

Глава шестая

УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ И ПИСЬМЕННОСТЬ

Искусство повествовательной песни было доведено до совершенства — я сознательно употребляю это слово — задолго до появления письменности. Для того чтобы стать вполне законченным литературно-художественным средством выражения, ему не понадобилось ни стилоса, ни кисти. Даже гениальные представители этого искусства не стремились, разорвав путы, вырваться из его плена и обрести ту свободу, которую дала бы им письменность. Когда письменность возникла, эпические певцы, даже, опять-таки, самые блестящие, не осознали ее «возможностей» и не кинулись овладевать ею. Видимо, они были мудрее нас, потому что песнь написать нельзя. Нельзя пленить Протея: связать его — значит погубить.

Однако письменность со всей своей загадочностью пришла в народ, к которому принадлежал сказитель, и однажды кто-то обратился к певцу с просьбой пересказать песню так, чтобы ее можно было записать. Для певца это было в каком-то смысле просто еще одно исполнение, такое же, как многие другие. И в то же время это было самое необычное из всех его выступлений. В нем не было ни музыки, ни пения — ничего, что помогало бы выдерживать правильный ритм, только отголоски прежних исполнений и выработанные ими навыки. Без музыки и пения трудно было соединять слова как обычно. Непривычным был и темп сложения песни. Обычно сказитель имел возможность быстро переходить от одной мысли или темы к другой. Теперь же ему приходилось все время останавливаться — после каждой строки или даже части ее, — чтобы дать записать сказанное. Это было нелегко, так как мысль сказителя забегала далеко

вперед. Но в конце концов он сумел приноровиться к новому для него делу, и песня была доведена до конца.

Так возник письменный текст, содержащий слова песни. Это была запись конкретного исполнения, проходящего в особых, навязанных певцу условиях. С этим пришлось столкнуться многим сказителям во многих странах, начиная, вероятно, с первого записанного текста до наших дней. И все, что говорилось о прочих исполнениях сказителей, справедливо и для данного случая: хотя песня и записана, она остается устной. Певец, продиктовавший ее, был ее автором, в тексте отразился конкретный момент традиции, этот текст был неповторим.

И все же, пусть невольно, фиксированный текст был создан. Протея сфотографировали, и в каких бы обличьях ни предстал он впоследствии, все же это будут уже модификации данного облика, который и станет оригиналом. На сказителя это, конечно, никоим образом не повлияло. Он продолжал, как и его собратья, по-прежнему слагать и петь песни. Традиция продолжалась. Не изменилась и аудитория. Слушатели мыслили в тех же категориях, что и сказитель, представляя себе песню во множестве ее обличий. Но был и другой мир — мир грамотных, для которых записанный текст был уже не мгновением в жизни традиции, но собственно песней. Это и легло в основу различий между устным и письменным мышлением.

До появления звукозаписывающей аппаратуры в редких случаях можно было записать текст песни не под диктовку, а при нормальном исполнении ее сказителем. Если песня исполнялась двумя певцами и второй повторял буквально то, что пел первый, то при быстрой записи можно было успеть записать строку, пока она повторяется, особенно если темп пения медленный и строка не слишком длинная. Так поют в некоторых частях Северной Албании и югославской Македонии. Медленный темп не располагает к пению длинных эпических песен; подобная манера исполнения слишком нетороплива, чтобы поддерживать интерес к повествованию. Мне приходилось слышать такое пение в Албании (в 1937 году) и в Македонии (в 1950 и 1951 годах) и видеть такой способ записи, его с успехом применял в Восточной Македонии профессор Русич из Скопле. Иногда песня поется без подголоска и строку повторяет сам певец, но это всего лишь разновидность исполнения,

первоначально предполагавшего участие двух певцов. При очень длинной строке или быстром пении записать песню таким образом трудно или просто невозможно. В тех случаях, когда второй певец не повторяет строку в точности, а передает в иных выражениях ее содержание или что-то к нему добавляет, как это делается в Финляндии¹, такой метод записи также неосуществим. Применение его ограничивается немногими весьма специфическими случаями.

Если бы певец всякий раз повторял песню дословно, его, конечно, можно было бы попросить исполнить ее несколько раз и таким образом, при повторном и третьем исполнении, восстановить все то, что было пропущено при первоначальной записи. Но, как мы уже видели, сказители никогда не повторяют песню слово в слово. При таком методе, хотя его и часто применяли, нельзя получить текст, точно воспроизводящий какое-то конкретное исполнение. Текст получается сводным, даже если песня у данного сказителя относительно стабильна, как это бывает в случае кратких эпических песен. В подлинной устной песенной традиции нельзя быть уверенным в том, что даже наиболее устойчивые куски всегда будут дословно повторяться при различных исполнениях.

Можно было бы более или менее успешно применить два способа записи песни при нормальном ее исполнении (хотя я и не слышал, чтобы их когда-нибудь действительно применяли). Один из них — стенография. Записанный таким образом текст, может быть, и не сохранит во всех деталях нерегулярные формы или фонетические особенности, которые передаст более точная транскрипция, но дословную запись текста так получить можно. Второй способ состоит в том, чтобы привлечь двух и более «писцов», которые будут поочередно записывать каждую вторую или третью строку, в зависимости от того, сколько их участвует в записи. Мне неизвестно, чтобы такой метод когда-нибудь применялся. Сама мысль о том, чтобы получить точную запись какого-то конкретного исполнения, возникла сравнительно недавно. Существовавшее ранее представление, что за всеми исполнениями стоит некий фиксированный текст, фактически сводило на нет значение каждого данного исполнения. По указанным выше причинам вообще маловероятно, чтобы из имеющихся в нашем распоряжении

текстов хоть какой-нибудь был записан во время исполнения. Наоборот, естественно предположить, что певца попросили продиктовать песню без пения, с паузами после каждой строки, чтобы дать время для записи. Раз уж так обстоит дело, разумно было бы рассмотреть, как такой особый вид исполнения — диктовка — влияет на текст. Тексты, записанные под диктовку в Нови-Пазаре (опубликованы в Пэрри и Лорд I)², дают нам некоторое представление о трудностях, с которыми сталкивается певец, когда он лишен возможности петь. Эти тексты записаны на фонограф, но певцы не имели возможности петь под музыкальный аккомпанемент из-за запрета на пение во время траура после убийства короля Александра I в Марселе в начале октября 1934 года, Пэрри было разрешено лишь записывать слова песен, но без музыки и пения. В результате возникло смешение стихов с прозой: части стихотворных строк перемежались кусками прозаических предложений, и наоборот. Это особенно характерно для начала песни, но даже когда певец привыкает к декламированию, количество строк с отклонениями или слабых в ритмическом или формульном отношении остается значительным:

А немаде мајка да роди јунака, (12 слогов)	Не было матери, которая бы родила героя,
Нико да се нафати књиге. (9 слогов)	Некому принять письмо.
Та пут Мехо рече: (6 слогов)	Тогда Мехо сказал:
«Чу ли ме, бегов кахвеђија! (9 слогов)	«Слушай же меня, кофевар бея!
Ај, суочи у Кајниђу граду (10 слогов)	Явись в город Кайниджу,
Тражи кулу Ајаневић Меха! (10 слогов)	Найди башню Аяневича Мехо!
Ђејван деда кулу тражи, Ђејванаге деда (14 слогов)	Найди башню старого Чейвана, старого Чейван-аги,
Па отиди к деду у одаји! (10 слогов)	И пойди к старому в его покои!
Ако ти се он књиге нафати И добро и јес; ако ти се нафати дедо књиге, добро ће ти бити, а не шћене се нафатит', не знам ништа!» (проза) (II, № 12, ст. 77–87)	Если он примет у тебя письмо, Тогда хорошо; если старый примет от тебя письмо, тебе будет хорошо, а если он не захочет принять, так уж и не знаю, [что делать]».

Нет ничего удивительного в том, что, когда певца просят диктовать, останавливаясь в конце каждого стиха, он поначалу не уверен, где именно надо остановиться, и число слогов в строке также колеблется. Часто целое предложение он излагает прозой. В конце концов, он ведь рассказывает историю. Что касается сложения стихов, то песни, наговоренные на фонограф, и песни продиктованные, но записанные человеком, который не пытается добиться хороших, ритмически правильных стихов, примерно одинаковы. Они во многом походят на текст староиспанского «Сида»³ или текст Эскуриальской рукописи среднегреческого «Дигениса Акрита»⁴ с их метрическими «неправильностями».

Один собиратель второй половины прошлого столетия писал о трудностях записывания песни под диктовку: «Многие не могут диктовать песню без гусле; встречаются даже такие, как Тодор Влаткович из Високо, который без инструмента не может произнести и двух строк; без него он сразу сбивается». Однако он также свидетельствует и о том, что есть певцы, которым это безразлично: «Илии (Дивляновичу) все равно было, пел он под гусле или диктовал без него, разве что, когда он диктовал, ему нужно было дать немного вина или ракии, чтобы разогреть воображение; тогда песня становилась более ясной и богаче украшенной»⁵.

Такой опытный и умный собиратель, как Никола Вуйнович, помощник Пэрри, стремясь добиться правильных стихов, в то же время старается не подсказывать их исполнителю. Он просто указывает, что только что сказанное неверно, иногда возвращается назад на несколько строк и читает их певцу, чтобы задать непрерывный ритм, или даже дает ему инструмент и просит пропеть эти строки. Этот трудоемкий процесс требует большего терпения, но так даже от вконец растерявшихся певцов можно добиться метрически правильных строк. По большей части эти строки ничем не отличаются от пропетых. Но тщательный анализ все же вскрывает различия между стихами продиктованными и пропетыми одним и тем же сказителем. При диктовке певец иногда строит свои стихи несколько иначе, чем при пении. Так, например, Салих Углянин поет строку *Султан Селим рата отворијо* «Султан Селим войну повел» (II, № 1, ст. 12), но диктует ее: *Султан Селим отворијо рата* (II, № 3, ст. 2). Ритм этих стихов различен.

Эти случаи показательны, так как они свидетельствуют, что текст, записанный под диктовку, даже в самых лучших условиях и самыми лучшими собирателями, по структуре стиха никогда полностью не совпадает с напетым текстом. Следует, однако, подчеркнуть, что если эти модификации или отличия и вызваны сознательным и преднамеренным выбором порядка слов или самих слов, то лишь постольку, поскольку этот выбор обусловлен всей ритмической структурой контекста. Диктовка нарушает эту структуру, и модификация строк может быть одним из показателей таких нарушений. В непривычных условиях певцу трудно совладать с традиционными моделями. Если он ищет *le mot juste*^a, то лишь ради сохранения традиционности строки; он стремится сохранить традицию, а не отойти от нее.

Не нужно только думать, что процесс диктовки дает певцу свободу манипулировать словами согласно какой-то совершенно новой поэтической системе. Несомненно, у него есть время заранее подготовить строку, но для певца, привыкшего к безостановочному сложению и мгновенным ассоциациям, это скорее помеха, чем помощь. Только оттого, что представится такая возможность, сказитель не превратится в какого-нибудь э. э. каммингса^b, даже если он сам по себе — Гомер. Не исключено даже, что Гомер вовсе не считал бы это для себя лестным. Более того, не следует переоценивать готовность писца, занятого записыванием пространной эпической песни, допустить в текст «авангардистские» раздумья и колебания, даже если бы певец и оказался способен на них. Но нет и ни одного засвидетельствованного случая — и я беру на себя смелость утверждать, что незасвидетельствованных тоже нет, — когда певец возвращался бы к уже записанному тексту и менял в нем слова или строки. Возможность эта у него, конечно, есть, но когда сказитель завершает песню — с ней покончено. Все его привычки, весь образ мыслей направлен вперед, и он не способен вернуться и проделать тот же путь снова. Для того чтобы возник новый тип поэтики, должны произойти колоссальные культурные изменения. Одних лишь возможностей, предоставляемых записью под диктовку, для этого недостаточно.

^a Единственно верное слово (*франц.*).

^b Американский поэт XX века, отказавшийся в своих стихах от знаков препинания и заглавных букв.

В том, что касается сложения отдельных стихов, диктовка не дает сказителю особых преимуществ, но в сложении целых песен она может способствовать созданию самых длинных и самых совершенных образцов, так как делает время исполнения практически неограниченным. Стоит лишь проявить должный интерес, и, движимый желанием создать нечто значительное перед достойными слушателями, талантливый певец использует все возможности своего искусства для того, чтобы обогатить и украсить песню. Здесь важен именно временной фактор: в самой диктовке нет ничего такого, что способствовало бы этому обогащению песни. Тех же результатов можно добиться и при пении, если дать певцу возможность растянуть пение одной песни на столько дней, сколько он пожелает; мы видели это в предыдущей главе на примере песен Авдо Меджедовича. Нужно подчеркнуть также, что дополнительное время сможет по-настоящему использовать лишь наиболее талантливый сказитель, принадлежащий традиции, богатой темами и песнями. Обычному певцу в «средней» традиции для этого не хватит ни тем, ни воображения. Только выдающийся певец использует эту возможность до конца⁶.

Использование письменности для фиксации устных текстов само по себе не оказывает никакого влияния на устную традицию. Это — всего лишь средство записи. Тексты, получаемые таким образом, не совсем обычны: это не тексты нормального исполнения, но в то же время это тексты чисто устные; самые лучшие из них совершеннее текстов нормального исполнения. Эти тексты вовсе не «переходные», но они все же составляют некую особую группу.

Здесь мы должны решить для себя проблему переходных текстов. Существует ли в действительности такое явление, как текст, переходный между устной и письменной литературной традицией? Вопрос этот сейчас приобрел особое значение. Те исследователи Гомера, которые склонны к компромиссным решениям⁷, с удовольствием нашли бы для себя выход в лице «переходного» поэта, который был бы одновременно поэтом устным (они не могут игнорировать особенности его стиля) и письменным (им, с другой стороны, не по вкусу неумытый невежда). В новейших исследованиях по древне- и среднеанглийской поэзии⁸ также заметно сильное желание медиевистов

использовать термин «переходный» для решения проблем, возникших в связи с обнаружением в некоторых из исследуемых ими произведений устных черт. Можно сомневаться в результатах подобного компромисса, однако отрадно видеть в медиевистике тенденцию, безусловно свидетельствующую о том, что традиционная связь этой области с изучением Гомера столь же актуальна в наши дни, как и во времена Лахманна.

Следует подчеркнуть, что вопрос, который мы задаем себе, касается возможности существования переходного *текста* — не периода перехода от устного стиля к письменному или от неграмотности к грамотности, а именно *текста*, являющегося созданием творческого ума конкретного индивида. Поняв, в чем именно состоит проблема, мы можем теперь свести ее к следующему: возможно ли, чтобы существовал такой человек, который, слагая эпос, мыслит то в одной системе, то в другой, или же в системе, сочетающей два способа мышления? По-моему, на этот вопрос следует ответить отрицательно, так как эти два способа, несомненно, являются взаимно противоречащими, взаимоисключающими⁹. Раз утратив устную технику, ее уже не обрести вновь. С другой стороны, письменная техника несовместима с устной, и вряд ли возможно, чтобы обе они соединились в третий, «переходный» способ сложения эпоса. В принципе возможно, чтобы человек был в молодости устным поэтом, а впоследствии стал поэтом письменным, но невозможно, чтобы в какой-то момент он был одновременно и тем и другим. Эти понятия по самой своей природе исключают друг друга. В действительности мы можем обнаружить то, что следовало бы назвать особыми категориями текстов, но крайне сомнительно, чтобы их можно было отнести к «переходным», то есть находящимся на полпути между устными и письменными.

Уместно спросить, могут ли устные поэты, которые сами записывают свои тексты (а такие поэты есть¹⁰), в каких бы то ни было обстоятельствах создать устное произведение. Могут, но нужно учитывать, что устный сказитель, овладевший грамотой настолько, что способен с грехом пополам записать песню, которую он в обычных условиях спел бы, станет это делать только по просьбе собирателя. Такой текст можно назвать «самозаписанным устным», потому что сказитель будет придерживаться в нем своего обычного устного стиля, хотя и будет

испытывать затруднения, пользуясь новым средством выражения в необычных для него обстоятельствах. Для собирателя же такая «самозапись» — лишь очень ненадежный способ получить весьма несовершенный текст, не позволяющий по достоинству оценить ни песню, ни сказителя.

Такой сказитель, вероятно, усвоит некоторые песни из песенников, но при этом он сохранит прочие песни, усвоенные им из устной передачи; таким образом, его репертуар окажется смешанным по происхождению. Если же певец станет относиться к печатным текстам как к фиксированным и будет стараться заучить их дословно, власть фиксированного текста и привычка к заучиванию притупят его способность к устному сложению. Но этот процесс вовсе не является переходом от устной техники к литературной. Это — переход от устного сложения к простому исполнению фиксированного текста, от сложения к воспроизведению. Это один из самых распространенных путей отмирания устной традиции: она умирает не с введением письменности, но тогда, когда печатные тексты распространяются среди певцов. Однако наш сказитель вовсе не обязательно превращается в полноценного литературного поэта. Обычно он становится просто ничем.

Когда же и как, в таком случае, начинается «литературное» творчество? Поэт, о котором мы говорили, умеет читать и писать, но тем не менее это все же устный поэт. Для того чтобы стать поэтом «литературным», он должен оставить устную традицию и постичь технику сложения, которая невозможна без письма или возникла благодаря письменности. Если не ошибаюсь, этот процесс можно наблюдать уже в случае надиктованных или записанных сказителем текстов. Это — процесс, или, точнее, ускорение, замедление или распространение процесса, постоянно действующего в устном сложении эпоса. Это — процесс изменения формул и структуры тем. Создание новых метрических выражений по образцу старых входит, как мы видели, в устную технику. Оно необходимо для внедрения в традицию новых понятий. Если сказитель начинает постоянно использовать эти выражения, они становятся формулами; если их начинают использовать другие сказители, они входят в традицию и становятся традиционными формулами. Все это не выходит за пределы устного сложения на формульном уровне. Так бытует устная поэзия.

Устный певец мыслит в терминах этих формул и формульных схем. Это необходимо для того, чтобы он мог слагать песни. Но с появлением письменности эта «необходимость» исчезает. Формулы и формульные схемы могут быть нарушены: можно создать строку, которая будет метрически правильной, хотя и полностью свободной от старых схем. Это разрушение схемы происходит при быстром сложении, но всегда ощущается как нечто неверное, неуклюжее или как «ошибка». Когда наконец разрушение схемы становится сознательным, начинает ощущаться как нечто желательное и «правильное», это уже «литературная» техника.

С помощью формульного анализа можно определить, является ли данный текст устным или «литературным», при том, конечно, условии, что в распоряжении исследователя имеется достаточно материала для получения надежных результатов¹¹. Устный текст обнаружит преобладание ясно различимых формул; из остального большая часть будет носить формульный характер и лишь незначительное число выражений будут неформульными. В *литературном* же тексте будут преобладать неформульные выражения при некотором количестве формульных и совсем небольшом — настоящих формул. То, что неформульные выражения встречаются уже в устном стиле, доказывает, что в нем присутствуют зачатки литературного стиля, а наличие формул в литературном стиле указывает на его происхождение из устного. Такие формулы являются пережиточными, и в этом нет ничего удивительного: мы имеем дело с континуумом словесного художественного выражения. Мы пытаемся, насколько это возможно, определить степень устойчивости и смешения традиционных моделей выражения.

Неудивительно, что значительное количество неформульных выражений встречается у такого талантливого устного поэта, как Авдо Меджедович. Нелепо было бы предполагать, что одаренный поэт, который всю жизнь облакал свои мысли в поэтическую форму, не овладел этой формой в такой мере, чтобы не только приспособить к ней свое мышление, но и нарушать ее по своему желанию. Столь же естественно и то, что мы находим формулы у Чосера или Уильяма Морриса^c или

^c Английский поэт (1834–1906), назван здесь как типичный средний поэт, по таланту и времени очень далеко отстоящий от Дж. Чосера (1340–1400) — первого великого поэта английской литературы.

обнаруживаем, что в разные периоды в «литературном» стиле встречается то больше, то меньше «формул». В одни эпохи о традиции или ее нарушении заботятся меньше, чем в другие; есть времена, когда стремятся сохранить традиционный аромат, и есть времена, когда ищут «новые» модели выражения. И все же я думаю, что наш анализ всегда позволит отличить устный метод от письменного.

Рассмотрения требует не только уровень формул. Не менее полезен и анализ различных видов анжамбманов, допускаемых разными стилями. Мы видели, что непериодический анжамбман и *нанизывающий* стиль свойственны устному сложению, тогда как анжамбман периодический характерен для «литературного» стиля¹². Совершенно очевидно поэтому, что в устном тексте будет преобладать непериодический анжамбман, а в тексте «литературном» — периодический. Но анжамбман не может использоваться как единственный критерий устного или «литературного» стиля; сам по себе это показатель ненадежный. Дело в том, что письменность так же стремится подчеркнуть самостоятельность строки, как в устном стиле мелодия или инструментальный аккомпанемент. Непериодический анжамбман дольше, чем схемы формул, сохраняется в стиле, во всех прочих отношениях «литературном», поскольку там причины, вызвавшие его появление в устном стиле, сменяются не менее действенными, хотя и совсем другими причинами.

Такие элементы, как формульная схема и анжамбман, чрезвычайно важны для стилистического анализа с целью определения устного или «литературного» характера текста. Однако гораздо важнее для понимания того, как развивается литературный эпос, изменения в области идей, изменения в эпических темах грамотного устного поэта. Для быстрого сложения устному эпическому поэту нужны устоявшиеся темы. Однако, когда это сказитель уровня Авдо Меджедовича, он связан темами лишь настолько, насколько сам того пожелает; и обычно он именно этого и желает, так как чувствует, что эти темы «правильные», что они подходят для эпической поэзии. В конце концов, однако, письменность освобождает его от необходимости использовать темы для сложения песни. Для певца это означает не только более широкие возможности использования новых тем, но и бóльшую свободу их сознательного комбинирования и перераспределения.

Появление письменности в качестве нового средства выражения предполагает, что у бывшего сказителя появляется новая аудитория — аудитория, которая умеет читать. Субъективно он может поначалу еще какое-то время ориентироваться на привычных ему слушателей. Но у новой, пусть пока немногочисленной, читающей публики, несомненно, возникнут и новые вкусы, развившиеся на основе вкусов традиционной неграмотной аудитории сказителя. Они требуют новых тем или новых поворотов старых.

На сказителя больше не будет давить тирания временных ограничений исполнения или несосредоточенность его непосредственных слушателей в кафане. Это обстоятельство, как мы видели на примере продиктованных устных песен, приводит к созданию песен более длинных, чем прежде. Независимость от аудитории в сочетании с большей тематической свободой порождает длинные поэмы с большим тематическим разнообразием, часто тяготеющие к эпизодической структуре. Кажется весьма вероятным, что средневековый роман восходит к продиктованным текстам устного эпоса, на том этапе, когда его величественная религиозная магия ощущалась уже не столь сильно, и в то же время когда по крайней мере некоторые из его создателей уже не довольствовались «подлинной историей» и желали чего-то фантастического и чудесного.

Возвращаясь к текстам, которые в разное время заставляли меня задуматься над тем, нельзя ли назвать их переходными, я нахожу, что в каждом случае ответ на этот вопрос должен быть отрицательным. Все они либо устные, либо письменные. Стихи, написанные «в стиле» устного эпоса, такие, например, как в «Беседе» Качича¹³ или «Сербском зеркале» Негоша¹⁴, при том, что иногда они поразительно близки к народному эпосу, — это все же несомненно письменные тексты. Я сильно подозреваю, что в самом процессе написания этих песен их авторы уже не принадлежали традиции устного сложения. Оба автора, конечно, выросли на устном эпосе. Тем не менее они все же были образованными людьми, людьми книжной учености. Они не могли слагать устный эпос.

Всякий, кто хорошо знает устную традицию, без труда отличает песни Качича или позднейших авторов, писавших в стиле устного эпоса, от подлинно устного эпоса. Иногда

эти отличия очевидны. Например, некоторые песни Качича целиком написаны рифмованными двустушиями.

Веселе се свита бановине, И по свиту високе планине, Све пустиње и горе зелене, Свако цвиће, ружице румене. Родише се четири једнака, У истоку света имењака, Који сјају липше нег Даница, Жарко сунце оли приходница ¹⁵ .	Радуются в свете все державы И высокие по свету горы, Все пустыни и леса зелены, Всяк цветок и роза ала. Родилось четыре во всем сходных В стороне восточной тезки И сияют краше, чем денница, Солнце ярко иль его предтеча.
--	---

Более того, эта песня, как и другие песни из рифмованных двустуший, написана четверостишиями с точкой в конце каждой строфы, что несвойственно чисто стиховой устной традиции данного региона.

Те песни XIX века, которые начинаются с даты, несомненно, вышли из-под пера писателя, а не из уст сказителя. Например:

На тисућу и седме стотине Деведесет и шесте године Махмут везир совјет учинио У бијелу Скадру на Бојану ¹⁶ .	В тысяча семьсот Девяносто шестом году Махмут визирь совет созвал В белом Скадре на [реке] Бояне.
--	--

Это, вероятно, первый пример подобной датировки, являющейся частым признаком позднейших песен.

На хиљаду и осме стотине Седамдесет и пете године Збор зборило дванајест кнезова На шљемену земље Херцегове У широком пољу Невесињу ¹⁷ .	В тысяча восемьсот Семьдесят пятом году Совет держали двенадцать князей Посреди гор Герцеговины, На широком поле Невесине.
---	--

Ср. также:

Браћо моја и дружино драга, Да вам причам пјесму од истине, За госпде и добре дружине. Од хиљаде девете стотине Четрнаесте у љету године, У јуноме, када цвати трава, Састала се два силна владара Хабсбургскога рода и племена ¹⁸ .	Братья мои и милая дружина, Давайте спою вам песню правдивую Для владык [наших] и доброй дружины. В тысяча девятьсот Четырнадцатом году, летом, В июне, когда цветет трава, Встретились два могучих властелина Габсбургского роду-племени.
--	---

В самих песнях всегда есть признаки того, что они написаны, а не сложены устно. В окончательно сформулированной

письменной литературной традиции уже нет формул. Они больше не нужны. Здесь могут быть повторяющиеся словосочетания, но количество их в целом невелико. Выбор слов рассчитан на то, чтобы произвести нетрадиционное впечатление, и слова эти помещаются в нетрадиционные схемы. Так меняются основные модели, на которых основываются формулы. Каждый стих здесь неповторим, и неповторим намеренно. Метр строго выдержан. Если и встречаются повторяющиеся «куски» (чего, как правило, не бывает), то они используются авторами как особый прием, а не возникают из привычных ассоциаций — это опять же невозможно по причине уникальности каждого стиха. В традиции подобная уникальность уравнивается полиморфизмом на уровне темы и целой песни. Каждое исполнение с его неповторимостью в устной традиции представляет собой один элемент в этом полиморфизме, ибо каждое устное исполнение есть формальная разновидность целого. В письменной же, литературной традиции неповторимость абсолютна. Неповторима «Энеида» Вергилия, неповторима и песня Углянина «Пленение Джулича Ибрахима», но она в то же время — лишь одна из разновидностей большого комплекса.

В большинстве стран Западной Европы, где мы находим следы по крайней мере начала перехода от устной традиции к традиции литературной, этот процесс, по-видимому, осуществляется через посредство людей, в той или иной степени знакомых с литературной традицией, занесенной извне. Иными словами, причина этого перехода лежит в уже сформировавшейся, первоначально чужеродной литературной традиции. Кто-то из людей, знакомых с традицией письменной литературы, переносит ее понятия на родную устную поэзию. Так поступали Качич, Негош, Мажуранич, Караджич и Сима Милутинович¹⁹. В южнославянских землях XVIII–XIX веков были образованные люди, писавшие эпические стихи исконным сербским десятисложником. Негош и Мажуранич использовали его в «Горном венце» (*Gorski vijenac*) и «Смерти Смаил-аги Ченгича» (*Смрт Смаилаге Ченгића*)²⁰ в чисто литературных целях. В этих произведениях авторы не подражают устному эпосу, не пишут «в его стиле». Они создают на родном языке литературную эпическую традицию.

Так, Негош начинает свою поэму монологом владыки Данило:

Моје племе сном мртвијем спава,
Суза моја нема родитеља,
Нада многа је небо затворено,
Не прима ми плача ни молитве;
У ад ми се свијет претворио,
А сви људи паклени духови!²¹

Племя мое мертвым сном уснуло,
И слеза моя безродной стала,
Глухо небо надо мной замкнулось
И не внемлет плачу, ни молитве;
Словно в ад мир целый превратился,
А все люди — в адские исчадья^d.

А вот знаменитое место из «Смерти Смаил-аги Ченгича» И. Мажуранича²²:

Кад ал' ето инога паст'јера
гђено кротак к своје стаду греде.
Не реси га ни сребро ни злато,
него крепост и мантија црна.
Не прате га сјајни пратиоци
уз фењере и дупл'јере сјајне,
Ни поносн'јех звона са звоника:
већ га прати са запада сунце
и звон смјеран овна из планине.

Глядь, иной подходит пастырь кроткий
К стаду своему родному.
Серебро, золото его не красят,
Сила в нем под одеяньем черным.
Нет за ним блестящей свиты
с фонарями и восковыми свечами,
ни торжественного звона с колоколен:
солнце с запада его сопровождает
да в горах негромкий колокольчик
вожака-барана.

Црква му је дивно поднебесје,
олтар часни брдо и долина,
тамјан мирис што се к небу диже
из цвијета и из б'јела св'јета
и из крви за крст проливлене.

Его церковь — дивный свод небесный,
а алтарь святой — гора с долиной,
запах ладана вздымает к небу,
от цветов исходит он, от бела света
и от пролитой за крест наш крови.

Переход от устного стиля к письменному трудно понять, в частности, потому, что наши представления о письменном стиле связаны с его качеством, которое мы непременно считаем высоким. Мы принимаем как нечто само собой разумеющееся, что письменный стиль всегда, *с самого начала*, выше устного. Это — ошибка, сделанная уже на стадии наблюдения, ошибка, которую — увы! — постоянно совершают ученые, пожертвовавшие опытом ради теоретических построений. Совершенство письменного стиля создается многими поколениями. Когда традиция в целом или отдельный человек переходит от устного творчества к письменному, происходит переход от законченного, зрелого состояния одного стиля к зыбкому, зачаточному состоянию другого. Совершенно невозможно, чтобы гомеровские поэмы относились к «переходному» или раннему периоду письменного стиля. Слова Бауры о том, что богатство этих поэм «заставляет думать об опоре на письменность»²³, неочевидны и сомнительны.

^d Перевод М. Зенкевича (*Негош П. Горный венец. М., 1955, с. 19*).