

Изалий Земцовский

Жанрово-исполнительские «дубли» русского эпоса

Я убежден, что русская былина — в той форме исполнения, в какой она дошла до нашего времени (т.е. *соло сказителя без инструментального сопровождения*) — никогда и нигде больше, кроме Севера, среди русских не существовала. Известный нам музыкальный исполнительский облик северных былин свидетельствует о том, что они ниоткуда не пришли.

Эпос был создан (или, точнее, воссоздан) на Севере заново, уже как бы с учетом мощной эпической традиции исторически новых соседей русских, контакты с которыми, судя по всему, были глубокими и разносторонними. Короче, русская сольная былина без сопровождения — создание русского Севера в «*межэтническом пространстве традиционной культуры*» [Васильева, Лапин: 1993; Лапин 2002] региона.

К.В. Чистов [1978] был прав — вся северная культура русских есть «*поздняя*» или «*вторичная архаика*», но из признания этого

Изалий Иосифович
Земцовский
Калифорнийский
университет в Беркли, США

никто не сделал революционного вывода о том, что и все песенные формы русского Севера, строго говоря, суть вторичны. (Именно в контексте этой гипотезы я услышал и смелую догадку в устном выступлении Т.А. Бернштам о том, что здесь, на русском Севере, *«произошло еще одно возрождение памяти о героическом прошлом, приведшее к настоящему взрыву эпической поэзии»*.) Имеющиеся данные позволяют предположить, что северная русская былина — это феномен «вторичного эпоса», я бы сказал даже, эпоса-воспоминания о своем «первичном» этническом эпосе. (Поэтому-то и называют ее в народе чаще всего «старинной».) Перед нами как бы песенные воспоминания русских о своем собственном «старом» эпосе, постепенно создаваемом в новых исторических условиях проживания-существования заново и, надо думать, исполнительски и интонационно по-новому, т.е. уже с учетом структурных и отчасти образных норм финноязычных эпосов северян, как бы заново вписываясь в своеобразнейший ареал североевропейской эпикки. Этим, быть может, и объясняется та необычная для большинства известных «первичных» эпосов «дымка старины», тот иногда осязаемый в звучащих былинах элегический налет своего рода музыкальных «меморатов» и отсутствие, я бы сказал, того «жара первичности», того страстного накала повествования о все еще живом для народа эпическом мире, который так очевиден в сегодняшних версиях, например, южнославянского или тюркского эпосов.

Для меня нет никаких сомнений, что все групповые формы исполнения русского эпоса являются, в той или иной мере, его вторичными и третичными модификациями и метаморфозами. Мы вольны сколько угодно гадать (и спекулировать) о том, какие типы эпических певцов были известны Киевской или Московской Руси или как в действительности могло звучать пение былинного Добрыни Никитича, но, мне кажется, у нас уже не может быть разногласий по поводу того, что если бы Добрыня запел, то это было бы все же гораздо ближе к Кирше Данилову, нежели к любому из династии Рябининых.

Именно личность Кирши, взятая вместе с его репертуаром и манерой его «подачи», способом исполнения, инструментом, средой и т.д., представляет, с моей точки зрения, самый надежный (на сегодняшний день) **ключ** к одной из музыкальных загадок русского эпоса.

Мы имеем пять видов доказательств вокально-инструментального исполнения русских былин: данные самих былинных текстов (1), характер нотного изложения былин в собрании Кирши Данилова (2), документальные свидетельства того факта, что сам он пел в сопровождении собственной игры на

струнном «тарнобое» (3), сохранение на Урале смычковых гудков, близких древнерусским и, очевидно, тюрко-монгольским разновидностям инструментов того же (?) типа (4) и обширные сравнительно-типологические материалы по аналогичному исполнению эпических песен у родственных русским финно-угорских и особенно тюрко-славянских этносов Украины, Балкан и Средней Азии (5). Совокупность всех этих прямых и косвенных, художественных и исторических свидетельств сама по себе достаточно красноречива. Не менее показательно и то бесспорное обстоятельство, что такая вокально-инструментальная практика исполнения эпоса у русских не зафиксирована по отношению к былинам на русском Севере, где, по моей гипотезе, русский эпос выступает исполнительски не только в своей вторичной (а), но и, в основном, фольклорной (б) форме, близкой автохтонным для Севера эпическим традициям финноязычных этносов (в). В форме же исполнительски профессиональной, близкой предполагаемой «первичной», русский эпос, сохраненный и донесенный до нас гением Кириши Данилова, оказывается исключительно вокально-инструментальным.

В связи с типологией артистической позиции Кириши Данилова невозможно избежать и сложнейшего вопроса об истоках и судьбе русского эпоса вообще.

Эпос Киевской Руси в его конкретной исполнительской форме не сохранился до нашего времени — быть может, потому, что никогда — изначально и принципиально — не был фольклором (или, скажем осторожнее, никогда не был только фольклором: эпос скорее становился фольклором — процесс, который А.Н. Веселовский называл «*обнародованием*»). Поначалу это могло быть творчество профессиональных слагателей — вероятней всего, дружинных певцов и «скоморохов» того времени, — которое, в своих исконных формах, постепенно исчезало вместе с ними. Тем не менее «народ» (в разные эпохи то были представители разных социальных слоев русского общества) удивительно сохранял память о своем эпосе и любовно «распевал» те или иные его мотивы, причем исполнительски как бы заново.

В устной традиции никогда и ничто не исчезает абсолютно бесследно. Следовательно, русский эпос никогда вдруг не исчезал, а постепенно «исчезали», уходили в прошлое лишь определенные формы его создания и передачи, те или иные его «жанрово-исполнительские ипостаси», в которых, тем не менее, всегда так или иначе подхватывались, видоизменялись (т.е. продолжали жить) одни или другие ведущие его тенденции, сюжеты, образы, мотивы. Именно в таком смысле, логич-

но предположить, сначала «исчез» лишь «дружинный эпос» как таковой — с исторически обусловленным исчезновением княжеской дружины. Гораздо позже «исчез» «скомороший эпос» — с варварским уничтожением и вынужденной мимикрией скоморошества. И только в XX в. исчезает и третий для России исторический тип эпоса — эпос фольклорный и полуфольклорный, так счастливо зафиксированный более 140 лет назад на русском Севере. Исчезает вместе с разрушением соответствующего ему образа жизни и среды, вместе с разложением соответствующего ему фольклорного сознания и мышления. Исчезает, частично переходя то в новые устные песни, то, будучи закрепленным в виде книг, нот, грампластинок и компакт-дисков, переходит в исторически «предпоследнюю» категорию бессмертного классического наследия, — говорю «предпоследнюю», потому что и там он не умирает, но, скорее, замирает, ожидая своего часа быть подхваченным новым социально-культурным движением в различных жанрах так называемого исполнительского фольклоризма. Никто не знает, будет ли и эта форма его бытия действительно «последней»: традиции, повторяю, не исчезают бесследно, а бесконечно преобразуются, переосмысляются, оставляя те или иные следы в культуре.

Таким образом, невольно схематизируя реальную историческую сложность и опуская всю необходимую аргументацию, которой посвящено мое еще неопубликованное исследование собрания Кириши Данилова, я считаю все же возможным вычленить и обозначить три слоя, три уровня эпического сознания и три «жанрово-исполнительских версии» соответствующего ему эпического творчества в Древней Руси: 1) профессионального в лице тех же дружинников, представителей так называемой военной демократии, 2) профессионального в лице скоморохов, дававших свою вокально-инструментальную версию их репертуара и, в то же время, создававших свои особые эпические песни (например, «скоморошины»), и 3) полуфольклорного (т.е. знающего исполнительскую специализацию в лице «сказителей»-рапсодов) и фольклорного (сольного и группового) их сосуществования, практикующего, возможно, **песенно-фольклорные** версии тех же нарративных произведений.

В этой картине правомерно усматривать известную аналогию интереснейшего феномена «жанровых дублей», честь открытия которого принадлежит Алме Кунанбаевой¹. Ею была обнаружена и проанализирована система двоичных жанровых со-

¹ См. в ее статье [Кунанбаева 1989], особенно с. 109–110, а также в специальной статье о феномене жанровых дублей [Кунанбаева 2002].

отношений с разновидностями эпоса казахской устной (песенной и инструментальной) традиции.

Жанровые дубли — единственная реальная констелляция культурных феноменов в условиях устной традиции. Жанровые дубли означают изначальную множественность, а не эволюционное превращение одного в другое. В традиционном обществе такая множественность обусловлена институционально, социально и регионально, что и находит отражение в каждой функционально-жанровой системе. Жанры дублируются в рамках разных традиций одной и той же культуры — фольклора, устного профессионализма, эпики (в широком смысле). Традиция дублирует себя, чтобы самоутвердиться и выживать (1), чтобы овладеть окружающей действительностью благодаря искусству смотреть на мир разными глазами (2). (Поэтому так трудно уничтожить устную традицию «без остатка».) Представители разных классов общества, культивирующие творчество в разных жанрах, действовали в рамках культуры наподобие сообщающихся сосудов. Это никогда не было простым заимствованием — так реализовывался фундаментальный феномен самодублирования на разных уровнях культуры.

В России, судя по нарисованной мной картине, должна идти речь, пожалуй, о жанровых «триплетах», которые также могли какое-то историческое время сосуществовать. Тем самым я невольно примиряю сторонников трех разных теорий происхождения русского эпоса (дружинного, скоморошьего и фольклорного), так как в реальности все три пути, скорее всего, сосуществовали.

Естественно, что фольклорная традиция, не будучи для эпоса исторически первичной, но отмеченная родовым консерватизмом, оказалась наиболее долговечной. Ее взаимодействие со своего рода скоморошьей традицией мы видим на примере художественной личности и песенного наследия Кириши Данилова, хотя последний и выводит, как мне представляется, все три перечисленные традиции на какой-то исторически новый путь, наследуя при этом наиболее древние, быть может, вокально-инструментальные формы его бытования, и в то же время не давая эпосу замкнуться в какой-либо одной его ипостаси.

Кириша Данилов как личность и как тип генетически и типологически связан со всеми тремя жанровыми ипостасями русского эпоса и в то же время, по имеющимся у нас данным, явно отличается от всех, как бы возвышаясь над ними своим новым исполнительским качеством. Тем самым, с учетом опыта Кири-

ши, мысленно выстраивается своего рода историческая «пирамида» русского музыкального эпоса, в основании которой лежат три исходные версии («дружинно-княжеская», «скоморошья» и «фольклорная»), а вершину образует «олицетворенная (или персонифицированная) версия» Кириши Данилова — прочно опирающаяся на них и разносторонне соотносящаяся с ними, но при этом смело смотрящая вперед и вдале.

Таким образом, разгадку русского эпоса я предлагаю искать не в поздней «вторичной архаике» русского Севера, как бы чарующе прекрасна и величественна она ни была, и не на поныне столь этнически напряженной, хотя и все еще творчески сильной казачьей окраине России, а совсем другим путем, всесторонне исследуя прежде всего уникальное собрание Кириши Данилова — во всех отношениях выдающееся явление XVIII в.

Только отталкиваясь от этого документа и его, скажем по-современному, составителя, мы имеем шанс подойти наконец к подлинно историческому пониманию феномена русского (вовсе не обязательно общерусского!) музыкального эпоса как искусства по самой сути своей индивидуального (а фамильная или даже родовая «наследственность» этого искусства тому лишь очередное подтверждение). Иначе говоря, вопрос в целом должен быть поставлен заново и по-иному.

Исходя из сказанного и учитывая все известные формы русских эпических песен, можно предложить следующую гипотезу. Русский эпос знал, очевидно, четыре основных жанрово-исполнительских дубля: 1) один, полностью утраченный, — рапсод, аккомпанирующий сам себе на инструменте; 2) сольнорапсодический, без инструмента; 3) артельный двух типов: солист с «подхватом» и ансамблевое пение; 4) хоровая песня. Первый дубль мог иметь свои подвиды и принадлежал, видимо, как дружинным певцам, так и скоморохам, каждый из которых имел свои версии «одних и тех же» былин. Нельзя говорить о том, что в них инструмент был утрачен — весь жанровый дубль «эпос с инструментом» был утрачен, сначала вместе с исчезновением класса дружинных певцов, а затем вместе с гонением на скоморошество в результате «крестового похода» царя Алексея Михайловича на русскую народную культуру, сопровождавшегося сплошным уничтожением инструментов (XVII в.). Третий дубль, очевидно, представляет собой собственно крестьянские версии былин, ставшие чуть ли не семейным фольклором. Наиболее же характерные дубли — второй и четвертый — во-первых, принадлежат, строго говоря, не простым крестьянам, а поморам-промысловикам на Севере и казакам (т.е. военной аристократии) на Юге; во-вторых, оба они представляют собой не общерусское явление и известны

лишь на двух географических окраинах европейской части России; и в-третьих, оба испытали мощное не-славянское влияние (как минимум, финско-карельское, вепсское, ненецкое и/или коми-пермяцкое на Севере и Северо-Востоке, а мордовское и тюркско-кыпчакское, как минимум, на Юге¹). Крайне существенно, что у донских казаков эпические песни исполняются исключительно в составе свадебного обряда [Листопадов 1954: 247, 253] и, таким образом, представляя собой не просто песенно-хоровую версию северных былин, сложившуюся под воздействием «жанрово-стилистической доминанты» [Лапин 1995; Васильева 1989] лирической песни, но явление совершенно иного порядка — типично жанровый, а именно обрядовый, дубль русской эпической традиции. Таким образом, их нельзя считать эпосом в собственном смысле слова. Тем не менее, согласно концепции жанровых дублей, донские хоровые свадебные песни как южнорусская обрядовая рефлексия эпоса составляют феномен общерусской жанровой системы эпика в целом.

Концепция жанровых дублей позволяет по-новому охарактеризовать и систему эпических жанров в целом, включая их поэтику. Например, так называемые скоморошины, небылицы и т.п. оказываются не пародией, не сатирой на «высокий эпос», а его сниженными «жанровыми дублями», существующими на категориально другом уровне народной культуры. «Новеллистические былины» также образуют некий особый «жанровый дубль», своего рода «жестокий романс» внутри эпоса... Существуют и внепесенные жанровые дубли эпоса — так называемая «*богатырская сказка*» (В.М. Жирмунский), «*религиозный эпос житий*» (А.Н. Веселовский) и др. Не следует полагать, что «*напеву предшествовала стадия устного рассказа*» [Маслов 1911: 310] — скорее они могли сосуществовать, как это и происходит в реальной традиции даже сегодня².

Таким образом, концепция жанровых дублей позволяет как оценить весь известный на сегодня материал, так и закономерно предположить существование материала, нам еще не известного. В то же самое время эта концепция оказывается наиболее адекватной народным представлениям о своей культуре, так как позволяет смотреть на устную традицию не извне, а изнутри. Естественно предположить, что эта концепция будет органично включена в последующие этапы международного

¹ В.В. Коргузалов [1966: 138] находил в былине даже «*русское желдирме*», аналогичное ритму эпических скачек в киргизском «Манасе».

² Ср., например, образ малютки-змееборца Федора Тирона, который является ведущим персонажем сразу трех рассказов — мифического, сказочного и эпического, и известен в виде «религиозной былины» у казаков-некрасовцев. См. материалы в статье [Иванов 1994].

эпосоведения и, наряду с типологическим подходом, принесет ощутимые результаты. Предложенная здесь гипотеза — лишь первый и самый предварительный набросок такого включения.

Библиография

- Васильева Е.Е.* Этномузыковедческая проблематика русского эпоса // Музыка эпоса / Сост.-ред. И.И. Земцовский. Йошкар-Ола, 1989. С. 44–68.
- Васильева Е.Е., Лапин В.А.* Межэтническое пространство традиционной культуры: К обоснованию гипотезы // Актуальные теоретические проблемы этномузыкознания: Пятые Гиппиусовские чтения. СПб., 1993. С. 1–8.
- Иванов А.Н.* «Федор Тирон» в эпике казаков-некрасовцев // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1994. Вып. 4. С. 5–28.
- Коргузалов В.В.* Структуры сказительской речи в русском эпосе // Русский фольклор. Л., 1966. Вып. 10. С. 127–148.
- Кунанбаева А.* Жанровая система казахского музыкального эпоса: Опыт обоснования // Музыка эпоса. Йошкар-Ола, 1989. С. 81–112.
- Кунанбаева А.* Жанровые дубли как универсалия традиционной культуры // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002. С. 55–63.
- Лапин В.А.* Русский музыкальный фольклор и история. М., 1995.
- Лапин В.А.* Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции: Историческая морфология. (Сб. статей, посв. 60-летию И.И. Земцовского.) СПб., 2002. С. 28–38.
- Листопадов А.М.* Песни донских казаков. М., 1954. Т. 5.
- Маслов А.Л.* Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // Труды музыкально-этнографической комиссии. М., 1911. Вып. 2. С. 299–327.
- Чистов К.В.* Традиционные и «вторичные» формы и проблемы современной культуры // *Proměny lidových tradicij v súčasnosti: Socialisticke krajiny*. Bratislava, 1978. Roč. 2. S. 23–32.