; *этот конь там пал*...<sup>115</sup>.

Ср. другой ряд формул, также традиционного характера, описывающих в малой надписи (строки 2—4) расширение власти Бильге-кагана и Кюль-тегина на все «концы» света:

2—3 ... *Игәру кун тоҕсыкка, биргәру кун ортусыңару, қурығару кун батсыкыңа, јырғару тун ортусыңару — анта ічрәкi будун қоп маңа кбрүр, анча будун қоп ітдiм*.

Перевод: *Впереди*, к солнечному восходу, *справа* (в стране) полуденной, *назади*, к солнечному закату, *слева* (в стране) полуночной — *там* живущие народы все мне подвластны, *столько народов всех* я устроил.

3—4... *Игәру* Шантуң Јазыка *тәгi сүләдiм*, талуїқа *кiчiг тәгмәдiм*; *биргәру* Токуз әрсәнкә *тәгi сүләдiм*, Түпүткә *кiчiг тәгмәдiм*; *қурығару* Јiнчү ўг(ўз) кәчә Тәмир қапыҕқа *тәгi сүләдiм*; *јырғару* Јiр Бајырқу Јiрiңә *тәгi сүләдiм*, бунча Јiркә *тәгi* Јорытдым.

Перевод:... *Вперед* с войском *вплоть до* Шантунской равнины *я прошел*, *немного до моря не дошел*; *направо с войском вплоть до* девяти эренов *я прошел*, *до Тибета немного не дошел*; *назад*, переправясь через реку

<sup>114</sup> П. М. Мелиоранский, Памятник в честь Кюль-Тегина, стр. 72; ср. его же, Об орхонских и енисейских надгробных памятниках с надписями, стр. 280.

<sup>115</sup> С. Е. Малов, Памятники древнетюркской письменности, стр. 31 и 40. Ср.: И. В. Стеблева, Поэзия тюрков, стр. 118. См. другое аналогичное описание боевых подвигов Кюль-Тегина в той же надписи, строки 40—49.

Йенчу (Жемчужную), с войском вплоть до Темир-капыга (Железных ворот) я прошел; налево с войском вплоть до страны Йыр-Байырку, вплоть до столь многих стран свои войска я водил...<sup>116</sup>.

Эти формы синтаксического параллелизма, довольно свободного, придают речи характер слегка ритмизованной прозы, но никак не стихов, основанных на выравнивании числа слогов или ударений.

Составителем надписей в честь Кюль-тегина и Бильге-кагана называет себя их «родич» Йолыг-тегин, который трижды запечатлел свое имя в надписи Кюль-тегина и один раз — в надписи Бильге-кагана<sup>117</sup>. «Эту надпись писавший — родич его Йолыг-тегин» («Бу бітіг бітігмә атысы Жолыг тігін»). «Столько надписей написавший я, родич Кюль-тегина, Йолыг-тегин это написал. Двадцать дней просидев, на этот камень, на эту стелу, все я, Йолыг-тегин, написал». «Памятник Бильге-кагана я, Йолыг-тегин, написал. Столь многие здания, украшения и искусства я, родич (Бильге-кагана) Йолыг-тегин, покрыл надписями и украсил, проведя (за работой) месяц и четыре дня»<sup>118</sup>.

Этот первый известный нам тюркский «писатель», так упорно подчеркивавший свое авторство, разумеется, не мог быть одиночкой и опирался на традицию своего времени. Не исключается, конечно, и влияние на него традиции устной, единственной формы художественного слова, известной всем представителям его народа, в большинстве своем «неграмотного». Говоря об устной традиции, можно было бы прежде всего, вслед за Мухтаром Ауэзовым<sup>119</sup>, подумать о близких по теме обрядово-бытовых жанрах, таких, как казахские кошоки (обрядовые плачи) или кересы (завещания — вроде завещания хана Кокетя его сыну Бок-Муруну в «Манасе»). Автор или авторы надписей, знавшие в быту эти древние устно-поэтические жанры как единственный способ стилистически приподнятого выражения высоких мыслей на тему оценки и оплакивания усопшего родича, могли находиться под бессознательным воздействием таких образцов. Однако это отнюдь не значит, что они писали

<sup>116</sup> С. Е. Малов, Памятники древнетюркской письменности, стр. 27 и 34.

<sup>117</sup> См.: П. М. Мелиоранский, Памятник в честь Кюль-Тегина, стр. 136; А. Н. Бернштам, Социально-экономический строй, стр. 34—35; С. Г. Кляшторный, Древнетюркские рунические памятники, стр. 64—65, 69.

<sup>118</sup> С. Е. Малов, Памятники древнетюркской письменности, стр. 28 (13); его же, Памятники древнетюркской письменности (Монголии и Киргизии), стр. 19 (XI).

<sup>119</sup> Мухтар Ауэзов, Киргизский героический эпос «Манас», — сб. «Киргизский героический эпос Манас», М., 1961, стр. 58—61.

стихами, для пения или устной рецитации. «Воспевать» политическую мудрость старого вельможи Тоньюкука или даже подвиги царевича Кюль-тегина в прозаической форме надгробных надписей было бы, конечно, совершенно невозможно.

Меньше всего следует искать при этом близости с героическим (дружинным) эпосом (как это делает И. В. Стеблева) и соответственно рассматривать надписи как генетический прототип или как отражение тюркского героического эпоса. Героический эпос, если и существовал в эту древнюю эпоху (что в принципе не исключается), имел, вероятно, характер не исторической былины (как произведения феодальной эпохи, вроде казахских жыров или даже киргизского «Манаса»); он должен был приближаться к более архаическому типу богатырской сказки, далекой от конкретных воспоминаний об истории народа и государства и окрашенной элементами сказочно-мифологической фантастики — подобно эпосу алтайцев, шорцев, хакасов, тувинцев, якутов, сохранявшему эту древнюю традицию от времен тюркского каганата и раньше до недавнего прошлого. Такой же архаический характер должна была иметь и стиховая форма этих героических сказок. Она строилась на ритмико-синтаксическом параллелизме, характерном для древнего эпического стиха тюркских народов, а не на «стопах» новоевропейской метрики и не на «тактах» новоевропейской музыки.