

С. Ю. Неклюдов

## НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО МОНГОЛЬСКОМУ ЭПОСУ И ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ НАРОДНЫХ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТРАДИЦИИ

Осенью 1974 г. из Улан-Батора в Среднегобийский аймак МНР выехала небольшая группа ученых: сотрудник Института языка и литературы АН МНР Ч. Догсурэн, сотрудник Института мировой литературы им. Горького АН СССР Б. Л. Рифтин и С. Ю. Неклюдов. Цель поездки, организованной в соответствии с планами совместных научных исследований между академиями наук СССР и МНР, — изучение эпического репертуара двух восточномонгольских сказителей Чойнхора и Самбудаша (баринский и харчинский диалекты). Результаты экспедиции были достаточно богатыми, и в научной печати о них уже рассказывалось. Наиболее интересная часть этих материалов выходит из печати отдельной книгой («Монгольские сказания о Гесере. Новые записи»).

Работа экспедиции (в том же составе) была продолжена в сентябре 1976 г. Мы совершили однодневную поездку в Дэлгэрхангайский сомон Среднегобийского аймака, где от старого сказителя — халхасца Содномдаша записали начало эпической поэмы «Агуйн Улаан хан», а также прозаические сказания «Большой и малый драконы» и «Северный и южный Нанжин» (последнее — лишь в кратком изложении). Однако основная работа велась в центре Луус-сомона и была посвящена дальнейшему изучению сказительского творчества Чойнхора и Самбудаша<sup>2</sup>.

В декабре 1978 г. наша исследовательская группа (Ч. Догсурэн, Н. И. Никулин, Б. Л. Рифтин, С. Ю. Неклюдов) вновь побывала в г. Мандал-Гоби и продолжила изучение репертуара и творческих методов тех же сказителей; было сделано несколько новых записей. Возвратившись в Улан-Батор, мы познакомились еще с одним народным певцом — Цэндом (удзумчинский диалект), мастером исполнения коротких произведений в жанре «бэнсэн улигэр» («книжные сказы»). Две записи, сделанные от него, вносят интересные дополнения в представления о восточномонгольских эпических традициях.

Сейчас уже можно подвести некоторые итоги экспедиций. Хорошо зарекомендовавший себя метод работы с одной и той же небольшой группой информаторов (основная работа велась с Чойнхором и Самбудашем, остальные записи носили эпизодический характер) дал интересные результаты. Существенно и то, что наши сказители, прежде всего

<sup>1</sup> Неклюдов С. Ю. Коротко об экспедиции.— Сов. этнография, 1975, № 3, с. 148—150; Неклюдов С. Ю., Рифтин Б. Л. Новые материалы по монгольскому фольклору.— Народы Азии и Африки, 1976, № 2, с. 135—147; Неклюдов С. Ю. Сказание о Гесере в восточно-монгольской эпической традиции.— Олон улсын монголч эрдэмтний III их хурал. Улаанбаатар: ШУАХ, 1977, с. 105—111; ср. также: Heissig W. Die Aufzeichnung und Erforschung von Volksliteratur in der mongolischen Volksrepublik 1968—4974.— Central Asiatic Journal, v. XX, № 4. Wiesbaden, 1976, S 246, 247

<sup>2</sup> См. Сов. этнография, 1977, № 1, с. 148, 149.

Чойнхор, обладают огромным и, как выяснилось, довольно разнообразным репертуаром, который пока отнюдь не исчерпан (хотя кроме нас записи производились нашими монгольскими коллегами). Мы приерживались динамичной программы исследований, каждая экспедиция давала новый и неожиданный материал, требующий пристального внимания. Неожиданным он был потому, что относился не к «ядру» репертуара, а к его «периферии», и самим сказителям совершенно не казался ценным. К числу подобных интересных записей относится образец ранее не изученного жанра — «Историческое холбо» («Туухийн холбоо»), уже изданный с русским переводом, комментарием и вступительной статьей<sup>3</sup>; на других произведениях, важных для понимания некоторых процессов, протекающих в устном народном творчестве, я остановлюсь ниже.

\* \* \*

В эпическом фольклоре монгольских народов сказание о Гесерезанимае особое место. Соотношение параллельно бытующих устных и книжных редакций, подчас весьма значительные совпадения между ними рождают много проблем, относящихся, во-первых, к фольклоризму книжного памятника, в истоке которого лежали устные эпические традиции, и, во-вторых, к генезису известных нам богатырских поэм о Гесере, которые могли возникнуть при фольклоризации этого памятника, его возвращении в стихию устного творчества. Для понимания подобных процессов важны все случаи «пересказывания» и «перепевания» литературной Гесериады. С одним из таких пересказов познакомил нас в Дэлгэрхангайском сомоне халхасец Доржсурэн осенью 1976 г.; он слышал эту историю свыше 30 лет назад от [матери, которая знала старомонгольскую грамоту и, возможно, читала ксилографический или рукописный текст сказания.

Рассказывал он непрофессионально, сбивчиво. В Луусе мы дали прослушать эту запись Чойнхору, и целая гамма чувств отразилась на невозмутимом лице старого сказителя: удивление, снисходительная усмешка, презрение. Послушав немного, он махнул рукой: «Выключите. Тут и слушать нечего. Все неправильно с самого начала. Перепутаны имена, названия, жены Гесера...» (это вообще-то было совершенно справедливо). О качестве исполнения он, естественно, даже говорить не стал.

Конечно, с точки зрения верности книжному тексту рассказ Доржсурэна — это просто сокращенное и неточное изложение сюжета, трансформации которого обусловлены не сознательной художественной обработкой, а простой забывчивостью. И все же сам процесс рассказывания свидетельствует о том, что данное произведение относится к сфере устной прозы. Такие тексты, восходящие к книжной «Гесериаде», встречаются в фольклоре монгольских народов<sup>4</sup>, для которых вообще характерна устная переработка литературных повествований различного рода (исторические, буддийские и пр.), причудливое синтезирование их с местными фольклорными традициями. Легко представить себе, что в устах более искусного сказителя сюжет обрел бы большую композиционно-стилистическую стройность, активнее использовались бы местные

<sup>3</sup> Неклюдов С. Ю., Рифтин Б. Л. Мифо-эпический каталог как жанр восточномонгольского фольклора. — В кн.: П. И. Кафаров и его вклад в отечественное востоковедение. М.: Наука, 1979, с. 105—123.

<sup>4</sup> См., в частности: Потанин Г. Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. IV. СПб.: Изд-во РГО, 1883, № 50 (с. 250—257); Понне Н. Н. Бурят-монгольский фольклорный и диалектологический сборник. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1936, с. 37, 38, а также некоторые магнитофонные записи, хранящиеся в фондах Ин-та языка и литературы АН МНР.

повествовательно-фольклорные традиции<sup>5</sup>, после этого остается уже только шаг до его «второго рождения» в устной традиции. При этом важна известная дистанция между устным текстом и книжным источником, знание которого может сковывать творческие потенции исполнителя. Иными словами, чтобы быть «воссозданным» в системе устной эпики, книжное сказание, вероятно, должно оказаться основательно разрушенным, утратившим свою «книжность», сохранившим лишь основные сюжетные контуры. Именно такую фазу и представляет собой текст, записанный от Доржсурэна (как и упомянутые выше другие записи из фондов Ин-та языка и литературы АН МНР).

Однако подобное отталкивание от книжной традиции отнюдь не является обязательным для устного эпического творчества. В сказительской практике восточномонгольских певцов-хурчи, к числу которых относятся Чойнхор и Самбудаш, мы сталкиваемся с иным типом литературно-фольклорных взаимоотношений. Здесь книга является прямым источником прозопоэтического сказа, который таким образом непосредственно смыкается с литературной традицией, использует и разворачивает содержащуюся в ней эпическую тематику. Книга является основанием для суждения об авторитетности и достоверности опирающегося на нее устного повествования. Следует отметить, что, во-первых, происходит это в условиях довольно высокого уровня грамотности в среде сказителей-профессионалов, квалификация которых к тому же чрезвычайно высока. Во-вторых, данная традиция является весьма продуктивной, способной к созданию все новых и новых произведений. В этом мы неоднократно убеждались при работе нашей экспедиции.

Осуждение Чойнхором «недоброкачественного» пересказа книжного источника было связано еще с одним обстоятельством. Когда во время первой экспедиции нам посчастливилось записать от Чойнхора и от Самбудаша сказания о Гесере, пропетые в традиционной монгольской эпической манере, наш интерес к ним оказался для Чойнхора совершенно неожиданным: они не соответствовали его представлениям о подлинном «высоком» искусстве. Тогда же, уезжая из г. Мандал-Гоби в 1974 г., мы преподнесли старому сказителю, знающему старомонгольскую грамоту, три разрозненных издания рукописных сводов литературной «Гесериады», каждый из которых включал по два выпуска<sup>6</sup>. И вот, чуткий к вкусам аудитории, певец (специально для нас!) складывает в манере «бэнсэн улигэр» сказ по книжной «Гесериаде» — случай, очевидно, беспрецедентный для более чем двухвековой истории существования искусства восточномонгольских хурчи. Хотя к осени 1976 г. создание сказа не было завершено, Чойнхор все же предложил исполнить его. Мы успели записать только начало, соответствующее первой части первой главы «книжной» версии, причем запись продолжалась около 6 часов. По оценке Чойнхора, исполнение всего сказа заняло бы не менее 7—10 дней (считая по 8 часов ежедневно!) — довольно обычный объем сказа «бэнсэн улигэр».

Характерной для данного жанра оказалась и форма произведения: чередование прозы, ритмической прозы, исполняемой мелодическим речитативом под непрерывный аккомпанемент хучира, а также песенных фрагментов (в записанной части — не менее 20), распеваемых на разные мотивы и являющихся лирическими или лиро-эпическими вставками в повествование. В них особенно ярко проявляется искусство хурчи; здесь он дальше всего отступает от книжного источника и предается поэтической импровизации — разумеется, в канонах традиционного

<sup>5</sup> Вероятно, таково, например, бурятское (агинское) сказание о Гесере (*Шаракшинова Н. О. Героический эпос о Гэсэре*. Иркутск: Изд-во ИГУ, 1969, с. 41—44).

<sup>6</sup> *Corpus scriptorum mongolorum*, t. IX, fasc. 2—2a («Зайнская версия»), fasc. 3a—3b («Жамцарановская версия»), fasc. 4—4a («версия Номчи-хатун»). Улаанбаатар: ЗШХ, 1960.

фольклорного повествования. Объем этих фрагментов различен: в нашей записи — от 2 до 5 строф (по 4 строки). Строка — трех- или четырехударная (7—8 слогов) в обычном для монгольского эпоса ритме (который на слух воспринимается как «хореический»), с начальной междустрочной аллитерацией; короткие и длинные строки часто чередуются перекрестно. Посреди строки иногда появляется цезура. По приближительному хронометрированию протяженность каждого двустипия (вместе с междустрочным инструментальным проигрышем) — примерно 15 сек.

Здесь проявляется и разнообразие тематических сказовых «мелодий» или «лейтмотивов»<sup>7</sup>. По оценке самого певца, в записанной части их использовалось примерно семь: 1) мелодия дальней дороги; 2) мелодия близкой дороги; 3) мелодия быстрой дороги; 4) радостная мелодия; 5) печальная мелодия; 6) и 7) повествовательные мелодии, которые Чойнхор обозначил как *хуа дяо* (букв. «речевая мелодия»), а Самбудаш — другим, тоже китайским термином: *пиншу дяо* («мелодия прозаического сказа»). Этот последний тип «мелодии» употребляется, например, при завершении эпизода, и пока она проигрывается, сказитель собирается с мыслями, дает себе небольшой отдых. Она не сопровождается словами, заполняет речевую паузу и является не «тематической», а «промежуточной», существуя при этом в разных вариантах: при грустных событиях сказитель дает ее печальную модификацию, а при радостных — веселую. Кроме этих инструментальных интерлюдий, встречается медленно исполняемый проигрыш низкого тона (два различных по высоте звука), который делит текст на небольшие логически завершенные сегменты: жесты, реплики, короткие описания (которые длятся от 10—15 до 30 сек.). Удлинение подобного проигрыша (повтор той же музыкальной фразы) как бы углубляет границы между сегментами. Некоторые группы слов (обычно трафаретные выражения, вроде временной отсылки или наименования с развернутым определением) как бы «отлетают» от основного текста и стоят изолированно в окружении инструментальных интерлюдий.

В «бэнсэн улнгэр» нет четкого распределения «прямой» и «авторской» речи между песенно-стихотворной и сказово-прозаической формами. Песенный фрагмент может быть «авторской речью» и содержать, например, традиционное эпическое описание: сборы богатыря в дорогу, седлание коня и пр. Если же он представляет собой речь героя (своего рода «арию»), то чаще всего это, по сообщению Чойнхора, своеобразный лирический «монолог», как правило, связанный с дорогой и с грустными переживаниями, хотя бывают и мелодии «радостного пути». Диалог же, как и всякая прямая речь, чаще «проговаривается». Кроме поющих фрагментов и инструментальных интерлюдий (обычно «повествовательные» мелодии), а также прозаического рассказа встречается речитатив, очевидно не имеющий самостоятельного значения и являющийся своего рода переходом между «речью» и «пением». Он идет в довольно быстром темпе и иногда заканчивается несколько вибрирующим протяжным звуком. Вообще типы «монтажа» текста и аккомпанемента чрезвычайно многообразны. После инструментального вступления повествовательная часть начинается протяжным мелодическим звуком, быстро переходя в речитатив, а затем в речь без музыки (в экспозиции эпизодов вообще обычно сильнее мелодическое начало: больше пения, больше инструментальных проигрышей и пр.). Концовка может оформляться замедляющимся, затухающим звуком; сквозь него иногда про-

<sup>7</sup> См. о них: Кондратьев С. А. Музыка монгольского эпоса и песен. М.: Сов. композитор, 1970, с. 34 сл.; Неклюдов С. Ю., Рифтин Б. Л. Новые материалы по монгольскому фольклору, с. 143, 144.

бивается новая тема. Попробуем проиллюстрировать это на небольшом схематизированном примере.

Джору (Гесер) говорит (прозаическая речь без музыки): «Если здесь есть волки, принесите мне лук, я их убью». Затем быстро исполняется на хучире дважды повторенный интервал, а продолжение слов героя после одной пропетой фразы переходит в речитатив: «У тебя больна старшая сестра — я могу ее "вылечить». Снова тот же интервал, напев, быстро переходящий в речитатив и потом в прозаическую речь: «Если в доме есть безумные, я вылечу (букв, «прочту заклинания»)». Более широкий интервал, речь родителей жены героя — Роман-говы (т. е. Рогмо-гоа), недвольных Гесером. После его ухода — мелодия грусти (специально «путевая») и «ариозное пение» героини, отправляющейся верхом искать его («Как мне грустно, что я потеряла мужа, только Небо может понять мою грусть» и пр.). Кстати, помимо этого короткого фрагмента, Чойнхор по нашей просьбе исполнил впоследствии в качестве образца «грустной мелодии» другой «плач» Рогмо-гоа: героиня, захваченная в отсутствие Гесера Шарайгольскими ханами, жалуется на свою судьбу. Этот «плач», как, впрочем, и остальные поющиеся фрагменты, связан с книжным источником лишь некоторыми сюжетными опорами, а в целом является плодом импровизации певца; прозаический рассказ гораздо ближе воспроизводит «исходный» литературный текст. Показательно, что имеющиеся в тексте ритмические места (описания горного духа, новорожденного Гесера, эпизод приумножения скота и др.)<sup>8</sup>, очевидные реликты устно-эпического стиля в книжном памятнике, не выделялись в остальном прозаическом тексте, т. е. ритмические фигуры и ритмические возможности источника практически не были использованы.

Итак, что же за произведение перед нами и каково его место в монгольской эпической традиции? Закономерная фаза эпического развития или смелый творческий эксперимент замечательного сказителя? Может быть, именно с такого исполнения на базе книжного источника и начинается его вторичная «фольклоризация»? Ответ на это скорее всего должен быть отрицательным. Распад книжной традиции для последующего устно-поэтического возрождения представляется более вероятным.

Рассмотренный феномен показателен и в других отношениях. Он демонстрирует жизнеспособность или, точнее сказать, высокую продуктивность эпического фольклора, причем мнение о присущем «бэнсэн улигэр» педантизме в выборе круга источников (непреренно китайских), кажется, нуждается в некоторых оговорках. «Бэнсэн улигэр» по «Гесериаде» представлялся нам совершенно уникальным до тех пор, пока от удзумчинского сказителя Цэнда не был записан сказ на «индийскую тематику» (литературный прототип которого, правда, не ясен) и пока Чойнхор не предложил нам исполнить «бэнсэн улигэр» по «Джангару», который он читал в это время, пока, наконец, мы не услышали от него оригинальный, вообще не имеющий иноязычного источника сказ — «Пламя гнева» («Хилэнгийн гал»), на котором я далее специально остановлюсь. Можно предположить, что преимущественно китайская тематика сказов обусловлена вкусами основной аудитории певцов-хурчи — южномонгольского дворянства, довольно значительно китаизированного, среда же более «демократическая» располагала певца к большей свободе выбора тематики его сказов, к расширению репертуара.

<sup>8</sup> *Lörincz L.* Vers und Prosa im mongolischen Geser.— *Acta Orientalia Hungarica*, t. XXIV, fasc. 1. Budapest, 1971; *Неклюдов С. Ю.* О стилистической организации монгольской «Гесериады». — В кн.: Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М.: Наука, 1978.

Этот процесс происходит и при составлении «новых сказов» (т. е. сказов на современную тематику), к которым относится и «Пламя гнева». Произведение было сложено лет 40—50 назад Чойнхором совместно с другими хурчи — Джемцем, его дальним родственником, и Балданом, местным грамотеем. В основу легли предания, известные в Баринском хошуне Восточной Монголии, о событиях, происходивших там сравнительно недавно. Записи этих преданий якобы уже предпринимались грамотными людьми. Благодаря своей антифеодальной направленности произведение долгие годы бытовало как «потаенная» литература в виде постоянно переписываемых рукописей и в качестве устного сказа<sup>9</sup>.

Следует отметить, что, по мнению Чойнхора, его «Пламя гнева» относится к разряду «бэнсэн улигэр», т. е. «книжных сказов». Действительно, это произведение целиком построено по законам поэтики данного жанра с его песенно-прозаической структурой, вставными описаниями и монологами, разнообразием «тематических» мелодий, «ариями» и инструментальными интерлюдиями. Однако, чтобы быть в полной мере «книжным», сказу как раз не хватало книжной основы, не обязательно доступной данному сказителю, но существующей в его представлении в качестве некоего авторитетного источника. Однако Чойнхор объяснил, что «книжкой» (бэньцзы; от этого слова происходит и выражение «бэнсэн улигэр»), оказывается, была та самая рукопись, которую сам Чойнхор со своими соавторами составил на материале фольклорных (а может быть, и рукописных) преданий. Она заняла место литературного оригинала, который бы своим существованием «узаконивал» и освящал опирающийся на него устный сказ, и своеобразным «либретто», практически необходимым другим хурчи, воссоздающим тот же сказ. Кстати, составление подобной рукописи подтверждает гипотезу о существовании не только устного, но и литературного творчества восточномонгольских хурчи<sup>10</sup>.

Сказ, по оценке Чойнхора, рассчитан часов на 10—15, т. е. «а 5—6 сеансов по 2—3 часа исполнения ежедневно (для «бэнсэн улигэр» объем не столь значительный). Мы записали на магнитную ленту только один эпизод (строительство дворца и спортивный праздник — *надом*, во время которого происходит схватка сильнейших борцов), а также краткий пересказ содержания всего произведения. При его изложении Чойнхор использовал профессиональную терминологию монгольских хурчи, свидетельствующую об осознании им правил построения повествовательной композиции и о владении различными приемами сюжетосложения. В качестве примера можно привести следующие выражения: «ветвь сказа» (*улгэрийн салаа*), «отдельное повествование» (*асдаан хэлэх улигэр*) — о новой сюжетной линии; «возвращаясь, рассказывают» (*буцад ярьна хэлнэ*) — о вставном эпизоде, ретроспективно описывающем происшедшие события; «ветви сказа соединились» (*улгэрийн салаа нийлдж байна*) — о возвращении к основной линии (причем прерывать рассказ до этого «возвращения», как мы убедились, нельзя) и пр. Поскольку сказ пока не опубликован<sup>11</sup>, целесообразно дать здесь изложение сюжета этого оригинального произведения.

<sup>9</sup> Чойнхор все же рискнул однажды пересказать данное произведение вану (при дворе которого он жил), имевшему репутацию крайне «левого» и «прогрессивного», чуть ли не «революционного». Тот прослушал с большим интересом и в заключение сказал: «Да, бывают дурные князья, поэтому я должен знать эту историю» (в том смысле, очевидно, что она должна напоминать и предостерегать феодального сословия о необходимости блюсти нравственность и быть справедливым).

<sup>10</sup> Неклюдов С. Ю., Рифтин Б. Л. Новые материалы по монгольскому фольклору, с. 147.

<sup>11</sup> Сейчас «Пламя гнева» записано от Чойнхора директором Ин-та языка и литературы АН МНР А. Лувсандэндэвом и научным сотрудником института Ж. Цолоо в полном «сказовом» исполнении (т. е. со всеми сюжетными подробностями, инструмен-

Экспозиция. У западнобаринского князя не было детей; он взял приемыша по имени Джонхор. Когда мальчику исполнилось девять лет, вторая жена князя родила сына, которого назвали Очир. Однако престол унаследовал Джонхор, а Очир стал соправителем. Однажды от губернатора провинции Жэхэ (к которой относился и данный хошун) пришло распоряжение о поставке восьми тысяч коней для гоминдановской армии. Очир, которому было поручено выполнение этого задания, решил дать губернатору взятку (табун в восемьсот голов — дополнительный, причем был осуществлен незаконный побор с аратов) и заручиться, таким образом, его поддержкой, чтобы занять престол. Свои намерения он изложил в тайном письме, которое должен был везти верный ему чиновник Надмид-дзанги, сопровождающий табун в столицу. Лошадей стерегли шестнадцать табунщиков, среди которых находился и юноша по имени Панджээ — главный герой сказа.

Панджээ был родом с истоков реки Белой. С детства он был обручен с Уран-гоа, одной из дочерей жившего по соседству состоятельного старика-вдовца Джаяату. Теперь пришло время устроить свадьбу. Узнав об этом, юноша с радостью отправился домой, а с ним — остальные табунщики, также желавшие погулять на свадьбе. По пути они устроили скачки, чтобы определить, чей конь быстрее. Победил герой на своем скакуне, которого он некогда взял жеребенком из-под мертовой кобылы и вырастил. Начался свадебный пир, прерванный появлением княжеского посыльного с приказом вернуться к стадам и отогнать их в столицу.

Ветви сказа соединяются. Надмид-дзанги, получивший тайное послание от Байнаа-мээрэна, приближенного Очира, прибыв в город, не спешит выполнять данное ему поручение. Двадцать дней он пьянствует, затем, спохватившись, сдает коней государству, отделив 800 голов, что вызывает подозрение Панджээ. Во время вечеринки, устроенной по случаю завершения поставки лошадей, он выкрадывает у заснувшего. Надмида письмо и, прочтя его, отдает на хранение своему другу Арслану, а Надмиду оставляет пустой конверт. Проснувшись, Надмид приказывает табунщикам отогнать 800 лошадей губернатору, сказав, что это — распоряжение Джонхор-вана. Когда же он отправляется к губернатору и вручает ему пакет, в котором тот не находит послания, подозрение сразу падает на Панджээ. Так и не обнаружив пропажи, Надмид пишет фальшивое письмо, но губернатор догадывается о подлоге.

Новая ветвь сказа. Поскольку Панджээ уехал, прервав свадьбу, Байнаа-мээрэн решил (с ведома Очира) забрать себе его невесту. Когда чиновник приехал свататься, отец ее болел, а сама она была в гостях. Получив от отца отказ, Байнаа-мээрэн избил его до полусмерти (здесь Чойнхор почему-то употребил формулу «ветви сказа соединились», хотя по существу эпизод не завершен), а вернувшись домой, сострепал приказ о назначении Уран-гоа княжеской служанкой. Джаяату скончался на руках дочери, которую после этого взяла к себе мать Панджээ. Однако вскоре слуги Байнаа-мээрэна силой увели девушку в хошунный центр, где она попала в услужение к жене Очира. В это время Джонхор-ван был вызван в Пекин. Он не захотел оставлять вместо себя Очира и поручил управление хошуном двум сановникам — Добдонбалджиру и Худэр-мээрэну, а брата просил лишь помогать им. Тем не менее Очир-нойон обрадовался, решив, что настал удачный момент захватить власть.

тальными партиями, «ариями» героев и т. д.). Этот текст готовится к изданию в Улан-Баторе; ему посвятил свой доклад Г.-П. Фитце (ГДР) на третьем международном симпозиуме по монгольскому эпосу (1980 г.), проведенном Боннским университетом. Однако русскому читателю данное произведение пока остается недоступным.

Возврат к основной истории. По возвращении Надмид-дзанги доложил о пропаже письма и о своих подозрениях относительно Панджээ. Очир-нойон устроил угощение для табунщиков и сам стал пытываться у Панджээ об украденном письме. Когда же тот упомянул о злополучных восьми сотнях коней, его подвергли истязаниям, а потом бросили в тюрьму. Очнувшись, юноша заплакал: «Если я умру — это ничего, но если и Арслана схватят, кто же совершит народную месть!?» Узнав о случившемся от Аргун-цэцэг, пятнадцатилетней служанки княгини, Уран-гоа взяла немного еды, достала лекарства и пошла к тюрьме. Это заметил Байнаа-мээрэн, объезжавший сторожевые посты, до крови избил ее, а затем и Аргун-цэцэг. Обоих девушек тоже бросили в тюрьму.

Слухи о восьми сотнях коней, о наказании табунщика и двух девушек, о заточении их в тюрьму достигли ушей Гэмпила, брата Панджээ — непобедимого силача, драчуна и забияки, еще в детстве отданного на воспитание в богатую семью, а затем выгнанного за строптивость приемными родителями. Спустя двое-трое суток, он ночью прокрался к тюрьме, схватил двух охранников и велел им назавтра достать ключ.

Но следующей ночью перепуганные стражники (явно комические персонажи) вовсе не явились на пост; Гэмпил вышиб дверь и, найдя брата едва живым, унес его. Караульщики же доложили: явился-де черный детина, потребовал открыть дверь, а когда они отказались, вышиб ее сам, а их отшвырнул так, что они потеряли сознание. Очир-нойон и Байнаа-мээрэн сразу заподозрили Гэмпила и решили, что дело принимает дурной оборот: если вернется Джонхор-ван и все выплывет наружу, им не сдобровать. За беглецами снарядили погоню, а когда она вернулась ни с чем, на поиски послали Надмида, пригрозив ему тюрьмой. Тот поехал куда глаза глядят и случайно набрел на привал беглецов. Смертельно перепуганный, он упал на колени перед удивленным Панджээ и сказал: «Я кутил в столице двадцать дней, потерял письмо и свалил на тебя. Теперь вас обоих требует к себе Худэр-мээрэн». — «Правду ли ты говоришь?» — спросил Гэмпил грозно. — «Клянусь!» — «Что ж, — думает Гэмпил, — Худер-мээрэн сам из простых людей, он справедлив, он — заместитель Джонхор-вана. Можно вернуться под его защиту и дожидаться князя». И втроем отправились в западную часть хошунного центра. Надмид рассказал обо всем правителю, упомянув про потерю письма (якобы «личного»), про клеветнический навет на Панджээ; совесть-де не позволяет вести братьев к Очир-нойону — забьют до смерти! Худэр-мээрэн распорядился отправить раненого в больницу, а Гэмпила судить за взлом тюрьмы.

Собрался суд: Очир-нойон, Худэр-мээрэн, Байнаа-мээрэн. Худэр-мээрэн разыграл сцену гневного допроса с пристрастием и велел дать виновному 40 ударов (били его только для виду). Все выглядело как настоящая экзекуция, но наказуемый молчал, удивляя и раздражая ни о чем не подозревавшего Очир-нойона. Он потребовал дать еще сорок плетей (небывалое по тяжести наказание!), а потом сам схватил кнут, который от неумелого размаха трижды обмотался вокруг его шеи, оторвал половину уха и свалил его с ног. Когда окровавленный и красный от стыда Очир сел на свое место, Худэр-мээрэн, порадовавшись в душе его унижению, на словах выразил сочувствие. Вызвали Надмида, который, получив всего три удара кнутом (но «настоящих»!), выложил всю правду, после чего Очир (под предлогом дурного самочувствия) и Байнаа-мээрэн покинули суд. Дознание продолжалось. Учинили допрос табунщикам, выслушали Арслана. После этого Худэр-мээрэн распорядился выпустить из тюрьмы Уран-гоа и Аргун-цэцэг, вызвал из больницы уже несколько оправившегося Панджээ. Получив от Арслана «тайное письмо», он поблагодарил Панджээ за заботу о своем народе и отпустил домой.



Тем временем Джонхор-ван, прибыв ко двору императора, заболел и прислал домой письмо, что задерживается. Это очень обрадовало Очира, решившего, что князь скоро умрет. Готовясь занять княжеский престол, он согнал на восточную половину хошунного центра всех мужчин от 15 до 50 лет строить дворец. После завершения строительства он отдал приказ о проведении надома. В состязании сильнейших борцов приняли участие Гэмпил и едва оправившийся после болезни Панджээ, который выступил против Ганджурджаба, силача Очир-нойона. По совету Байнаа-мээрэна Ганджурджаб схватил героя за спину, на которой еще не зажили раны. Панджээ потерял сознание, и Ганджурджаб уже собирался убить его, однако герой пришел в себя и отшвырнул противника. Теперь с Ганджурджабом схватился Гэмпил и с такой силой бросил его на землю, что у того изо рта пошла пена.

В страшном гневе Очир-нойон вызвал к себе Гэмпила и велел бить его кнутом. Прибежавший Худэр-мээрэн попытался предотвратить экзекуцию, но Очир велел схватить и его. Остановить беззаконие удалось лишь Добдон-балджиру. Очир отпустил и Худэр-мээрэна, и Гэмпила, так и не получившего даров, полагающихся ему как победителю. Худэр-мээрэн рассказал Добдон-балджиру об интриге Очир-нойона и показал ему перехваченное письмо губернатору. Вместе они стали думать о том, как наказать Очира. В это время табунщики (пятнадцать приятелей Панджээ) всячески выражали свое возмущение несправедливыми порядками: победителя соревнования собираются избить, даже не сняв с него одежду борца!

К Очиру приезжает китайский торговец Хэ. По этому случаю устраивают пир. Появляется мать Очира, Хэ — ее давний и близкий друг. Позвали музыкантов и восьмерых служанок, чтобы они танцевали и развлекали гостя. Аргун-цэцэг вбежала в тот самый момент, когда Хэ передавал Очиру пакет от губернатора. В пакете был пистолет, а также письмо, из которого следовало, что губернатор хорошо понял намерения Очира и всячески поддерживает их, но для успеха необходимо послать в столицу Худэр-мээрэна, Панджээ и Гэмпила. Услышав это, Аргун-цэцэг вместе с Уран-гоа побежала в западную часть города, где пировали Панджээ и Гэмпил вместе со своими друзьями-табунщиками, чтобы сообщить им обо всем.

Еще «ветвь сказа»: в западной части города табунщики, узнав о заговоре, совещаются, что делать. Один из них, Тумэр, отправляется на разведку. Придя к восточному дворцу, он слышит выстрелы и, взглянув в щель, видит пьяных господ, причем Очир-нойон сбивает выстрелами курительные свечи, а Хэ хвалит его за меткость и рассказывает, что, мол, сын губернатора может сбить свечу, воткнув в прическу человека. Очир зовет Аргун-цэцэг и, воткнув ей в волосы свечу, стреляет дважды, причем вторым выстрелом убивает девушку. После этого он требует позвать всех служанок и воткнуть им в волосы свечи в качестве мишеней. Тумэр понимает, что ждать больше нельзя и бросается к товарищам. Решено немедленно выступить. По дороге Панджээ заходит к Худэр-мээрэну, и тот разрешает в виду исключительных обстоятельств напасть на восточный дворец. Первым туда врывается Гэмпил, выбивает пистолет у Очира и вытаскивает его наружу. Подоспевшие друзья Гэмпила помогают ему одержать верх над врагами. Гэмпил отказывается выдать Очир-нойона Худэр-мээрэну. Братья спорят, кому принадлежит право казнить злодея. Они тянут его в разные стороны и отрывают Очиру ногу, после чего Панджээ, как более всех пострадавший от козней Очира, убивает его выстрелом из лука. Байнаа-мээрэна он убивает при попытке бежать в столицу к губернатору. После этого он возвращается к невесте, и они едут доигрывать свадьбу.

Худэр-мээрэн рассказывает Добдон-балджиру, что погибло не меньше тридцати дурных людей и можно устраивать пир по случаю победы.

Народ приветствует вернувшегося Панджээ. Вспомнили об Аргун-цэцэг и похоронили ее у западного храма с почетом — как погибшую за народ. Потом спохватились, что нет торговца Хэ, который бежал вместе со старой княгиней. Их поймали и расстреляли из того же самого пистолета на могиле девочки (Хэ — за подстрекательство к убийству, старую княгиню — за предательство своего народа).

\* \* \*

Произведение в целом может быть охарактеризовано как «народный роман» авантюрно-социального типа, построенный на использовании и литературных традиций, и эпического фольклора. К трансформированному эпическому мотивам следует отнести, например, похищение невесты героя (или его молодой жены) в его отсутствие; помощь пленницы в борьбе с врагом; скачки перед свадьбой (хотя и не имеющие характера «брачных испытаний»); пир, с которого начинается ряд кульминационных эпизодов сказа и которым он завершается, а также многие другие.

При этом сказ звучит вполне «реалистически»: он не включает «чуждесных элементов», не наблюдается в нем специфического «мифологизма», характерного для эпоса монгольских народов (можно вспомнить разве что соответствующее мифологическим представлениям размещение в хошунном центре дворцов правителей: «хорошего» в западной части, а «дурного» — в восточной).

Повествование очень четко делится на «сюжетные ходы» и более мелкие единицы: сцены, эпизоды; можно даже предположить некоторое влияние театральных зрелищ. Каждый повествовательный фрагмент организован чрезвычайно стройно, со своей экспозицией и кульминацией, полностью исчерпывающей смысл данного события для всего рассказа в целом. Действия предельно детализированы, что создает эффект некоторой «внешней достоверности», а каждая сюжетно важная акция (например, передача письма, переговоры и др.) подается с «замедлением», обуславливающим напряженное ожидание; отсюда большое количество персонажей-посредников, персонажей-дублеров. Время от времени вводятся и комические персонажи и комические эпизоды, дающие разрядку драматической напряженности конфликта.

Умело применяются приемы построения авантюрного сюжета: прерывание основного действия (незавершенная свадьба), противопоставление истинного и ложного, тайного и явного, реализуемого и нереализуемого (например: приказ и письмо — тайные и явные, истинные и ложные; исполненный и неисполненный приказ, отданное и неотданное письмо; избиение — мнимое и настоящее, которое выдерживает положительный герой и не выдерживает отрицательный, и т. д.). Образы контрастны и в общем соответствуют восходящим еще к типажам эпического фольклора, включая противопоставление «злодея» (одним из основных поступков которого, кстати, является нарушение справедливых и традиционных установлений) и «положительного героя» (борющегося за правду и за благо народа, а потому имеющего его поддержку, хотя и пассивную). «Положительный образ» представлен в двух разновидностях: разумного и сдержанного героя (Панджээ), с одной стороны, и необузданного, вспыльчивого и простоватого богатыря (Гэмпил) — с другой. Соответственно группируются и отрицательные образы. Коварный, трусливый интриган (Байнаа-мээрэн) противопоставлен глуповатому, вспыльчивому злодею (Очир-нойон). В отличие от фольклорного повествования с его весьма ограниченным количеством действующих лиц (во всяком случае, выводимых на сцену одновременно) здесь фигурирует довольно большое количество персонажей: из них не менее 10 участвует в конфликте на протяжении почти всего сказа; в сказе

и в традиционном эпосе, при «тесноте», условно говоря, сценической площадки, их редко бывает более двух-трех.

Несомненна, наконец, демократическая настроенность произведения. Она чувствуется в социальных симпатиях авторов: все положительные герои, даже «выбившиеся наверх», происходят из низов. Это относится к Джонхор-вану (персонажу, практически не действующему, но явно представляющему собой образ «справедливого правителя»), еще в большей мере — к Худэр-мээрэну и даже отчасти — к Надмиду, скорее связанному с комическим началом и объективно способствующему раскрытию истины.

Так в общих чертах выглядит это своеобразное произведение, возникшее непосредственно в русле эпической традиции, причудливо синтезирующее тематику местных преданий с приемами построения острофабульной книжной литературы. Оно весьма наглядно демонстрирует возможности непосредственного «вырастания» романа, причем романа в высшей степени «социального»<sup>12</sup>, из народного героического эпоса.

<sup>12</sup> Более подробное рассмотрение этого произведения в связи с данной проблематикой см. в работе: *Неклюдов С. Ю.* Пути сложения сюжетного повествования в монгольской традиционной прозе. В кн.: *Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра.* М.: Наука, 1980.