* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU

СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

Российская академия наук
Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения

ТЮРКОЛОГИЧЕСКИЙ СБОРНИК

2003–2004

Тюркские народы в древности и средневековье

Москва
Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
2005

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU

СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

Д.В.РУХЛЯДЕВ
(Санкт-Петербург)

Проблема жанра в изучении древнетюркских рунических памятников

Древнетюркские рунические надписи представляют собой самые ранние известные образцы тюркской литературы. Уже после первых переводов надписей, опубликованных В.Томсеном и В.В.Радловым, стало ясно, что исследователи имеют дело с текстами, которые представляют собой реализацию, воплощение жанровых принципов и норм — т.е. с произведениями, построенными по законам грамматики и семантики определенного жанра (жанров) [Мелиоранский, 1898, с. 279]. У данной точки зрения имелось два отправных пункта: а) теоретический — подразумевалось, что любое литературное произведение относится к какому-либо жанру; и б) практический — отмечалось значительное сходство в композиционной структуре надписей, их стилистике, использовании формульных выражений и т.д. В связи с этим позднее были предприняты попытки определить жанровую природу рунических памятников Орхона и Енисея (другие группы древнетюркских эпиграфических текстов в данной связи почти не рассматривались).

Выдвинутые на этот счет теории и гипотезы можно условно отнести к двум категориям. Авторы первых априорно допускали, что жанр в литературе может существовать сам по себе, в отрыве от конкретных произведений. Они рассматривали его как «чистую форму», которую следует обнаружить в реальном тексте. Степень соответствия реального текста этому предполагаемому идеальному формату и предопределяла ту или иную жанровую оценку произведения. Такой подход можно назвать формальным. Сторонники другой точки зрения полагали, что термином «жанр» лучше всего определять исторические виды произ-

© Д.В.Рухлядев, 2005

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

ведений. В данном случае не предполагалось отдельного, независимого существования жанра как некоей неизменной формы. Основной задачей исследователя становилось описание функций и структур текста, анализ его отношения к действительности и выяснение роли автора. Такой подход получил название комплексного[1]. В комплексной теории на первый план выдвигалась задача по определению обстоятельств возникновения памятника, т.е. тех конкретных условий, в которых данный текст создавался. Элементы структуры текста при этом трактовались в связи с выполнением ими определенных функций в рамках памятника как единого целого, а не в силу их формального соответствия структурам уже описанных жанров. Сторонники комплексного подхода подчеркивали, что жанр памятника представляет собой конкретно-историческое сочетание формы и содержания, целей и средств его автора.

Иными словами, основное отличие между двумя указанными выше подходами коренилось в том, что в первом случае жанр понимался как совокупность формальных элементов текста, каждый их которых является для этого жанра конституирующим, а во втором случае конституирующим оказывался сам текст (выполняющий определенные функции), формальные элементы которого приобретают то или иное жанровое качество только в рамках данного текста [Уэллек, Уоррен, 1978, с. 243–252; Burke, 1973, с. 92–102; Miller, 1984, с. 151–167].

Многие авторы, касавшиеся этого вопроса (особенно на первом этапе изучения надписей), не ставили перед собой задачи специально исследовать жанр памятников и ограничивались в его отношении описательными определениями вроде: «историко-биографические повествования», «рассказы о героических деяниях», «героические жизнеописания», «эпические хроники» и т.п. В определениях подобного рода была выражена некоторая приблизительная оценка исследователями типа рассматриваемых произведений, но они не могут считаться жанровыми, так как под приведенными выше определениями могут подразумеваться произведения самых разных жанров. По сути, оставаясь в рамках жанровой теории, нам следует рассматривать их как выражения, близкие метафорам. Последние позволяют охарактеризовать явление, лишь «намекая» на его связь с другими известными явлениями, но не отождествляя его с этими явлениями непосредственно. Например, «рассказы о героических деяниях» подразумевают наличие рассказа о подвигах главного персонажа и некоего «героического» стиля. Рассказ о подвигах можно обнаружить в произведениях различных

[1] Иначе его называют контекстуалистским.

жанров: в эпосе, историческом сказании, мифе, романе, сказке и т.д.; точно так же к самым различным жанрам может быть приложено и определение «героического» стиля.

Отсюда ясно, что подобные определения не указывают непосредственно на жанровую природу памятника, т.е. не являются наименованиями жанра в формальном смысле. С другой стороны, однако, они не являются и комплексными определениями: комплексный подход имеет своей целью такое описание структуры и функций текста памятника, которое было бы необходимым и достаточным условием для дифференциации его жанра от текстов памятников, созданных в других жанрах. Приведенные нами выше примеры определений сделать этого не позволяют: неясно, скажем, чем отличаются тюркские рунические памятники, понятые как «историко-биографические повествования», от надгробных надписей средневековых китайцев, а понятые как «героические жизнеописания» — от произведений типа среднеазиатских дастанов.

Большинство исследователей, тем не менее, убеждено в том, что отличия между названными группами памятников существуют. В связи с этим следует рассматривать такие определения не как наименования конкретных жанров, а лишь как описательные сочетания терминов, обозначающие некоторые типы литературных произведений и вообще текстов. Эти сочетания представляют собой альтернативу формальным определениям и комплексным реконструкциям. Они порождают или подразумевают определенный взгляд на предмет, но не конкретизируют его, а лишь позволяют «подмечать сходство на основе общепринятых ассоциаций» [Black, 1962, с. 25–47]. В результате автор описательных определений оказывается не в состоянии провести четкие жанровые отличия между такими понятиями, как, допустим, «исторические повествования» и «героические жизнеописания»: в действительности они могут обозначать один и тот же текст и при этом не исключать друг друга. Описательные определения, таким образом, обладают множеством значений и смыслов.

В середине XX в. вопрос о возникновении жанра тюркских рунических надписей начинает занимать все большее место в трудах ученых-востоковедов (как филологов, так и историков). Исследователи настойчиво пытались разобраться в том, чего же в тюркских надписях «больше»: истории или литературы? Некоторые авторы сводили понятие жанра памятников к понятию их литературной формы. Обнаружив сходство данной формы со структурными характеристиками жанров, уже описанных и исследованных на материале других литературных

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPBIOS RAS

традиций, они отождествляли жанр памятников с тем или иным идеальным жанровым типом. Эту схему мы обозначили выше как формальную. Исследователи этой группы стремились (с большими или меньшими оговорками) отнести тексты тюркских стел к исторически универсальным, идеальным жанрам или описать их в качестве суммы формальных элементов подобных жанров.

Наиболее распространенной в этой группе точкой зрения является отнесение жанра надписей к одной из разновидностей фольклора тюрков. Фольклор при этом понимался как все разнообразие устного творчества, причем творчества, известного в основной своей части по позднейшим его фиксациям (XIX–XX вв.) Исходным пунктом такого рода рассуждений являлось предположение о том, что если надписи возникли в среде народа, лишенного своей письменной литературы (и — это допускалось обычно априорно — не были заимствованы из более развитой соседней культуры), значит, они могли сложиться только на основе фольклора — единственного источника словесности в таком обществе. Кроме того, сторонники «фольклорной теории» постоянно подчеркивали значительное стилистическое сходство памятников устного творчества и рунических надписей, полагая его достаточным основанием для вывода о том, что древнейшая тюркская литература оформилась в недрах фольклора. С.Г.Кляшторный отмечал, что в этом подходе было заметно естественное желание увязать ранние литературные памятники тюрков с гипотетически реконструируемым фольклорным миром давно минувшей эпохи. Он же подчеркнул наиболее характерный недостаток подобного рода предположений: «Реконструкция, впрочем, была осуществлена простейшим способом — в прошлое опрокинуто исторически недавнее эпическое наследие современных тюркских народов» [Кляшторный, 1992, с. 7].

Исследователями жанровой структуры памятников чаще всего оказывались филологи. Многие из них, увлеченные обнаруженным стилистическим сходством рунических надписей и фольклора, обращали недостаточно внимания на тот факт, что содержание надписей является историческим (т.е. рассматривали исторические сведения в надписях лишь как своего рода дополнение к фольклорной схеме). Историки, к сожалению, мало интересовались проблемой жанрового своеобразия рунических памятников.

В рамках этой точки зрения сформировалось несколько разных мнений, отличающихся друг от друга в зависимости от того, какому фольклорному жанру при сравнении с древнетюркскими памятниками отдавалось предпочтение. Закономерно, что данная точка зрения на-

шла большой отклик в среде фольклористов и этнографов, увидевших в рунических памятниках материал для собственных изысканий. Например, неоднократно высказывалось предположение о том, что тексты надписей послужили «прототипами» и «прообразами» будущих фольклорных жанров.

Ряд исследователей предпочитал более осторожные формулировки. В частности, жанр рунических памятников рассматривался ими не как запечатленный на камне образец того или иного фольклорного жанра (эпоса, панегирика, плача), а в качестве совокупности формальных элементов нескольких подобных жанров. Такой подход можно охарактеризовать как модифицированную разновидность формальной теории.

Сторонники комплексного подхода отмечали, что форму нельзя рассматривать в отрыве от содержания, и подчеркивали то обстоятельство, что формальное сходство еще не свидетельствует в пользу отождествления жанров или заимствования одним из них формальных элементов структуры другого. Заимствование подобных элементов (если таковое имело место) всегда влекло за собой их переосмысление в рамках нового контекста, в котором между этими элементами устанавливались новые связи и менялась сама природа их взаимодействия (за исключением случаев своего рода «цитирования»). В большинстве случаев исследователи этого типа предпочитали говорить не о заимствовании одним жанром элементов другого, а о наличии в обоих жанрах конвергентно обусловленных элементов общности. Они старались показать специфику жанра рунических памятников посредством выявления тех отличительных особенностей языка и стиля, которые позволили бы описывать тексты памятников как самостоятельное целое. Формальные характеристики стиля надписей рассматривались сторонниками этой точки зрения в качестве явлений, получающих свое жанровое «звучание» лишь в контексте памятников данной группы. Сама же данная группа классифицировалась на основе комплексного описания структуры составляющих ее текстов и реконструкции той неповторимой исторической ситуации, в которой эти тексты были востребованы и созданы. В рамках комплексного подхода, таким образом, литературная форма памятников не рассматривалась в качестве чего-то независимого от их исторического содержания; напротив, подчеркивалось, что она является лишь средством выражения этого содержания и теснейшим образом с ним связана.

Можно сказать, что сторонники комплексного подхода сформулировали тезис о невозможности сведения единой жанровой структуры памятников к совокупности составляющих ее формальных элементов.

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

С комплексной точки зрения, все формальные элементы текста функционально обусловлены. Например, наличие в текстах надписей стилистических формул, аналогичных фольклорным, еще не свидетельствует о том, что надписи представляют собой памятники фольклора. Эти формулы могли выполнять в рунических памятниках задачи, совершенно отличные от тех, которые они выполняют в фольклорном произведении. С другой стороны, большое количество конкретно-исторических сведений, содержащихся в надписях, точно так же еще не достаточно для того, чтобы полагать тюркские памятники чем-то вроде исторических хроник. Письменно зафиксированные сведения исторического характера встречаются в произведениях различных жанров, и историческое (в широком смысле) содержание текстов еще не делает их памятниками историографии.

Отдельную группу составили исследователи, которые полагали орхонские рунические надписи произведениями письменной литературы, далекими от фольклора, но испытавшими на себе определенное влияние иноязычных письменных традиций (преимущественно эпиграфики Китая и Ирана). Сторонники этой точки зрения, однако, подчеркивали тот факт, что формальные параллели разных групп памятников могут объясняться близостью их функций, а не заимствованием собственно текстовой структуры. Иными словами, общность элементов формы могла быть результатом функциональной общности.

Ниже мы кратко остановимся на содержании высказывавшихся в литературе мнений по этому вопросу (в хронологическом порядке) — преимущественно тех, которые могут быть отнесены ко второй и третьей группам объяснений (так как авторы первой группы собственно жанровых теорий не формулировали).

Конец XIX — начало XX в.

На первых порах вопрос о жанровой природе памятников редко становился предметом специального рассмотрения. Большинство исследователей сосредотачивалось на изучении лингвистического и фактографического аспектов надписей, ограничиваясь по поводу их жанровой специфики лишь краткими попутными замечаниями.

П.М.Мелиоранский [Мелиоранский, 1898] писал, что орфография рунических текстов, их план и слог свидетельствуют как о даровании автора, так и о значительной выработанности языка и стиля. По его мнению, рассказ об однородных событиях уже отлился в стереотипную форму, неотъемлемой частью которой стали разного рода «украшения» (пословицы, лексический и синтаксический параллелизм, аллитерация и т.д.). «Что же касается до сравнений и метафорических выражений, — отмечал П.М.Мелиоранский, — то нельзя не подивиться их устойчивости и прочности в турецкой народной литературе: почти все они употребляются доныне на Алтае, у киргизов и т.д. и наверное без труда были бы поняты и оценены нашим современным «инородцем» турецкого племени» [Мелиоранский, 1898, с. 280]. П.М.Мелиоранский обратил внимание на сохранение многих элементов формально-стилистической структуры текстов памятников в позднейшем тюркском фольклоре, однако при этом он избегал вывода о фольклорном генезисе жанра, в рамках которого они были созданы. Указание на то, что стереотипную форму принял «рассказ об однородных событиях», можно считать свидетельством того, что П.М.Мелиоранский склонялся к мысли о соединении в жанре надписей исторического содержания и своеобразной художественно-стилистической формы.

На сходство ритмической структуры текстов памятников и отдельных произведений тюркского фольклора указал Ф.Е.Корш. В одной из своих работ, анализируя заключительные строки надписи в честь Кюльтегина, он пришел к выводу, что «здесь легко уловить ритм или, пожалуй, два ритма, впрочем, чередующиеся без всякого порядка» [Корш, 1909, с. 139]. Аналогичные «стихоподобные» структуры Ф.Е.Корш обнаружил еще в двух местах текстов памятников (КП и КТб22). Подобные формы со свободным размером стиха, по его мнению, были характерны именно для народной поэзии тюрков — они широко бытовали в фольклоре алтайцев, ногайцев, казахов, татар, чувашей и др. [Корш, 1909, с. 140]. Впрочем, объявлять Ф.Е.Корша родоначальником теорий о поэтическом (стихотворном) характере тюркских рунических памятников, как это иногда делается, нет никаких оснований: в его работе речь шла лишь о ритме, который присутствует в нескольких строках памятников, но не о текстах надписей целиком.

П.А.Фалев полагал, что «сопоставление произведений народного эпоса с орхонскими надписями вполне уместно» [Фалев, 1922, с. 22]. Он первым указал на сходство начала «большой надписи» в честь Кюль-тегина («Üzä kök täŋri // Asra jaγyz jer qylyntuqta» — «Когда вверху возникло голубое небо, а внизу — бурая земля» (КТб1)) и зачина эпоса «Манас» («Жер, жер болгондо // Суу, суу болгондо» — «Когда земля стала землей // А вода — водой»). Однако сторонником фольклорного происхождения жанра надписей П.А.Фалев не был: он ограничивался лишь сравнением некоторых выражений в памятниках и героическом эпосе (как и П.М.Мелиоранский).

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

Некоторые исследователи отмечали возвышенный, «эпический» стиль надписей и сравнивали их художественные достоинства с образцами античного эпоса. С другой стороны, ясность и прагматизм изложения, свойственные надписям, сопоставлялись со стилем «Записок о галльской войне» Юлия Цезаря [Giraud, 1961, с. 11–12; Sprengling, 1939, с. 6; Thomsen, 1916, с. 92]. Эти две столь разные художественные манеры органично сочетались в текстах рунических памятников.

В целом можно сказать, что на первом этапе происхождение жанра надписей еще не стало предметом специального исследования. Высказывания по этому вопросу носили метафорический характер или представляли собой попутные замечания относительно стилистической общности памятников и некоторых форм устного народного творчества тюрков.

1940–1950-е годы

В данный период значительно расширилась сфера изучения памятников древнетюркской письменности и оформился ряд новых подходов в интерпретации их жанровой природы. Первоначально ученые-тюркологи были сосредоточены преимущественно на дешифровке и интерпретации надписей орхонской группы. Несколько позднее внимание исследователей привлекли и более краткие по объему памятники енисейской письменности. Появились первые попытки отождествления жанра рунических памятников с жанрами фольклора (на основе сходства композиционных и стилистических особенностей). В дальнейшем это направление разрабатывалось преимущественно фольклористами, что наложило заметный отпечаток на содержание выдвигавшихся концепций. В большинстве случаев тексты орхонских и енисейских надписей рассматривались в качестве образцов того или иного фольклорного жанра или сочетания элементов нескольких таких жанров.

Свою точку зрения на происхождение и эволюцию жанра орхонских и енисейских надписей высказал А.Н.Бернштам. Вслед за П.А.Фалевым он отмечал сходство отдельных выражений в памятниках и героическом эпосе тюрков. Несмотря на то, что А.Н.Бернштам не сформулировал в данном вопросе единой концепции, из отдельных его высказываний следует вывод о том, что рунические памятники были написаны в виде «стихотворного повествования», близкого по своей стилистике киргизскому эпосу (в качестве примера он приводил следующее место из надписи в честь Кюль-тегина: «Begilik ury oγlyŋ qul bolty / Silik qyz oγlyŋ küŋ bolty» («Твои мужественные сыновья стали

рабами, твои чистые дочери стали рабынями») (КТб7) [Бернштам, 1946а, с. 33]. Суджинскую надпись он рассматривал в качестве источника сюжета эпоса «Манас» [Бернштам, 1942, с. 10–13; Бернштам, 1946а, с. 52, 53; Бернштам, 1946б, с. 139–145], что вызвало в свое время критику со стороны ряда других ученых [Малов, 1952, с. 76, 77; Жирмунский, 1961, с. 138–140; Мелетинский, 1963, с. 370, 371].

«В некоторых [памятниках] чувствуется стиль былины, наподобие легенд и преданий, имеющих место среди тюркских народов, особенно у якутов и кыргызов», — констатировал исследователь [Бернштам, 1946а, с. 33]. При этом, однако, А.Н.Бернштам отстаивал историографическую природу текстов памятников, полагая их «своеобразными летописями» [Бернштам, 1946а, с. 31], в которых легендарные сведения о далеком прошлом соседствуют с записями слов очевидца, повествующего о недавних событиях. По его мнению, текст памятников представляет собой «стилистически довольно живой и увлекательный рассказ, носящий, однако, черты некоторого стандарта в выражениях» (описания битв, заслуг, эпитеты) [Бернштам, 1946а, с. 37]. С его точки зрения, надписи являются историческими по своему содержанию памятниками, литературная форма которых складывалась под определенным влиянием стилистики тюркского героического эпоса. Древними тюрками был выработан, считал А.Н.Бернштам, своеобразный «стиль официального повествования». Этот стиль был героико-эпическим по своему характеру. Таким образом, жанр памятников в данном случае рассматривался как сочетание исторического содержания и фольклорной стилистики.

Другие исследователи также ограничивались указанием на сходство некоторых стилистических компонентов рунических надписей и фольклора тюрков, следуя в данном случае традиции предыдущего периода. Н.А.Баскаков отмечал многочисленные формульные параллели алтайского героического эпоса и надписи в честь Кюль-тегина. Он предполагал, что при создании памятника были использованы изобразительные приемы древнего эпоса тюрков, стилистика которого оказала некоторое влияние на структуру надписи [Баскаков, 1948, с. 4]. Сходной точки зрения придерживался и Е.Э.Бертельс, который сравнивал некоторые стилистические фигуры из текста памятника в честь Кюль-тегина с оборотами, характерными для туркменской народной поэзии [Бертельс, 1947, с. 74, 76].

Один из первых исследователей жанра енисейских памятников, эпосовед М.И.Богданова, полагала, что енисейские надписи построены в духе устных народных причетов, поминальных песен, а также при-

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

жизненных од и других панегирических жанров устного творчества. Возникнув в недрах фольклора, рунические памятники, по ее мнению, в дальнейшем повлияли на жанры самого фольклора и значительно обогатили его, приведя к формированию эпических памятников вроде киргизского «Манаса» (в данном пункте ее идеи совпадали с мнением А.Н.Бернштама). Позднейший богатырский эпос тюрков, таким образом, оказывался генетически связанным с древней фольклорной традицией, запечатленной в рунических надписях. М.И.Богданова объясняла своеобразие жанровой формы енисейских надписей смешением элементов формы различных фольклорных жанров (в основном лирических и обрядовых) [Богданова, 1947, с. 12–13].

Енисейские надписи относятся к лирическому роду литературы; кроме того, в них отсутствует авторское начало. В этой связи нетрудно заметить значительную структурную близость текстов этих памятников произведениям обрядового фольклора. Речь идет, разумеется, не о копировании тех или иных жанров, а лишь о создании своего рода вариаций на их темы. В данной части выводы М.И.Богдановой выглядят убедительными. По нашему мнению, формальный подход к изучению жанра рунических надписей с некоторым основанием может быть применен только в исследованиях памятников енисейской письменности. Совсем иное дело — орхонские тексты, которые представляют собой исторические повествования и являются в известной степени авторскими произведениями.

Последовательно проводил идею фольклорного начала в древнетюркских надписях М.О.Ауэзов. Анализируя киргизский героический эпос «Манас», он писал: «Содержание и характер всех малых и больших надписей Орхона и Енисея говорит о том, что эти памятники не представляют собой лирическую кантилену, характерную для многих других надгробных эпитафий. Их особенность заключается в повествовательно-эпическом содержании и соответствующей ему своеобразной художественной форме сказа. В них дана летопись походов, подвигов героев, приведены картины боев, смертельных схваток между племенами. Так, например, из надписи, посвященной полководцу Кюль-Тегину, встает образ непобедимого богатыря, подобного героям древних былин. В этих надписях есть и хронологическая последовательность. Рассказывается о важнейших подвигах Кюль-Тегина, начиная с его 16-летнего возраста и кончая смертью в возрасте 47 лет. Здесь явная параллель с сюжетным построением героических поэм, где также воспеваются деяния героя, начиная с его юных лет и кончая смертью» [Ауэзов, 1961, с. 54]. Описания битв Кюль-тегина М.О.Ауэзов сравнивал с распространенными в устном исполнении «подвигами Манаса, Алмамбета, Чубака, Сыргака, Кошоя и т.д. из киргизского эпоса» [Ауэзов, 1961, с. 55]. М.О.Ауэзов пришел к выводу о существовании устных и письменных версий эпитафийных текстов: «Что такое сами эти надписи орхонские? Разве не являются они и памятниками древнейших форм фольклора? Ведь здесь подлинно краткие фабулы эпических сказаний. А если подобные памятники высекались из камня, разве не могли быть и более полные редакции на устах?» [Ауэзов, 1975, с. 437].

При этом исследователь подчеркивал, что «памятники не являются легендой или плодом вольной фантазии. Здесь конкретные исторические события изложены в условной, своеобразной, но правдивой литературной форме. Они равноценны любой исторической хронике. Их свидетельства подобны свидетельствам летописей» [Ауэзов, 1961, с. 55]. Таким образом, М.О.Ауэзов не видел принципиального различия между историческим произведением и памятником поэтического фольклора, полагая тот же «Манас» чем-то вроде своеобразной историко-поэтической хроники.

По мнению М.О.Ауэзова, еще одним общим источником надписей и современного киргизского фольклора стали обрядовые жанры фольклора древних тюрков: *керез* (песня-завет, песня-завещание умершего) и *кошок* (плач по умершему). «Сопоставление этих бытовых песен, — писал М.О.Ауэзов, — неизменных частей эпоса, с упомянутыми выше надписями обнаруживает огромную близость между ними, явную родственность. Надписи составлены или в стиле *керез*, от лица умирающего, или в виде *кошока*, от лица ближайшего родственника — отца, брата, матери» [Ауэзов, 1961, с. 58]. Таким образом, М.О.Ауэзов полагал, что *керезы* представляют собой прообразы тех орхонских и енисейских текстов, где речь идет от лица умершего, а *кошоки* — тех текстов, в которых умершего оплакивают родственники. В качестве сравнения он приводил отрывок из киргизского эпического *кошока*, посвященного батыру Женеку, и рунического памятника из Очуры [Ауэзов, 1961, с. 58, 59].

Указанный выше период (1940–1950-е годы) характеризовался сложением одного из основных подходов к разработке данной проблемы — формального. Это естественно, так как при изучении памятников какой-либо вновь открытой литературной традиции обязательно появляются попытки (не всегда беспочвенные) описать ее в рамках уже имеющихся жанровых определений. Эти определения, как правило, происходят из той отрасли литературоведения и вообще словесно-

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

сти, которой занимались на момент открытия памятников первые исследователи их жанра (в нашем случае — из фольклора). Формальный подход, зародившийся в среде фольклористов и имевший свое теоретическое обоснование в виде постулируемой автохтонности тюркской литературы (а значит, ее «устности»), в этот период достаточно быстро приобретает зрелый характер и воплощается в формах, которые станут для него типичными на протяжении всех последующих десятилетий. Стилистическая общность памятников и фольклора постоянно будет служить в его рамках достаточным основанием для выведения жанра памятников целиком из области фольклора. «Эпическая теория», которая, по словам В.М.Жирмунского, воплощала в себе «романтическое понимание идеи народности в фольклоре и истории литературы» [Жирмунский, 1974, с. 671], получила в последующие десятилетия большое распространение.

1960–1970-е годы

Дискуссия о жанре тюркских рунических надписей продолжалась. Многие авторы, сравнивая структуру рунических памятников (в особенности орхонских) и образцов позднейшего фольклора тюрков, быстро пришли к убеждению, что, несмотря на наличие некоторых черт стилистической общности в этих двух группах произведений, было бы большой натяжкой рассматривать древнетюркские эпиграфические тексты как памятники фольклора. Эти исследователи указали на необходимость комплексного подхода к исследованию понятия жанра в древнетюркской литературе. Такую точку зрения на генезис орхонской эпиграфики выразил, например, И.В.Пухов: «В орхонских памятниках поэзия еще недостаточно выделилась из прозы… Это — период зарождения художественной литературы, некое синкретическое явление, в котором имеют место и начала поэзии, и художественная проза, и эпитафия на надгробии, и ораторская речь, и деловой обзор происходящих событий, и обозрение событий, уже отошедших в область прошлого (зачатки исторического освещения фактов). Особенно же характерна для орхонских текстов…близость их к стилю народного поэтического творчества. В период создания текстов на орхонских памятниках древние тюрки уже имели развитое устное поэтическое творчество со своими традициями. К нему, как к исходному пункту, и восходят дошедшие до нас памятники устного творчества тюркоязычных народов, в частности, и героический эпос алтайцев» [Пухов, 1973, с. 28–29]. И.В.Пухов, иными словами, видел источник литературной

формы надписей в неком древнем жанровом синкретизме, в котором берут свое начало многие позднейшие жанры художественной и документальной прозы, а также поэзии. Несмотря на то что высказывания И.В.Пухова по этому вопросу были очень краткими, они содержат массу точных и ценных наблюдений. Главным достоинством позиции И.В.Пухова следует считать ее последовательно-исторический характер, попытку наметить пути комплексной реконструкции жанра памятников. Он одним из первых указал на значимость традиций ораторского искусства в процессе сложения литературной формы орхонских памятников.

Очень важные наблюдения над жанровой природой тюркских памятников принадлежат французскому историку и филологу Л.Базену. Он первым предпринял попытку детального комплексного анализа текстов, исследуя прежде всего функции надписей, которые определили их жанровое своеобразие. Согласно Л.Базену, появление надписей было следствием установления в среде тюрков определенного обряда погребения. Этот обряд предполагал создание «хвалебного надгробного слова» в камне [Базен, 1986, с. 346], которое выполняло бы функцию сохранения связей умершего с его социальной группой. Последний пункт был разработан Л.Базеном особенно подробно. Он писал, что средневековые тюрки в первую очередь стремились к тому, чтобы дух умершего не оказался в забвении и не начал мстить оставшимся в живых его родственникам. Эту задачу решала эпитафия, сохранявшая у потомков образ героя и позволявшая ему как бы соприсутствовать в лоне своей семейной и социальной группы. Именно это стремление, по Л.Базену, и предопределило характерные черты содержания памятников, в которых речь идет исключительно об общественном положении и деятельности героя, а не о его личной жизни. «Индивидуальная история, — отмечал Л.Базен, — в эпитафийной эпиграфике строго обязательно связывается в определенном аспекте с историей общественной жизни индивидуума» [Базен, 1986, с. 347]. Здесь мы имеем дело не с индивидуальными, а с подчеркнуто-официальными биографиями. Следовательно, путем показа жизни умершего только в той мере, в какой она была связана с жизнью общества, достигалось желанное «социальное и национальное объединение в религиозных целях» [Базен, 1986, с. 348].

Л.Базен, акцентируя свое внимание на том, что тюркские памятники представляли собой биографию конкретно-исторического лица, полагал их именно историческими, а не фольклорно-поэтическими произведениями. «История в тюркских надписях Центральной Азии,

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

признанных древнейшими тюркскими текстами исторического содержания, отражалась стихийно как естественная тема обряда погребения», — писал он [Базен, 1986, с. 346]. Это своего рода протоистория, зародыш исторического освещения фактов. Л.Базен указывал на «бессилие этой, возникшей из погребального обряда, исторической формы охватить обширный период человеческой истории», отмечая ее ограниченность рамками одной человеческой жизни или династии [Базен, 1986, с. 349]. По Л.Базену, это было вызвано сравнительно поздним появлением у тюрков письменности и незавершенностью в их обществе процесса формирования собственной историографии.

В то же время Л.Базен считал, что при всех потерях в объеме данных и хронологии в более широком масштабе надписи обеспечивали достоверность и реализм. Будучи ритуальными текстами, они исключали преднамеренную ложь в изложении фактов, должны были соответствовать исторической истине, чтобы не разгневать умершего и не навлечь его проклятия на живых[2]. Кроме того, надписи были выставлены на всеобщее обозрение, и явные искажения в изложении известных многим событий были бы неуместны. Пристрастность надписей не исключала их объективности. Иными словами, Л.Базен считал тюркские надписи религиозно окрашенными текстами, историческое содержание которых являлось следствием их генезиса в рамках погребального обряда [Базен, 1986, с. 350–356; Bazin, 1964, с. 209].

Ценные очерки о специфике жанра надписей оставил итальянский исследователь А.Бомбачи. Он разработал свою концепцию комплексного анализа памятников, в ряде пунктов дополняющую и уточняющую концепцию Л.Базена. По его мнению, «имеет место эволюция надписей от простейших надгробных текстов, в которых усопший говорит от первого лица, до пространных надписей, прославляющих Тоньюкука, Кюль-тегина и Бильге-кагана... литературных памятников самого разнообразного содержания и формы» [Бомбачи, 1986, с. 193]. Следовательно, он полагал, что енисейские надписи хронологически предшествовали орхонским и в определенной степени являлись их источником. А.Бомбачи рассматривал орхонские тексты как «смешение жанров исторического повествования, политической риторики и эпики», в рамках которого «эпический жанр, по-видимому, превалирует, так как в надписях прославляются те личности, которым они посвящены» [Бомбачи, 1986, с.193]. В подтверждение этой точки зрения

[2] О культовом значении рунических памятников писали также А.Габен [Gabain, 1970, с. 115; Gabain, 1963, с. 218], Э.Эсин [Esin, 1982, с. 149–154], А.М.Щербак [Щербак, 2001, с. 41] и другие авторы.

он указывал на то, что главной целью авторов и редакторов надписей являлось прославление личности умершего через создание панегирического рассказа о нем. В содержании и стилистике такого рассказа, отмечал А.Бомбачи, различные исторические события, вроде сотворения мира, походов в Согд, Китай и другие страны стоят в одном ряду с малозначительными эпизодами и обрисованы несколькими скупыми словами. Редкие элементы исторического повествования, по его мнению, были призваны подчеркнуть трудность совершаемых действий и тем самым превознести силу, сумевшую их преодолеть.

Таким образом, согласно А.Бомбачи, описание исторических событий — во многом лишь иллюстрация, фон, а не суть содержания надписей. Таким же фоном он полагал и вкрапленные в текст риторические элементы, украшающие его, но не являющиеся в нем главными. Суть же жанра надписей, писал А.Бомбачи, заключалась в прославлении героизма, подвигов умершего, в создании на конкретно-историческом материале его идеального образа. А.Бомбачи указывал также, что «стиль надписей имеет особенности, характерные, по всей видимости, исключительно для тюркской традиции. Этот стиль остается живым на протяжении целых веков, особенно в устной литературе» [Бомбачи, 1986, с. 193]. Таким образом, А.Бомбачи склонялся к мысли о том, что литературная форма надписей (панегирик) в определенной степени определяла их содержание. Эта литературная форма, однако, имела авторский, а не фольклорный характер, и была связана с функцией прославления героев надписей как исторических деятелей [Bombaci, 1968, с. 16].

Взглядам А.Бомбачи довольно близка точка зрения Е.М.Мелетинского, который отрицал связь жанра тюркских надписей с героическим эпосом тюркских народов, но допускал определенную «поэтическую эпизацию» исторического материала. Он писал: «Действительно, в орхоно-енисейских памятниках походы каганов часто воспеваются очень образно и в стихотворной форме, характерной для тюркского эпоса в целом. Можно предположить в этих героических эпитафиях использование местных фольклорных источников, хотя, конечно, считать, опираясь на рунические надписи, что уже в ту эпоху существовал жанр героического эпоса, нельзя» [Мелетинский, 1963, с. 251]. Говоря о природе этих «фольклорных источников», он добавлял, что «на материале исторического предания был создан образ «эпического времени», причем подобные предания были характерны и для последующих эпох тюркской литературы (уйгуры, кыргызы). Исторические предания, таким образом, послужили содержательной основой орхонских памятников. Кроме того, панегирическая поэзия, связанная с похорон-

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

ными плачами, оказала определенное влияние на памятники енисейской письменности тюрков [Мелетинский, 1963, с. 372].

Большое внимание проблеме жанра тюркских памятников уделила в нескольких своих работах И.В.Стеблева. Ей принадлежит первая и пока единственная попытка последовательного анализа художественной структуры надписей в отечественной литературе. Основной тезис, который отстаивала в своих исследованиях И.В.Стеблева, заключается в том, что большинство древнетюркских рунических текстов имеют поэтическую природу (т.е. написаны стихами). Развивая этот тезис, И.В.Стеблева пришла к заключению, что стих тюркских памятников обнаруживает замечательное сходство со стихом современного тюркского фольклора — в частности, героического эпоса и других жанров: «В самой структуре древнетюркского стиха нет ничего, что было бы совершенно чуждо современному стиху тюркоязычных народов, особенно фольклорному» [Стеблева, 1965, с. 64][3].

Упорядоченность языка и стиля тюркских памятников, их лексический, синтаксический и тематический параллелизм легли, по мнению И.В.Стеблевой, в основу предположений о том, что у тюрков выработался «стиль официального повествования» [А.Н.Бернштам, 1946а, с. 37–38] или система «трафаретных обозначений и формулировок», вызванных «лаконизмом эпиграфического текста» [Кляшторный, 1964, с. 70]. Подобные определения, по И.В.Стеблевой, нельзя признать правомерными. Она писала: «Дело не в разработке „стандарта официального повествования", а в том, что древнетюркские сочинения в той форме, которую мы описали, отразили существование единой литературной традиции, имеющей закономерную эволюцию и характеризующейся наличием собственного художественного стиля, элементы которого легко прослеживаются в позднейших эпических сказаниях тюркских народов» [Стеблева, 1965, с. 49].

И.В.Стеблева неоднократно подчеркивала, что тексты надписей создавались согласно определенному канону (литературному этикету), который предполагал отбор материала и соответствующие приемы его изложения. «Сопоставление нескольких эпизодов истории древних тюрков с их описанием в Большой надписи в честь Кюль-тегина, — отмечала она, — делает неоспоримым факт наличия в надписи определенной системы описания, которая подчиняет себе способы изображения реально происходивших событий» [Стеблева, 1976, с. 61]. Литературный канон, по мнению И.В.Стеблевой, был обязан своим происхождением жизненному обиходу, обрядности и собственно литературной практике древних тюрков [Стеблева, 1976, с. 90–107]. Одним из главных приемов данной системы описания являлись логико-семантические циклы, представляющие собой структурные единицы повествования и образующие в совокупности рассказ. «Однотипный набор повествовательных единиц, которые обязательно группируются в определенной последовательности, позволяет рассматривать ее как характерную черту орхонских надписей, не располагающую другими законами построения текста», — указывала И.В.Стеблева [Стеблева, 1976, с. 9]. Она считала, что описанные циклы характерны для всех орхонских памятников и любых их уровней.

[3] Мнение о поэтической природе отдельных мест в орхонских надписях разделялось ранее Ф.Е.Коршем [Корш, 1909, с. 139–140], Т.Г.Виннером [Winner, 1958, с. 55–56], Р.Жиро [Giraud, 1961, с. 123–136] и Дж.Р.Крюгером [Krueger, 1962, с. 557], однако в их работах не делался вывод о том, что тексты памятников целиком представляют собой стихотворные произведения.

Литературный канон описаний определял собой всю внутреннюю структуру повествования. И.В.Стеблева предполагала заимствование авторами надписей ряда элементов «устной эпической традиции» — иными словами, элементов фольклора. В нескольких своих работах она повторяла тезис о том, что «тексты надписей в честь Кюль-тегина и Бильге-кагана, возможно, являлись литературной трансформацией песен и героических сказаний, складывавшихся вокруг этих героев» [Стеблева, 1969, с. 130; Стеблева, 1976, с. 95]. Согласно И.В.Стеблевой, «свидетельством существования каких-то, возможно, фольклорных вариантов [надписей — *Д.Р.*] и традиции их исполнения» являются регулярные «обращения к слушателям» в тексте [Стеблева, 1965, с. 47, 48; Стеблева, 1976, с. 103, 104, 108].

Касаясь вопроса о жанре памятников, И.В.Стеблева предлагала называть тексты орхонских надписей «историко-героическими поэмами» [Стеблева, 1965, с. 61]. При этом исторический пейзаж оставался в их повествовании только фоном — для авторов «история народа «кёк тюрк» послужила материалом, на основании которого был создан определенный комплекс идей» [Стеблева, 1976, с. 90] (повторение тезиса А.Бомбачи и Е.М.Мелетинского). Эти поэмы, по мнению И.В.Стеблевой, были созданы под влиянием или в связи с традицией дружинного эпоса, складывавшегося в окружении вождя-полководца [Стеблева, 1984, с. 197]. Енисейские же рунические тексты, по И.В.Стеблевой, представляют собой первые по времени образцы тюркоязычной эпитафийной лирики [Стеблева, 1965, с. 61–63].

Отдельно останавливаясь на памятнике в честь Тоньюкука, И.В.Стеблева пришла к выводу, что обилие в его тексте прямой речи делает

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

форму повествования похожей на эпические жанры тюркского фольклора, например, на дастаны [Стеблева, 1976, с. 104]. Исследователь также признавала возможность влияния на возникновение тюркского литературного канона письменных традиций Китая и Ирана [Стеблева, 1984, с. 199].

И.В.Стеблева совершенно верно, на наш взгляд, подчеркивала важность той роли, которую играет в надписях принятая система описания (литературный канон). При этом, однако, она несколько абсолютизировала формальный аспект в изучении жанра надписей и рассматривала последний как образец панегирической поэзии, в котором литературная форма подчинила себе историческое содержание. Сама данная литературная форма, по ее мнению, появилась в результате своего рода жанровой трансформации фольклора (т.е. объединения элементов формы различных фольклорных жанров) и собственно авторских усилий по выработке канона описания «типовых ситуаций». Так возникли орхонские «историко-героические поэмы», которые были написаны эпическим стихом и предназначались для рецитации [Стеблева, 1976, с. 97].

Точка зрения И.В.Стеблевой вызвала критику со стороны ряда исследователей. В основном критиковался тезис о стихотворной природе надписей, в несколько меньшей степени — попытки описания жанра надписей в качестве панегирика, созданного по фольклорной модели. Одним из авторов, который выступил против «поэтической теории» еще в 1921 г., был Т.Ковальский [Kowalski, 1921, с. 157]. В защиту прозаической структуры текста надписей высказывались также Т.Ганджеи, полагавший встречающиеся в надписях параллелизмы «ритмическими элементами в высокоразвитой прозе» [Gandjeï, 1958, с. 142–156], и А.М.Щербак [Щербак, 1961, с. 145]. Начало дискуссии, последовавшей за появлением в печати первых работ И.В.Стеблевой, положила статья чешского лингвиста Л.Гржебичека, который писал, что в надписях не наблюдается метрическая связь циклов и составляющих их предложений. Он привел расчет соответствия распределений слогов в «стихах» памятника Кюль-тегина, цитируемых И.В.Стеблевой, и заключил, что «слоги распределены нормально для прозы, они не соответствуют поэтическим... Немногие примеры изосиллабизма у автора — случайны» [Hřebiček, 1967, с. 479–480]. Л.Гржебичек проанализировал для сравнения стихи и прозу в более позднем тюркоязычном памятнике — «Огуз-наме» (XIII в.) — и выяснил, что «распределение слогов в прозаической части „Огуз-наме“ очень близко таковому в надписи Кюль-тегина. Отличия же в распределении слогов и ударений в стихотворных отрывках „Огуз-наме“ — разительны». Он

добавил, что темпоральный принцип «выравнивания», предложенный И.В.Стеблевой, не изменяет природы корреляции слогов в стихах [Hřebiček, 1967, с. 481–482].

Точку зрения Л.Гржебичека активно поддержал В.М.Жирмунский. Согласно В.М.Жирмунскому, циклы И.В.Стеблевой — это обычные прозаические абзацы, в которых нет ничего специфического для стихотворной формы. По его мнению, «надписи представляют собой особый литературный жанр, письменный, а не устный», и «пение и речитатив не имеют к нему никакого отношения»[4]. В качестве исторической аналогии к ним следовало бы привлечь хорошо известные надгробные надписи древних царей Шумера, Вавилона и Ассирии, хеттов, урарту или персов. Они также отличаются торжественной приподнятостью и рядом признаков высокого стиля: параллелизмом и повторениями, связанными известной ритмизацией, аллитерациями и рифмами, традиционными формулами и т.п.; однако они отличаются от песенных, особенно поэтических памятников эпоса, как надписи народов Месопотамии отличаются от эпоса о Гильгамеше или известная надпись о победах Дария I — от гимнов „Авесты“» [Жирмунский, 1974, с. 675]. Меньше всего, считал исследователь, следует искать в надписях близость с героическим (дружинным) эпосом и соответственно рассматривать их как генетический прототип или как отражение тюркского героического эпоса [Жирмунский, 1968, с. 82; Жирмунский, 1974, с. 679, 680]. Он присоединялся к выводу А.Н.Бернштама о выработке «стиля официального повествования» с несколько отличным, правда, решением вопроса об источнике этого стиля: В.М.Жирмунский видел его, по крайней мере частично, в памятниках древней и средневековой эпиграфики Китая (одним из первых эту мысль высказал академик Н.И.Конрад)[5].

[4] Последний детальный обзор итогов дискуссии о «стихотворной организации» тюркских надписей и критика «поэтической теории» принадлежат Г.Дёрферу [Doerfer, 1996, с. 57 и сл.].

[5] В.М.Жирмунский, впрочем, предостерегал от абсолютизации этой точки зрения: «Приведенные факты отнюдь не дают оснований думать, что жанр надгробной надписи, представленный в наиболее примитивной форме в лирических эпитафиях V в. [т.е. енисейских надписях. — *Д.Р.*], 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» [Жирмунский, 1974, с. 677–678].

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

Устное народное творчество (фольклор), по В.М.Жирмунскому, вполне могло оказать известное влияние на становление жанра орхонских памятников, но также преимущественно в области стилистики. «В литературной форме надписей, — полагал В.М.Жирмунский, — исследователи не раз отмечали ряд признаков приподнятого поэтического стиля, характерных для этого жанра и, вероятно, традиционных» [Жирмунский, 1968, с. 81; Жирмунский, 1974, с. 678]. Вслед за М.О.Ауэзовым исследователь указывал на близкие по стилистике и темам тюркским надписям обрядово-бытовые жанры, такие как упоминавшиеся выше *кошоки* или *керезы* (вроде завещания хана Кокотоя его сыну Бок-Муруну в «Манасе»). Однако в противоположность М.О.Ауэзову, В.М.Жирмунский не утверждал, что надписи созданы непосредственно в рамках этих жанров или композиции их формальных элементов. Он лишь резюмировал: «Автор или авторы надписей, знавшие в быту эти древние устно-поэтические жанры как единственный способ стилистически приподнятой оценки и оплакивания усопшего родича, могли находиться под бессознательным воздействием таких образцов» [Жирмунский, 1968, с. 82; Жирмунский, 1974, с. 679]. Таким образом, В.М.Жирмунский отмечал преимущественно стилистическое воздействие образцов древнетюркского фольклора на орхонские рунические памятники. Любопытно, что, подчеркивая авторский характер орхонских надписей, он вплотную (вслед за А.Бомбачи) подошел к сформулированному позднее другими исследователями важному тезису о том, что их литературная форма была связана с традициями ораторской риторики, сыгравшей большую роль в формировании понятия осознанного авторства в тюркской литературе.

Возрождение в этот период специального интереса к енисейским надписям связано с именем М.А.Унгвицкой. Впервые после длительного перерыва исследователи снова обратились к проблеме специфики этих произведений, рассматривая их не как маргинальный или архаичный вариант орхонской литературы, а как произведения самостоятельного жанра. М.А.Унгвицкая, рассматривая проблему происхождения жанров енисейских эпитафий, утверждала, что их тематика совпадает с тематикой хакасских героических сказаний — «семейных хроник» (*алыптыг нымахтар*) [Унгвицкая, 1973, с. 73–83]. Согласно М.А.Унгвицкой, тексты енисейских эпитафий и героические сказания создавались в одну и ту же эпоху, одновременно, и имели общие художественные характеристики. К числу последних она относила «свободную строфику» (т.е. чередование фрагментов прозы и стихов в одном тексте), наличие рифмы, синтаксический параллелизм и гиперболизацию. В енисеике, писала она, параллелизм часто приобретает форму дистиха. Кроме того, по ее мнению, обнаруживается сходство и в содержании этих двух категорий памятников: и в сказаниях, и в эпитафиях описывается семейный быт кочевников-тюрков, отношения родителей и детей, супружеская верность, преданность героя своему государству и народу. В обоих жанрах также воспевается борьба народа с иноземными завоевателями [Унгвицкая, 1973, с. 76].

Окончательный вывод автора таков: структура «стиха» енисейских памятников почти по всем признакам аналогична структуре стиха *алыптыг нымахов*. Те и другие представляют собой образцы высокохудожественной эпической и лирической поэзии, у которых устанавливается один общий источник — фольклорная поэзия. Создатели эпитафий, полагала М.А.Унгвицкая, просто использовали содержание и стилистику *алыптыг нымахов* в деле создания надписей, так как героические сказания были близки и понятны им в качестве распространенного фольклорного жанра [Унгвицкая, 1973, с. 83].

В другой своей работе М.А.Унгвицкая проводила параллели енисейских эпитафий с жанром хакасской народной песни (*тахпах*). Она выдвинула предположение о том, что эпитафии и песни созданы в рамках одного жанра — «лироэпического», в котором в образной форме воспеваются подвиги богатыря (действительного или легендарного). Таким образом, эпитафии Енисея представляют собой жанр древнетюркской лироэпической поэзии, связанный с песенным фольклором. Их основное отличие от собственно фольклора заключается в том, что герой надписей — историчен, хотя его описание и составлено в героико-эпическом стиле [Унгвицкая, 1971, с. 64].

По М.А.Унгвицкой, на формирование жанра эпитафий, помимо песен, оказали воздействие также *сыыты* — плачи жен по героям, существующие в форме, «близкой поэтической» [Унгвицкая, 1971, с. 68]. Последние обычно представляют собой монолог, обращенный к умершему со стороны его супруги (или других родственников). В художественном отношении, подчеркивала М.А.Унгвицкая, и песням, и плачам, и эпитафиям присущи одинаковые стилистические черты: перифразы, метонимии, эпитеты, метафоры и т.п. В плачах, как и в надписях, воспеваются идеальное государство, идеальный хан, идеальный богатырь, идеальные подвиги. Главное отличие эпитафий от плачей — в том, что первые написаны, как правило, от первого лица и более торжественны. Исследователь добавляла, что тексты стел, в свою очередь, повлияли на хакасские песни и плачи нового времени [Унгвицкая, 1971, с. 71]

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU

СПбФИВ РАН / SPBIOS RAS

(здесь повторяется тезис об обратной связи памятников и фольклора, высказанный А.Н.Бернштамом и М.И.Богдановой).

В целом работы М.А.Унгвицкой представляют собой первые описания литературной формы енисейских памятников, хотя и не всегда последовательные. Автор приводит много интересных данных в Пользу тезиса о том, что енисейские надписи созданы на материале жанров лирического и обрядового фольклора тюрков (вернее, комбинации формальных элементов этих жанров), при этом подчеркивая, что у названных двух групп памятников имеются и существенные отличия [Унгвицкая, 1971, с. 72; Унгвицкая, 1973, с. 83]. Как мы уже отмечали выше, формальный метод, который использует М.А.Унгвицкая, в некоторой степени помогает объяснить генезис жанра именно енисейских (не орхонских) памятников.

Опыт комплексного анализа жанра памятников, заложенный в работах исследователей 1950-х годов, был развит в трудах С.С.Суразакова. Он видел «сходные черты стиля» в орхонских надписях и эпосе тюркоязычных народов (в частности, алтайцев) и предполагал, что «в орхонский период тюрки Алтая уже имели свой сложившийся богатый эпос, и он оказал влияние на стиль письменных памятников» [Суразаков, 1985, с. 80]. Исследователь также находил в текстах памятников следы *сыгыта* (ритуального плача) и *алкыша* (благопожелания): «Türk bodun joq bolmazun tijin / bodun bolčun tijin» («Да не погибнет пусть народ тюркский, народом пусть будет!») (КТб11), «Kül tegin joq ärsär / qop öltäči ärtigiz» («Если бы не было Кюль-тегина, все вы погибли бы») (КТб 50), «Körür közim körmäz täg / bilir biligim bilmäz täg bolty / özim saqyntym» («Зрячие очи мои словно ослепли, вещий разум мой словно отупел») (КТб 50) и т.д. Он отмечал наличие в фольклоре и надписях большого числа одинаковых идиоматических выражений и эпитетов (например, зачины «большой надписи» в честь Кюль-тегина и ряда алтайских эпических сказаний). С.С.Суразаков соглашался с тем, что «былинный слог» надписей не тождествен песенным формам современного тюркского стиха, и присоединялся к мнению И.В.Стеблевой о том, что это стих эпического речитатива. Надписям, замечал он, присуще характерное для эпоса смешение стихотворных и прозаических фрагментов, когда стихи «с примерно одинаковым количеством слогов» соседствуют с прозаическими строками.

Еще одним доказательством стилистического влияния фольклора на жанр памятников, по С.С.Суразакову, является наличие в последних лексических формул, типичных для позднейшего фольклора тюрков. Начало «большой надписи» в честь Кюль-тегина, где речь идет о

сотворении мира и человека, по его мнению, характерно по форме и содержанию для зачинов многих эпических произведений тюрков Южной Сибири и бурят. В заключение своих рассуждений С.С.Суразаков делал следующий любопытный вывод: «Есть все основания полагать, что единым стилевым источником для памятников и эпоса стала... патетическая речь. Такую речь произносили при торжественных встречах и приветствиях почетных гостей, героев и полководцев, при повествовании о боях и сражениях, при благословении отъезжающих и, наконец, во время похорон» [Суразаков, 1985, с. 86–87]. Эта речь и определила, по С.С.Суразакову, сходный характер надписей и эпоса [Суразаков, 1975, с. 259].

У С.С.Суразакова, в отличие от И.В.Пухова, уже совершенно отчетливо звучит мысль о том, что в формировании жанра надписей большую роль сыграли риторические практики древних тюрков. Причем исследователь четко очерчивал сферу влияния этих практик на жанр памятников — преимущественно стилистическую, не влекущую за собой подчинения исторического содержания памятников их литературной форме. Историческая обоснованность концепции С.С.Суразакова позволяют охарактеризовать ее как одну из наиболее убедительных попыток применения комплексного подхода к реконструкции жанра памятников.

Поиски «риторического» источника формирования стиля орхонских надписей (а также всего их жанра в целом), начатые И.В.Пуховым, А.Бомбачи и С.С.Суразаковым, были продолжены другими авторами[6]. Так, Э.Р.Тенишев указывал на стилистическое единообразие и большую устойчивость образно-стилистических средств в орхонских памятниках. Он предполагал, что орхонские тексты представляют собой «записи ритуализированной публичной речи, насыщенной поэтическими, правовыми и иными формулами, яркими сравнениями — оборотами речи, построенными по принципу смыслового и формального параллелизма, эмоционально окрашенной и сакральной лексикой» [Тенишев, 1976, с. 165]. Все это вместе придает надписям, по его мнению, высоко торжественный фон, удачно названный А.Н.Бернштамом «стилем официального повествования». Э.Р.Тенишев составил список поэтических, правовых, обиходных и ораторских формул, из которых для его концепции текстов памятников как образцов ораторского искусства наиболее важными являются следующие: «представ-

[6] Отдельные замечания по этому поводу можно найти также у Н.Н.Козьмина [Козьмин, 1934, с. 261–267], С.Е.Малова [Малов, 1951, с. 13] и Дж. Клосона [Clauson, 1972, с. 782].

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБФИВРАН / SPBIOSRAS

ления» оратора («я, небоподобный, неборожденный тюркский мудрый каган» и т.п.), формулы обращения (с глаголами *äsid-* («слушать»), *bil-* («знать»), *saqyn-* («думать») в форме императива второго лица), риторические вопросы и восклицания (КТм10, БКб33, БКм15, КТб22) [Тенишев, 1976, с.168].

Норвежский исследователь Э.Ховдхауген также полагал, что текст памятника Кюль-тегина первоначально предназначался для устного произнесения (рецитации) [Hovdbaugen, 1974, с. 78–82].

Л.Ю.Тугушева отмечала «общность словесно-художественных приемов, свидетельствующую о единстве типового стиля» древнетюркских письменных памятников (орхонских, енисейских и уйгурских) [Тугушева, 1978, с. 115]. На ранних этапах развития тюркской литературы, по ее наблюдениям, «архаизация языка, подчеркнутая условность повествовательных приемов, строгое следование жанровому ритуалу создают облик стиля, сознательно ориентированного на отличие от стихии «обычного языка» [Тугушева, 1978, с. 119]. Иными словами, надписи были созданы в рамках оригинального канона, в котором значительную роль играли характерные для фольклора приемы изображения и система образов, но который в своем полном виде не являлся письменным переложением какого-либо устного жанра или его элементов. Л.Ю.Тугушевой принадлежат ценные наблюдения над приемами описания стандартных ситуаций в ранних тюркских памятниках [Тугушева, 2001, с. 31–37]. Все эти приемы, по ее мнению, были нацелены не на то, чтобы представить явление в его индивидуально-неповторимом виде, а на стандартизацию его. Речь в них идет о некой «идеализированной» ситуации, литературном штампе. Само по себе ничто не заслуживало внимания: все описываемые факты призваны были лишь подтвердить заранее заданную идею. Стандартизация описания, по Л.Ю.Тугушевой, упрощала задачу выбора кода дешифровки текста.

Эти наблюдения, хотя и не сопровождаются выводом о специфике жанра памятников как такового, позволяют точно охарактеризовать тот способ, с помощью которого в текстах надписей достигалось сочетание историографического и художественного элементов. Они служат дополнением к описаниям типовых ситуаций и повествовательных циклов памятников, сделанных другими исследователями, и представляют собой образец применения методов комплексного подхода к решению проблемы генезиса жанра надписей. В другой своей работе Л.Ю.Тугушева отмечала, что орхонские надписи являются авторскими произведениями и по своей структуре коренным образом отличаются от

фольклора. Она подчеркивала, что авторы памятников опирались на «выдающиеся достижения письменной культуры своего времени» [Tuguşeva, 2002, с. 155].

Американский фольклорист И.Башгёз пришел во многом к аналогичным выводам. Он писал, что орхонские надписи представляют собой самый ранний источник образцов тюркской ритмической прозы. В основном это касается фрагментов, связанных с описанием боевых эпизодов. Можно констатировать, отмечал исследователь, некоторое сходство художественной формы надписей с формами эпической традиции тюркского фольклора. Действительно, полагал И.Башгёз, некоторые характерные черты текстов надписей, например, синтаксический параллелизм предложений, аллитерации и элементы традиционной поэтической образности близки эпической поэзии тюрков. Однако, по его мнению, исторический характер орхонских памятников, которые являлись записями обращения кагана к своему народу, не позволяет рассматривать эти надписи как образец фольклорно-эпического жанра [Başgöz, 1978, с. 311, 312].

Неоднократно обращался к теме жанровой специфики тюркских памятников Л.Н.Гумилев. Его позиция является крайне противоречивой, так как в ней практически на равных правах соседствуют опыт комплексной реконструкции и одна из наиболее жестких редукционистских схем, когда-либо сформулированных по этой проблеме в отечественной тюркологии. В вопросе о том, прозу или стихи представляют собой эти памятники, он поддержал позицию Гржебичека–Жирмунского: это не стих, а «великолепно обработанная проза, куда напрашивается ритм» [Гумилев, 1993, с. 320]. Согласно Л.Н.Гумилеву, орхонские надписи по форме являются патетической речью, обращенной к современникам, а по содержанию — историческими произведениями, суть которых заключается в «воинствующем пассеизме» («любовании прошлым»). Будучи привязанными к обряду, эти тексты обычно приобретали внешний характер некролога.

Л.Н.Гумилев специально остановился на вопросе о сходстве и различии текстов разных памятников, в которых описываются одни и те же события. По И.В.Стеблевой, имевшиеся различия были обусловлены литературным каноном надписей, который требовал рассказа только о деяниях героя повествования, и «пропускал» все, что было связано с другими лицами. С точки же зрения Л.Н.Гумилева, напротив, надписи прежде всего имели функцию пропаганды, и задачей их авторов было реагирование на текущую ситуацию. «Старое повторять неинтересно», — так, по его мнению, рассуждал Йоллыг-тегин, со-

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

кращая и комкая в надписи в честь Бильге-кагана эпизоды, уже описанные в надписи Кюль-тегина [Гумилев, 1993, с. 330].

Жанр надписей, писал Л.Н.Гумилев, это агитация на основании исторического материала (сочетание полемики и дидактики с повествованием о событиях). События в них изложены верно, но неполно, поскольку в агитационном документе беспристрастие не только неуместно, но и противопоказано. Появление же письменной риторики, считал исследователь, было вызвано возросшей ролью общественного мнения у тюрков [Гумилев, 1993, с. 331].

После этих рассуждений Л.Н.Гумилев переходил к рассмотрению сюжета орхонских памятников и неожиданно заявлял, что данный сюжет имеет чисто фольклорное происхождение. По его мнению, орхонские тексты представляли собой вариант содержания алтайского эпоса «Алып-Манаш».

В этом эпосе богатырь Алып-Манаш женится на дочери Кыргыз-хана, но бросает ее и отправляется на поиски Эрке Каракчи, дочери вероломного Ак-кана, попадает к Ак-кану в плен и пишет оттуда на крыле дикого гуся письмо домой. Брат отказывается его спасти и, превратившись в Алып-Манаша, приезжает к дочери Кыргыз-хана, чтобы овладеть ею. Алып-Манаша освобождает из плена его волшебный конь. Алып-Манаш убивает Ак-кана и его злую дочь и с триумфом возвращается на родину. Его брат-предатель обращается в бегство.

Л.Н.Гумилев писал: «Тут интересно многое: путешествие за красавицей... напоминает увещевания орхонских надписей жить у себя дома, в Отюкенской черни, и не устремляться к табгачскому хану за приманками роскоши, среди которых красавицы, хотя они и не упомянуты в надписях, должны были играть немалую роль» [Гумилев, 1993, с. 346]. Письмо на крыле гуся, по Л.Н.Гумилеву, — это аллюзия на дидактический ханьский рассказ о пленении хуннами Су У. Эпизод с предательством брата намекает на борьбу с китайскими разведчиками, спасение героя конем — на решающую роль конницы в освобождении тюрков. «Какие-то неуловимые сюжетные интонации подсказывают, — отмечал Л.Н.Гумилев, — что анализируемый нами вариант, родившись, быть может, в первом каганате, бытовал во втором и оттуда попал на Алтай, где и сохранился до нашего времени» [Гумилев, 1993, с. 346].

Таким образом, ясно, что исследователь в поисках фольклорных аналогов тюркских надписей пошел даже далее М.О.Ауэзова и его последователей, утверждая влияние на рунические памятники не только литературной формы (изобразительных приемов и стилистики), но

также композиции и сюжетной линии героического эпоса тюрков в полном объеме. То, что Л.Н.Гумилев рассматривал алтайский «Алып-Манаш» как результат эволюции рунического сюжета, а не его источник, сути дела не меняет (в этом он следовал взглядам М.И.Богдановой и А.Н.Бернштама). Каким конкретно образом возможно было сочетание в рамках одного произведения исторической канвы и фольклорного сюжета (на равноправных началах), из концепции Л.Н.Гумилева остается неясным. Можно заметить, что в его рассуждениях некоторые любопытнейшие догадки смешаны с массой различных домыслов, что практически обесценивает первые в собственно научном плане.

В 1960–1970-е годы выступили и новые сторонники «фольклорной» теории. Впрочем, аргументы этих исследователей в основном повторяли положения их предшественников [Джолдасбеков, 1969, с. 3–5; Рахманов, 1983, с. 45; Трояков, 1963, с. 74–88].

Активно защищала точку зрения о фольклорном генезисе жанра тюркских надписей исследователь эпоса «Манас» Р.З.Кыдырбаева. Она полагала мысль П.А.Фалева об уместности сопоставления орхоно-енисейских надписей с образцами позднего тюркского фольклора «плодотворной и поучительной», а первым конкретным воплощением этой мысли считала работы М.О.Ауэзова [Кыдырбаева, 1980, с. 8]. Р.З.Кыдырбаева предполагала, что рунические надписи составлялись из элементов *кошоков*, *арманов*, *жоктоо* (обрядовых плачей) и героического эпоса тюрков (той его формы, которая сохранилась у киргизов и алтайцев). Основной характерной чертой оплакивания в *кошоках* и надписях (как орхонских, так и енисейских), по ее мнению, являлся рассказ об умершем через повествование о его подвигах (перечисление подвигов). Стилистика и содержание этого оплакивания напоминают соответствующие эпизоды «Манаса». Отмечая различия в структуре надписей и героического эпоса, исследователь писала, что рунические памятники обычно фиксируют заслуги умершего от первого лица (от лица самого умершего), а киргизский эпос вводит серии плачей по герою от лица его приближенных и родственников и, таким образом, развивает этот вид жанра до разнообразных разветвленных форм. Следовательно, заключала Р.З.Кыдырбаева, у киргизских и алтайских плачей-причетов — единый традиционный источник, архаичные формы которого можно обнаружить в текстах рунических памятников. Ритмико-синтаксический параллелизм, по ее мнению, — это «типическая» черта структуры надписей и героического эпоса, несомненно указывающая на родство двух данных групп памятников [Кыдырбаева, 1980, с. 117].

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

Р.З.Кыдырбаева обнаруживала особенно заметную сюжетную и художественную близость «большой надписи» в честь Кюль-тегина и эпоса «Манас»: в частности, в сценах описания послов, пришедших на церемонию оплакивания Кюль-тегина, и перечисления плачущих, прибывших попрощаться с ханом Кокотоем. Рунические надписи, таким образом, рассматривались ею в качестве древнейших форм героического эпоса и героических сказаний, которые сложились на базе устного творчества древних тюрков.

Помимо этого, Р.З.Кыдырбаева обращала внимание на тот факт, что погребальные стелы были очень удобны для распространения и сохранения таких «фольклорных традиций», как сентенции и назидания — т.е. образцов народной дидактики. На аналоги таких обращений она указывала в том же «Манасе» (наставление Усенбая сыну Чагалдаю и др.). Дидактический фольклорный жанр (*санат*, *насыят*), продолжала она, по своей природе очень консервативен и не претерпел особых изменений за минувшие столетия. Завещание хана Кокотоя, по ее мнению, представляет собой чуть ли не импровизированную копию завещания Бильге-кагана [Кыдырбаева, 1980, с. 109]. Однотипные сюжетно-стилистические явления в рунических надписях и в фольклоре свидетельствуют, что художественно-выразительные средства надписей и сам их жанр строились на основе развитой устно-поэтической культуры. Таким образом, по Р.З.Кыдырбаевой, тексты надписей возникли на основе эпических (эпос), обрядовых (плачи) и дидактических (наставления) жанров древнетюркского фольклора. Исследователь поддержала точку зрения И.В.Стеблевой на тюркские надписи как поэтические произведения, написанные стихами, характерными для эпоса. Отличительной особенностью этих стихов она полагала «аллитерации и эвфонические вариации» [Кыдырбаева, 1980, с. 103].

Характеризуя период 1960–1970-х годов в целом, можно сказать, что в это время получили свое дальнейшее развитие основные тенденции исследования жанра памятников, которые сформировались еще в середине XX в. Редукционистские схемы не претерпели какой-либо заметной эволюции. Их основными постулатами продолжали оставаться утверждения о сложении жанра памятников на основе одного или нескольких фольклорных жанров (элементов отдельных жанров), а аргументация в основном повторяла доводы предшественников. В большинстве случаев жанр орхонских памятников представлялся сторонниками этого подхода в виде соединения элементов жанров героического эпоса и ряда лирических жанров, а енисейских памятников — одного или нескольких жанров обрядового (реже — эпического) фольклора.

Главным достижением этого этапа в изучении жанра тюркских надписей следует считать появление сразу нескольких масштабных попыток комплексной реконструкции жанра памятников, в ходе которых некоторые прежние описательные определения получили свое терминологическое обоснование. В отличие от формальных концепций, в силу своей природы ограниченных в выборе материала для сравнения и методов его интерпретации, варианты комплексного подхода оказались очень разнообразными. В разных их версиях акцент делался на описании и последующей исторической реконструкции различных характерных черт формы и содержания памятников. Эти варианты комплексной теории в ряде случаев противоречили друг другу, но в целом являлись скорее взаимодополняющими. Функциональное объяснение возникновения и развития тех или иных особенностей текстов памятников, данное в работах А.Н.Бернштама, Л.Базена, А.Бомбачи, Е.М.Мелетинского, И.В.Стеблевой, В.М.Жирмунского, С.С.Суразакова, С.Г.Кляшторного, Э.Р.Тенишева, Л.Ю.Тугушевой создало гораздо более полную и сложную картину генезиса жанров тюркской эпиграфики, чем это предполагалось сторонниками формального метода.

Именно в отношении комплексного подхода мы можем говорить об определенной эволюции в оценке и анализе жанра памятников. Ранние формы комплексного подхода находились под определенным влиянием формализма и в ряде случаев представляли собой работы переходного рода — т.е. рассматривали жанр памятников в качестве совокупности элементов формы различных жанров (обычно по-прежнему фольклорных). Данный этап в развитии комплексного подхода нашел свое отражение (частично) в работах И.В.Стеблевой и М.А.Унгвицкой.

Несколько позднее оформился и комплексно-реконструктивный подход, сторонники которого четко разделяли черты стилистической общности и характеристику жанра рунических памятников как отдельного литературного типа. Ими были выявлены многие очень важные исторические обстоятельства, в которых зарождался и совершенствовался жанр памятников. Особенно нужно подчеркнуть тот факт, что сторонники комплексно-реконструктивного подхода убедительно доказали не фольклорно-поэтический, а в основе своей документально-исторический (хотя и с признаками «художественности») характер орхонских памятников, а также указали на ту большую роль, которую

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

сыграли в становлении литературной формы надписей риторические практики (А.Бомбачи, И.В.Пухов, С.С.Суразаков, Э.Р.Тенишев, Э.Ховдхауген, И.Башгёз).

Метафорические и описательные определения сохранились преимущественно в работах обзорного и справочного характера [Габен, 1986, с. 334; Кононов, 1980, с. 40; Aalto, 1946, с. 132; Giraud, 1961, с. 13]. Таким образом, завершилось формирование основных направлений в дискуссии о жанре памятников.

1980–2000-е годы

На протяжении последних 20–25 лет дискуссия по данному вопросу продолжала сохранять основные черты и тенденции, характерные для нее в предшествующий период. Получили свое дальнейшее развитие варианты комплексного подхода. Главные особенности жанра тюркских рунических памятников были к тому времени уже определены, и в рамках комплексной методики начал постепенно развиваться процесс специализации исследований; при этом, наряду со все нарастающей специализированностью изысканий, сохранялись и даже усиливались тенденции широкого, многоаспектного взгляда на поставленную проблему. Влияние комплексного подхода испытали и некоторые формальные концепции. Снова были поставлены вопросы о природе рунических надписей (стихи или проза), роли риторики в формировании их структуры, развитии тюркского литературного языка, иностранном влиянии на жанр надписей и многие другие.

Аргументы сторонников «фольклорной теории» были повторены в работах Р.С.Липец и Г.О.Туденова.

Этнограф Р.С.Липец в своей работе, посвященной образам батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе, большое место уделила изложению тезиса о том, что в древнетюркские рунические памятники были включены элементы устной эпической традиции тюрков (т.е. фольклора) [Липец, 1984, с. 7]. Подробно перечисляя те сюжеты и изобразительные приемы в надписях, которые, по ее мнению, были почерпнуты древними авторами из недр фольклора (способ обозначения возраста героя, традиция погодного перечисления подвигов, схема описания боевых эпизодов), Р.С.Липец пришла к заключению, что главным фольклорным жанром, который оказал влияние на сложение литературной формы надписей, нужно считать жанр «песен-слав» (т.е. панегирической поэзии). Как отмечала Р.С.Липец, «жанр песен-слав имеет глубокую древность. Видимо, отголосок песни-славы слышится в

словах орхонской надписи (VIII в.) — на памятнике в честь принца Кюль-тегина, как и в ее песенном складе. Повествование о ряде других выдающихся военачальников ведется от первого лица, т.е. это как бы самопрославление; но все же это не хвала живым, а действительно своего рода „песенная эпитафия“» [Липец, 1984, с. 119].

Жанр «слав» — хвалебных песен в честь вождей и храбрых воинов, а также посмертных слав-плачей о погибших героях, как отмечала Р.С.Липец, очень древен в тюркском фольклоре. Фрагменты такого рода сочинений можно найти в словаре Махмуда Кашгарского (элегия на смерть Алп Эр Тонга, элегия на смерть неизвестного героя). Прижизненные славы (*кубаиры*) исполнялись на пирах и празднествах, посмертные славы-плачи — на поминках. Существование погребальных плачей (посмертная слава), пишет Р.С.Липец, засвидетельствовано у кочевников издавна. Согласно Приску (V в.), при погребении гуннского вождя Аттилы всадники объезжали холм с телом умершего, «восхваляя Аттилу в искусных песнопениях canto funereo („похоронной песне“)». «Такой обрядовый плач о герое, — подчеркивала Р.С.Липец, — служил у многих, в том числе и у тюркских, народов одним из источников развития эпической песни» [Липец, 1984, с. 121].

Следовательно, источником жанра тюркских надписей Р.С.Липец считала обрядовые жанры панегирика, похоронной песни и плача, тесно связанные между собой. Эта связь объясняется тем фактом, что восхваление того или иного персонажа, описание его подвигов часто приурочивались именно к погребению, вызывались естественным желанием увековечить имя умершего в коллективной памяти современников и потомков. Феномен похоронной песни, по Р.С.Липец, не был идентичен плачу, так как мог не иметь трагического оттенка и живо насыщался эпическими образами в силу того, что индивидуальная судьба становилась в его рамках судьбой «общенародной» [Липец, 1984, с. 122].

Согласно Г.О.Туденову, в орхоно-енисейских надписях сохранились основные черты архаического героического эпоса тюрко-монгольских народов: мифологичность, гиперболизм, сюжетность, героика, культ боевых коней, культ предков [Туденов, 1989, с. 130, 131]. Г.О.Туденов выступил в поддержку точки зрения о «смешанном» характере жанра древнетюркской литературы, сложившемся на основе различных фольклорных жанров, главным из которых, по мнению Г.О.Туденова, был жанр героического эпоса. Он указывал: «Эти памятники возникли в период эпоса древнетюркских родов и племен Центральной Азии и Сибири. Поэтому они сохраняют наиболее харак-

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

терные черты и особенности фольклорно-эпического сознания и метода его изображения» [Туденов, 1989, с. 131]. Характер изображения героев надписей был обусловлен, подчеркивал Г.О.Туденов, не литературными канонами и этикетом, как пишет И.В.Стеблева, а фольклорно-эпическим методом изображения, присущего той эпохе. Древнетюркские письменные памятники он относил к «ранней синкретической литературе переходного периода от фольклорно-эпической формации (сказки и мифы) к письменно-литературной (реальность и история)» [Туденов, 1989, с. 132].

Еще одним сторонником точки зрения Ауэзова–Кыдырбаевой выступил этнограф и фольклорист Б.Д.Садыков. Обратив внимание на наличие в орхоно-енисейских надписях элементов плача по умершим (*кошока*), он предложил свою концепцию генезиса жанра памятников [Садыков, 1992, с. 22]. Согласно Б.Д.Садыкову, после количественного накопления традиционные стереотипные плачи (*кошоки*) могли перерасти в качественно новую форму — сюжетное повествование. Неизвестные сказители, с его точки зрения, превращали факты из жизни воинов в содержание плачей и причетов, которые позднее составили основу «сюжетного повествования». В отличие от М.О.Ауэзова, Б.Д.Садыков считал источником жанра надписей не плач как таковой, а некую последовательность (совокупность) плачей, которые в итоге образовывали новую литературную форму (что восходит к концепции выростания эпической литературы из обрядовых текстов). Завещание хана Кокотоя он рассматривал как жанр, близкий *кошоку* и *керээзу*, и считал его наиболее близким по структуре и содержанию надписи в честь Кюль-тегина (например, в выражениях «Azu bu sabymda igid barγu?» — «Разве есть ложь в этой моей речи?»; «Čγγañ bodunγγ baj qyltym» — «Бедный народ я сделал богатым» [КТм10] и др.). Тексты завещания Кокотоя и обращения Бильге-кагана к народу, подчеркивал он, «повествуют об очень уж сходных явлениях». Смысл обряда в обоих случаях, по Б.Д.Садыкову, выражен посредством дидактики, назидания [Садыков, 1992, с. 23–25].

Т.Д.Меликли полагал, что древнетюркские рунические надписи не напоминают ни один из известных ныне в литературоведении жанров. По его мнению, содержанию и форме древнетюркских надписей соответствует только им присущий, особенный жанр, который возник одновременно с созданием надписей. Т.Д.Меликли обозначал этот жанр термином «древнетюркское сказание» (*eski Türk hikaye*). Истоки данного жанра, по его мнению, следует искать в древнетюркском фольклоре [Melikli, 2001, с. 263–265].

Варианты комплексного определения жанра рунических надписей были предложены в работах целого ряда авторов.

Попытка критически пересмотреть взаимоотношения рунических надписей и фольклора была предпринята И.В.Кормушиным. Он считал, что нормализованность на всех уровнях языковой структуры, наличие стилевой дифференциации и употребление формул и клише в высоком стиле свидетельствует о приобретении языком орхоно-енисейских памятников статуса литературного языка, отразившегося в наиболее значительных эпитафиях, представляющих собой сочетание историографических повествований с этико-политическими прокламациями [Кормушин, 1997, с. 90]. По И.В.Кормушину, древнетюркские эпитафии VII–IX вв. косвенно свидетельствуют о существовании эпических традиций в эпоху каганатов. Эпитафийный и эпический герой, согласно И.В.Кормушину, описывались нередко в идентичных выражениях, ситуациях, формах. Близки были также способы изображения характерных качеств героя в эпосе и текстах надписей. Памятники, полагал И.В.Кормушин, хотя и являются произведениями исторического характера, допускают в рамках исторической фактологии определенную идеализацию героя, сходную с эпической. Индивидуализация словесно-выразительных приемов в надписях, по его мнению, говорит о том, что в раннесредневековый период уже начался процесс выростания из эпической традиции первых образцов авторской публицистической литературы [Кормушин, 2002, с. 359].

И.В.Кормушин обратил внимание на проблему взаимосвязи так называемых «малых» и «больших» надписей Кошо-Цайдамских памятников, несколько отличающихся своими содержанием и формой. Первоначально В.В.Радлов, В.Томсен и П.М.Мелиоранский определяли начало всего текста Кошо-Цайдамских памятников на широкой лицевой грани. Однако в дальнейшем, указывал И.В.Кормушин, сложилась практика, когда текст на боковой грани, или так называемая «малая надпись», стала рассматриваться как введение или преамбула к «большим». По мнению И.В.Кормушина, это ошибочная практика, так как «порядок следования текста на гранях определяется порядком следования строк: в КТ и БК строки идут сверху вниз и справа налево. Поскольку текст на левой боковой грани продолжает содержание текста широкой лицевой грани, то началом может быть текст либо на лицевой грани, либо на правой боковой… Чисто психологически невозможно было бы в тексте КТ перепутать местами надписи узких граней, если бы одна из них была начальной» [Кормушин, 1981, с. 146].

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

Кроме того, И.В.Кормушин отмечал ярко выраженные резюмирующие черты содержания «малых надписей», являющихся, соответственно, не вводными, а итоговыми частями текста, его седьмыми повествовательными текстами (термин И.В.Стеблевой), содержащими общую панораму походов, общую оценку царствования и общую политическую концепцию. Иными словами, И.В.Кормушин рассматривал «малые надписи» как вполне обычный повествовательный цикл, представляющий собой концовку (итог) «больших надписей» [Кормушин, 1981, с. 146–149].

Вопросы формирования тюркского литературного языка были вновь затронуты в работах венгерского тюрколога А.Рона-Таша. Он полагал, что единый тюркский литературный язык сложился приблизительно между 550 и 700 гг. на базе общетюркского койне (средства межплеменного языкового общения). Этот язык был искуственно архаизован и обладал своей особой упорядоченной художественной структурой, отточенной в результате деятельности нескольких поколений [Rona-Tas, 1991, с. 28, 29]. Литературный язык не был связан с каким-то определенным жанром или группой жанров. Он представлял собой совокупность изобразительных средств, с помощью которых могли строиться как произведения поэтического фольклора, так и образцы нормативной (в основном обрядовой) и ораторской (т.е. осознанной, авторской) риторики. Таким образом, тюркский литературный язык служил общим стилистическим фондом для целого ряда жанров, но при этом он не был суммой жанровых «элементов». Турецкий исследователь С.Дивитчиоглу, анализируя художественную структуру орхонских надписей, отмечал, что характерные для нее стилистические фигуры являются «речевыми клише» (*klişe-deyimler*), взятыми из сферы устной речи и придающими тексту выразительность и лаконизм [Divitçioğlu, 1987, с. 248]. Эти клише, безусловно, формировались в рамках отдельных жанров и выполняли там определенные функции, но, становясь достоянием общего литературного языка, они переставали быть жанровыми «элементами» и превращались в обычные компоненты стилистики.

Американский тюрколог Р.Данкофф обратился к проблеме риторико-дидактических корней жанра орхонских надписей, поднимавшейся ранее И.В.Пуховым, С.С.Суразаковым, Э.Р.Тенишевым и др. Он утверждал, что древнетюркские тексты (в частности, орхонских памятников) могли отражать традицию изречений в духе «царской мудрости» (*royal wisdom*) и «царского наставления» (*royal instruction*). Хотя основные функции орхонских надписей — памятные и пропагандистские, — писал Р.Данкофф, — их можно считать также и образцами дидактической литературы, так как это выражено уже в самой технике «наставления», которой проникнуты тексты. Например, Бильге-каган в надписях, составленных от его имени, обращается к народу с пламенной речью, в которой напоминает тюркам об их славном прошлом и о горестях пребывания под гнетом Китая. Его речь насыщена сентенциями, пословицами, поговорками, различными параллелизмами и прочими средствами усиления воздействия на аудиторию. Вполне вероятно, предполагал Р.Данкофф, что у древних тюрков существовала развитая традиция царской дидактики, связанная со школой политического красноречия, которая и оказала решающее влияние на формирование жанра надписей. Р.Данкофф не нашел возможным однозначно ответить на вопрос о том, являлась ли эта традиция самобытным тюркским феноменом или она была заимствована из китайской / иранской модели [Dankoff, 1981, с. 87, 88].

Е.Д.Турсунов поддержал тезис И.В.Стеблевой о поэтическом характере тюркских рунических памятников и добавил, что вся древнетюркская поэзия (т.е. все тексты надписей) была органично связана с устно-поэтической традицией тюрков. Литературный поэт, по Е.Д.Турсунову, сформировался из специализированного типа носителей поэтического фольклора (*акынов*). Эти сказители, жившие при ставках ханов и других правителей, на основе «строительного материала» героического эпоса, од и исторических преданий создавали хвалебные и поминальные песни в честь своих сюзеренов. Они не были, замечал Е.Д.Турсунов, простыми исполнителями анонимных текстов, а сочиняли индивидуальную авторскую поэзию — своеобразную «устную литературу», которая после появления рунической письменности получила письменную фиксацию. Основной особенностью этой литературы он полагал активное использование конкретно-исторического материала: генеалогий, биографических сведений по годам, отчетов о военных кампаниях, элементов риторики и т.п. [Турсунов, 1999, с. 167, 168].

Г.М.Давлетшин предположил, что жанр тюркских рунических надписей сложился на основе реалистического описания жизненного пути различных исторических лиц, своего рода «официальной истории», и изобразительных приемов и образов, почерпнутых из произведений тюркского фольклора. В качестве примера последних Г.М.Давлетшин, следуя П.А.Фалеву и С.С.Суразакову, указывал на начало «большой надписи» в честь Кюль-тегина как типичный образец зачина в тюркском эпосе, только на этот раз уже не киргизского и алтайского, а та-

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

тарского: Әвәл башлап ни бөтте? Ай бөтте дә, көн бөтте / Икенчеләй ни бөтте? Күк бөтте дә, Җир бөтте («Сначала что образовалось? Луна и солнце образовались / Потом что образовалось? Небо и земля образовались») [Давлетшин, 2002, с. 12].

Интересную попытку анализа жанра тюркских рунических памятников предприняла исследовательница из Швеции И.Замразилова-Якмир. В середине 1960-х годов под эгидой Восточного института в Праге группа ученых-филологов приступила к реализации проекта системного описания мировых литератур с позиций структуралистской теории. Каждому коллективу исследователей предстояло составить подробные очерки по определенным национальным литературным традициям. Базовые схемы такого описания были предложены К.Петрачеком и Д.Збавителем. И.Замразилова-Якмир должна была разработать типологию тюркоязычных литератур. Она успела завершить работу только над материалами доисламского периода (VIII–X вв.), а затем, после событий 1968 г., оказалась в Швеции, где в течение более чем 30 лет не возвращалась к этой тематике, полагая, что ценность будет представлять только публикация всех планировавшихся теоретических изысканий. Однако впоследствии, внеся ряд корректировок в первоначальную схему, она опубликовала свою работу.

И.Замразилова-Якмир отмечала, что, учитывая «очевидные аналогии, которые существуют между эпосом некоторых современных тюркских народов и текстами надписей», можно прийти к заключению, что источником этих текстов была «устная народная литература» [Zamrazilova-Jakmyr, 1999, с. 314–315]. Согласно И.Замразиловой-Якмир, эпитафии, особенно обширные, описывающие жизнь выдающихся лиц (т.е. орхонские памятники), во многом вдохновлялись традициями героического эпоса. В доказательство данного тезиса она указывала на сходство стиля современных тюркских эпосов и надписей, а также большое количество общих для них художественных приемов. Кроме этого, по ее мнению, мы можем утверждать, что у древних тюрков существовали жанры лирических песен, погребальных элегий и магических шаманских формул, которые нашли свое отражение в текстах енисейских памятников. Она считала, что орхонские памятники представляли собой смешение историографических, легендарных, риторических, эпических и героических элементов [Zamrazilova-Jakmyr, 1999, с. 316].

Признавая тот факт, что в текстах памятников встречаются элементы поэзии (аллитерации, параллелизм, ассонансы, рифмы), она в целом рассматривала надписи как образцы ритмизированной прозы.

Структура надписей в формальном аспекте, писала И.Замразилова-Якмир, содержит черты, характерные для тюркской фольклорной эпики. Примерами общности стиля и мотивов памятников и эпоса могут служить: устоявшиеся обороты речи, типовые ситуации, гиперболы, подчеркивание роли коня героя, троекратность действия [Zamrazilova-Jakmyr, 1999, с. 317]. Здесь ясно видно, что рассуждения И.Замразиловой-Якмир об общности мотивов и формул этих двух групп памятников во многом близки взглядам И.В.Стеблевой и М.А.Унгвицкой.

Особое место в исследовании проблематики жанра тюркских рунических надписей принадлежит работам С.Г.Кляшторного, который неоднократно возвращался к этому вопросу на протяжении целого ряда лет и подходил к его решению комплексно. С.Г.Кляшторный в монографии, посвященной источниковедческому анализу рунических памятников, выделял в их корпусе 6 жанровых групп: 1) историко-биографические тексты (мемориальные и прижизненные надписи Орхона), которые объединяли в себе описание исторических событий и политические декларации; 2) эпитафийная лирика — намогильные надписи Енисея и Семиречья, сочетающие обрядовый и повествовательный элементы; 3) памятные надписи на скалах; 4) магические и религиозные тексты; 5) юридические документы; 6) метки на предметах быта. Это деление используется и по сей день: все последующие классификации так или иначе с ним связаны [Кляшторный, 1964, с. 53, 54].

С.Г.Кляшторный и В.А.Лившиц в своем исследовании Бугутской надписи упомянули о возможности влияния на создание тюркской литературной и историографической школы традиции «племенных сказителей», которые слагали эпические предания о героях прошлого, а также «литературы» эпитафий, установленных согдийцами [Kljaštornyj, Livšic, 1972, с. 80][7]. Тезис о существовании в тюркской племенной среде «школы рапсодов» и определенном влиянии на рунические памятники согдоязычной литературы повторялся С.Г.Кляшторным и в более поздних его публикациях [Кляшторный, Лившиц, 1978, с. 54]. При этом, однако, он всегда подчеркивал, что в текстах надписей главенствующим являлся не фольклорно-эпический, а историографический аспект [Кляшторный, 2000, с. 171–174]. По-видимому, под «племенными сказителями» и «рапсодами» он понимал лиц, рассказывавших именно исторические предания, а не героический эпос. На основании анализа Бугутской надписи С.Г.Кляшторный утверждал также, что «композиция и стиль Бугутской надписи… во многом сходны с руническими памятниками Второго каганата: и там, и здесь биография

[7] См. также работы П.Канната [Cannata, 1981, с. 51–54] и Ж.-П.Ру [Roux, 1982, с. 454].

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПб ФИВ РАН / SPB IOS RAS

погребенного излагается на широком фоне событий истории тюркских государств, а историко-биографические элементы сочетаются с дидактическими» [Кляшторный, Лившиц, 1978, с. 54][8].

В другой своей работе С.Г.Кляшторный, говоря о жанровых особенностях тюркских памятников, дал их более широкую характеристику и отметил, что главным в надписях является «апология усопших вождей», соседствующая с «царским хроникоином и актуальной декларацией» и политически окрашенная дидактикой. Эти эпитафии, по его мнению, становились средством монументальной пропаганды. «Они отражали, формулировали и формировали видение и картину мира, отстаивали и навязывали жизненные и нравственные идеалы, устремления, цели» [Кляшторный, Султанов, 2000, с. 140]. Таким образом, по его мнению, основными слагаемыми жанровой структуры надписей следует считать объединение в их рамках функций историографии, панегирика и политической пропаганды. Это вполне официальные повествования, подчеркивал С.Г.Кляшторный, лишь местами эмоционально окрашенные с помощью приемов традиционной образности: речений, афоризмов, пословиц и т.п. [Кляшторный, Савинов, 1994, с. 80].

С.Г.Кляшторному принадлежит единственная в отечественной литературе попытка критически рассмотреть основные теории о фольклорном генезисе тюркских рунических памятников [Кляшторный, 1992, с. 5–9]. По его мнению, эти произведения следует считать авторскими, а не фольклорными текстами. В доказательства этого тезиса он указывал на то, что в них отсутствует отрыв от настоящего времени, «типичный для эпоса», а все повествование, сосредоточенное на настоящем моменте, предельно актуализировано и конкретно. Он возражал И.В.Стеблевой, рассматривавшей в качестве основной характеристики жанра надписей их «систему описания» (т.е. этикетную схему), и подчеркивал, что надписи выражают собой не схему описания, а содержание, важное для их авторов с военно-политической точки зрения и требований современной им ситуации. В надписях и эпосе, подчеркнул С.Г.Кляшторный, есть лишь стилистическая близость устойчивых традиционных формул, но это отнюдь не свидетельствует в пользу их генетической связи, а просто доказывает существование общего для этих двух групп памятников устного стилистического фонда в среде тюрков того периода. Авторы древнетюркских рунических памятников, писал он, безусловно использовали современные им мифологические и иные фольклорные мотивы, но не в виде их прямой фиксации в памятниках, а лишь посредством обращения к тропам, которые были

[8] Это мнение поддержал Д.Майдар [Майдар, 1981, с. 51].

присущи архаичным формам устного народного творчества и своего рода «намекам» на самостоятельные эпические сказания.

Отсчет времени существования эпиграфической традиции у тюрков С.Г.Кляшторный начинал с Бугутской стелы, согдийский язык и композиция которой (сходная, по его мнению, с композицией тюркоязычных надписей) свидетельствуют «об определяющем влиянии на создателей памятника преломленной через иранское посредство восточноазиатской историко-политической традиции „монументальной пропаганды“, породившей значительную камнеписную литературу в Северной Индии, Афганистане, Средней Азии, Восточном Туркестане, застенном Китае, Корее и Монголии» [Кляшторный, 1992, с. 7–8][9]. На пространствах Центральной Евразии, согласно его точке зрения, возникла огромная культурно-историческая общность (в том числе литературная), единая по своим признакам, но при этом не приводившая к исчезновению специфики каждой отдельной традиции. С.Г.Кляшторный подчеркивал, что жанровые истоки орхонских текстов нужно искать «не в гипотетических поэмах, распевавшихся сказителями… а в мощном пласте многовековой внутриазиатской цивилизации, полиэтнической по генезису, многоязыкой по воплощению, международной по восприятию» [Кляшторный, 1992, с. 8].

Следовательно, исследователь отказался от своей прежней концепции о формировании жанра надписей на основе сочетания согдийской эпитафики и школы тюркских «племенных сказителей», и выдвинул предположение о том, что жанр рунических памятников сложился в рамках некой общеазиатской эпиграфической литературной традиции, в которой было ощутимо как китайское, так и иранское влияние. Данная традиция при этом была не серией строго определенных канонов, а некой обобщенной моделью, которая каждый раз по-новому реализовывалась на конкретном историческом материале и привлекала в качестве структурообразующих компоненты местной традиции (в том числе устной эпической).

С.Г.Кляшторный подчеркнул важную роль техники ораторского искусства в деле создания жанра памятников: «Во всей средневековой тюркоязычной литературе нет более блестящих образцов политической прозы, сохранившей традиционные формы ораторского искусства и обработанного веками устного повествования о деяниях богатыря… Политическая декларация с немалой долей социальной демагогии, хвала и упрек прежним и нынешним поколениям, постоянные

[9] Сходные взгляды высказывались А.Габен [Gabain, 1979, с. 33–34] и Х.-В.Хауссигом [Haussig, 1985, с. 83–90].

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПбФИВ РАН / SPBIOS RAS

обращения и призывы к «слушателям», разнообразная палитра художественных приемов, речения и афоризмы эмоционально окрашивают и преобразуют стиль официального повествования, говорят о незаурядном литературном даровании автора текста, историографа и панегириста царствующей династии» [Кляшторный, Султанов, 2000, с. 153–155].

В заключение нашего обзора остановимся на гипотезах о влиянии иноязычных письменных традиций на генезис жанра тюркских рунических памятников. Большинство таких высказываний было вызвано наличием некоторого сходства в литературной форме тюркских надписей и эпиграфических памятников народов, поддерживавших с тюрками культурные контакты. Выше мы уже упоминали высказывания на эту тему Н.И.Конрада и В.М.Жирмунского, признававших в той или иной степени влияние на жанр тюркских надписей традиции китайских эпитафий. Эта точка зрения получила свое дальнейшее развитие в работах И.Л.Кызласова.

И.Л.Кызласов коротко и точно сформулировал проблему жанрового многообразия рунических памятников: «Текстологический анализ эпитафийных текстов как особой — с точки зрения общественного предназначения — совокупности письменных памятников еще предстоит. Необходимо во всей возможной полноте проанализировать законы оформления и построения этих текстов, их содержание, выразительные средства, особенности как образцов литературного языка и т.п. Настала пора их монографического изучения в источниковедчески полном виде: палеографическом, языковедческом, текстологическом, литературоведческом и историческом» [Кызласов, 1994, с. 181]. Таким образом, И.Л.Кызласов призвал к комплексно-дескриптивному исследованию надписей путем описания их функций («общественного предназначения») и структуры («законов оформления и построения»).

Предпринятая им попытка такого исследования привела к следующим результатам. И.Л.Кызласов решительно отказал руническим надписям Орхона в праве считаться древнейшими образцами тюркской литературы и объявил их (в определенной степени) продуктом культурного импорта из Китая. По И.Л.Кызласову, «из работы в работу перемещается уверенность в том, что орхонское письмо и его памятники представляют вершину письменной культуры, созданной раннесредневековыми тюркоязычными народами. Памятники енисейского и таласского письма выдаются за культурную окраину, которой присущи недоразвитость и в силу этого подражательность, стремление походить (иногда чисто внешне, имитационно-механически) на „царские

стелы“ собственно тюрок» [Кызласов, 1998а, с. 75]. Действительно, продолжал он, по уровню художественного исполнения и отшлифованности литературной формы орхонские памятники превосходят енисейские, однако известно, что первые были изготовлены специально присланными для этого мастерами китайского двора. «Вполне очевидно, — констатировал И.Л.Кызласов, — общее сильнейшее влияние как на облик тюркских орхонских эпитафий, так и само содержание обряда их установки имперской эпитафийной традиции Китая» [Кызласов, 1998а, с. 75]. Следовательно, орхонские памятники испытали на себе влияние памятных стел Китая (в первую очередь — в области своей материальной формы).

Говоря о функциях тюркских памятников, И.Л.Кызласов писал: «Кроме внешнего сходства, существует и глубинная внутренняя, обрядовая близость между китайскими и тюркскими орхонскими памятниками. Совпадает их назначение — памятники отражали только заслуги умершего перед центральной властью, являли пример государственной службы (ср. совершенно иное содержание енисейских эпитафий, подобных надгробным плачам)» [Кызласов, 1998б, с. 82]. Отсюда, по его мнению, и редкость установки эпитафий: ведь и в Китае далеко не все, а лишь выдающиеся императоры и государственные деятели удостаивались права возводить стелы. Китайское влияние определило не только внешний облик и социальный статус орхонских надписей, но и обусловило в некоторой степени их жанровую специфику.

Истоки орхонской эпиграфической традиции, по И.Л.Кызласову, следует искать не на западе (в Иране и Согде), а на востоке [Кызласов, 1994, с. 225–227]. И.Л.Кызласов стремился согласовать этот свой вывод с разработанной им же теорией о нескольких различных тюркских рунических алфавитах, бытовавших параллельно. Резюмируя, можно сказать, что он рассматривал орхонское письмо как сравнительно позднюю форму тюркской руники, которая является реформированным вариантом гипотетического «верхнеенисейского письма», бытовавшего некогда у чиков Тувы. Таким образом, по И.Л.Кызласову, орхонская традиция не представляла собой самой ранней формы тюркских письменных памятников и не являлась базовой для последующего развития рунических «литератур». Орхонские памятники оказываются продуктом взаимодействия с китайской культурой, тогда как енисейские эпитафии, которые отныне рассматриваются как итог развития самобытной тюркской традиции без «орхонского» влияния (так как отброшена концепция распространения руники с юга на север),

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

представляют собой действительно оригинальные произведения, восходящие в своей жанровой форме к обрядовой лирике (плачам) древних тюрков [Кызласов, 1998а, с. 75–81; Кызласов, 1998б, с. 68–74].

Выдвигались концепции и об иранском происхождении эпитафийной традиции у тюрков. Финский тюрколог П.Аалто неоднократно подчеркивал всестороннее влияние на тюрков иранской культуры, в том числе письменной [Aalto, 1971, с. 29–32; Aalto, 1991, с. 4]. Он предполагал, что форма тамг на орхонских стелах, встречающийся в текстах этноним *Türk*, символика древних тюрков, их титулатура, культ волчицы и само руническое письмо представляют собой результат заимствования иранской традиции (в частности, согдийской и сасанидской). Очень вероятно, считал П.Аалто, что композиция и стиль больших тюркских надписей Орхона демонстрирует сходство с монументальными надписями персидских правителей (Ахеменидов и Сасанидов), которые, в свою очередь, отражают древнюю месопотамско-иранскую традицию. Например, начало «большой надписи» в честь Кюль-тегина П.Аалто сравнивал с начальным пассажем из древнеперсидского текста Накш-е Рустемской надписи («Великий бог, Ахурамазда, который сотворил эту землю, который сотворил эти небеса, который сотворил человека, который сотворил добро для человека, который сделал Дария царем...») [Aalto, 1971, с. 32–33].

По мнению финского исследователя, описания битв Дария и Шапура во многом схожи с военными эпизодами в рунических надписях. Например, в надписи в честь Бильге-кагана: «Türgäš bodunyγ uda basdym türgäš qaγan süsi otča borča kälti Bolčuda sünüšdimiz qaγanyn jabγusyn šadyn anta ölürtim elin anta altym» («[Я] напал на тюргешский народ, когда он спал; войско тюргешского кагана пришло [как] огонь и буря, [мы] сразились у Болчу; там [я] убил их кагана, ябгу [и] шада, их эль [я] там захватил») (БКб27–28); и в надписи сасанидского шаханшаха Шапура: «В третью войну, когда мы атаковали Карры и Эдессу... Валериан-цезарь двинулся на нас с... войском числом в 70 тысяч. И была большая битва с Валерианом-цезарем по ту сторону Карр и Эдессы. И [мы] своей собственной рукой захватали в плен самого Валериана-цезаря. И всех остальных, преторианских префектов, сенаторов и полководцев, всех, кто был начальниками в их войске, всех их мы захватили в плен и увели в Персию. И Сирию, Киликию и Каппадокию [мы] сожгли огнем, оставили опустошенными и увели [из них] пленников» [Aalto, 1971, с. 33]. Таким образом, П.Аалто предполагал влияние на авторов тюркских эпитафий иранской традиции монументальных надписей.

Помимо китайской и иранской была сформулирована также тохарская версия происхождения жанра рунических надписей. Известный индоевропеист В.В.Иванов, анализируя пути возможного влияния на генезис тюркской руники тохарской разновидности письма брахми, задавался вопросом: в какой мере не только письмо, но и сама форма, в которой написаны древнетюркские композиции, могли испытать тохарское влияние? «Наличие заимствований и калек», по его мнению, «как будто говорит в пользу положительного ответа» [Иванов, 1992, с. 29]. Под вероятным тохарским влиянием, писал он, возникли лексические обороты типа «täŋri täg täŋridä bolmïš» — «бог, рождаемый богом» и «täŋri täŋrisi burxan» — «бог богов, будда» в древнетюркском языке. По В.В.Иванову, «грамматический характер этих выражений указывает на калькирование иноязычного текста» [Иванов, 1992, с. 18][10].

В.В.Иванов отмечал, что подавляющее большинство текстов на тохарских языках А и В представляют собой переведенные с санскрита сочинения буддистского характера. Исторических по своему содержанию рукописей среди них очень мало, поэтому составить себе представление о том, что представляла собой тохарская историческая литература, довольно трудно. Тем не менее В.В.Иванов указал на несколько текстов рукописей, которые, как он считал, «по жанру более всего соответствуют древнетюркским надписям» [Иванов, 1992, с. 29]. В одной из них записан панегирик в честь князя Кучи, а в другой восхваляются подвиги кушанского царя Канишки как покровителя буддизма в Центральной Азии. Литературную форму первого текста В.В.Иванов охарактеризовал как «стихотворную драму» [Иванов, 1992, с. 251]. На наш взгляд, композиционная структура данных произведений не обнаруживает сходства с руническими надписями. Все их «жанровое соответствие» ограничивается тем, что обе группы памятников относятся к произведениям, в которых упоминаются конкретно-исторические лица и присутствует панегирический стиль.

Ф.Рыбацки из Финляндии в своей работе, посвященной памятнику Тоньюкука, затронул вопрос о жанре тюркских рунических надписей и процитировал высказывание А.Бомбачи о том, что их стиль восходит к местной тюркской традиции (устного творчества). Ф.Рыбацки согласился с этим утверждением, но добавил, что это верно лишь для некоторых частей памятников, тогда как форма других частей, вероятно, испытала влияние литературных традиций оседлых соседей тюрков, прежде всего — ираноязычных [Rybatzki, 1999, с. 4]. Он напом-

[10] Влияние тохарской литературы на язык орхонских памятников предполагала также Л.Ю.Тугушева [Tuguşeva, 2002, с. 155].

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

нил о предположении П.Аалто [Aalto, 1991, p. 4–7] относительно иранского влияния на тюркские памятники (в частности, на их геральдику и само этническое имя *Türk*, впервые фиксируемое в этих текстах), а также подчеркнул особую роль согдийцев в формировании древнетюркского литературного канона (которая прояснилась после прочтения Бугутской надписи). Ф.Рыбацки призвал к проведению исследований жанровой природы тюркских надписей путем сравнения их текстов с текстами надгробных памятников древнего и средневекового Китая, Ахеменидского и Сасанидского Ирана, эпиграфикой, найденной на территории Афганистана, Тибета, Северо-Западной Индии и Пакистана [Rybatzki, 1999, с. 4–5].

Кратко изложив выше ход дискуссии о жанре тюркских Руни-ческих памятников, попытаемся теперь подвести ее теоретические итоги. Не все из тех нескольких десятков мнений, которые были процитированы, можно с полной уверенностью классифицировать как однозначно формальные или комплексные. Тому есть несколько причин. Во-первых, это вызвано фрагментарностью высказываний ряда специалистов по этому вопросу; во-вторых, изменением позиций одних и тех же авторов в разные периоды времени; в-третьих, противоречивым сочетанием методик сразу нескольких названных подходов в пределах одной работы. Тем не менее попытку приблизительной классификации высказанных позиций предпринять все же возможно.

Первые исследователи данного вопроса констатировали влияние на жанр памятников стилистики древнетюркского фольклора, но не считали возможным говорить о сложении литературной формы памятников целиком на основе фольклорных элементов. К этой группе принадлежат П.М.Мелиоранский, Ф.Е.Корш, П.А.Фалев, Н.А.Баскаков, Е.Э.Бертельс. Их высказывания можно охарактеризовать как своего рода предварительные замечания по поводу жанровой природы памятников, но не определения жанра в собственном смысле этого слова.

Метафорические и описательные определения содержатся в работах В.Томсена, М.Спренглинга, П.Аалто, Р.Жиро, А.Габен, А.Н.Кононова. Они являются отличительной чертой исследований раннего периода, а также некоторых работ обзорно-справочного характера. В ряде случаев описательные определения приближаются по своим характеристикам к терминам.

Представителями формального подхода можно считать М.О.Ауэзова, Б.Д.Садыкова, Л.Н.Гумилева, Р.З.Кыдырбаеву, М.Джолдасбекова,

Г.О.Туденова, Т.Д.Меликли и некоторых других авторов. Модифицированный вариант данного подхода (с определенной тенденцией к комплексности) обнаруживается в работах Р.С.Липец, И.Замразиловой-Якмир, Е.Д.Турсунова. В своих исследованиях эти авторы отстаивали тезис о том, что жанр тюркских рунических надписей являлся более или менее точным воспроизведением фольклорных жанров или их элементов (хотя и «на историческом материале»): героического эпоса, обрядовых плачей и завещаний, панегириков (од, песен-слав), героических сказаний, лирических песен, дидактического жанра (сентенций и наставлений) и т.д. Эти фольклорные жанры (один или несколько) служили той композиционной, стилистической, тематической и образной основой, на которой строился жанр надписей. Отличие последнего от классических фольклорных жанров, с точки зрения этих авторов, заключалось «только» в том, что речь в нем шла о реальных, а не вымышленных событиях.

Важным отправным пунктом подобного рода рассуждений, вне зависимости от того, выражался он явно или нет, всегда являлся постулат о том, что наличие в текстах памятников элементов фольклорной стилистики вполне определенно свидетельствует о фольклорном происхождении их жанра в целом. Содержательный аспект отходил при этом на второй план. С точки зрения сторонников формального подхода, исторические сведения в надписях выполняли чисто иллюстративные функции и укладывались в канву заранее заданной стандартной композиции. Они подчинялись формальной повествовательной схеме. С нашей точки зрения, такого рода формальная схема имеется в енисейских надписях, но для орхонских памятников она не характерна (существующая в последних система описания — не фольклорного типа). Элементы формы сами по себе еще не являются жанровыми показателями, и восстанавливать на их основе комплексное единство жанра памятника невозможно. Использование формального подхода в некоторой степени оправдано лишь по отношению к енисейским надписям (исследования М.И.Богдановой и М.А.Унгвицкой).

Комплексный подход мы обнаруживаем в работах А.Н.Бернштама, И.В.Пухова, С.С.Суразакова, И.В.Стеблевой, В.М.Жирмунского, Л.Базена, А.Бомбачи, Е.М.Мелетинского, Э.Р.Тенишева, Л.Ю.Тугушевой, Г.М.Давлетшина, И.Башгёза, И.В.Кормушина, А.Рона-Таша, Р.Данкоффа, С.Г.Кляшторного и других исследователей. В основу их научного метода было положено функциональное объяснение текстов надписей.

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПбФИВ РАН / SPBIOS RAS

Классическими образцами комплексного подхода продолжают оставаться работы Л.Базена и А.Бомбачи. Первый рассматривал жанр надписей как религиозные по своим целям тексты, получившие историческое содержание благодаря их связи с погребальным обрядом, а второй — как оригинальный жанр панегирика, который появился в период пробуждения исторического сознания в тюркском обществе и опирался на конкретно-исторические факты (в отличие от традиционной хвалы, в которой описание реальных событий заменялось поэтическими аллюзиями). И.В.Пухов вел речь о неком синкретическом жанровом единстве, на основе которого возникли надписи и многие позднейшие литературные формы. С.С.Суразаков полагал источником формирования стилистических особенностей жанра орхонских надписей «патетическую речь», которая, однако, в его понимании была не столько образцом политической риторики и дидактики (как в концепциях Э.Р.Тенишева и Р.Данкоффа), сколько одной из разновидностей обрядового фольклора. Е.М.Мелетинский предполагал сочетание в памятниках элементов устной эпики и исторической хроники, которое достигалось при помощи наложения элементов «фольклорной» стилистики на реалистическую повествовательную основу (но не введения в фольклорную композицию исторического материала). Сходную точку зрения отстаивали также С.Г.Кляшторный и Л.Ю.Тугушева.

Особое место занимают гипотезы о влиянии на жанр тюркских рунических памятников письменных традиций других народов. Авторы этих гипотез склонны видеть в надписях литературную форму, сложившуюся отчасти вне сферы тюркской культуры (обычно в Китае или Иране, иногда добавляются также традиции других регионов) и затем усвоенную тюрками наряду с практикой возведения стел с эпитафиями. Формальные параллели тюркских надписей и памятников литературы соседей рассматриваются в данном случае как результат заимствования «идеи» определенного жанра (в частности, жанра надгробной надписи) — иными словами, заимствования его функционального назначения. Формальное сходство, таким образом, оказывается только частью комплексной общности. Н.И.Конрад, В.М.Жирмунский и И.Л.Кызласов предполагали воздействие на рунические памятники китайской традиции эпитафий. В.В.Иванов отмечал влияние на тюркские надписи образцов тохарской исторической и панегирической литературы. П.Аалто искал прототипы жанра в иранской эпиграфике. Ф.Рыбацки указывал на значимость для жанрового анализа очень широкого круга письменных памятников, с традициями которых могли быть знакомы тюрки. Иностранное влияние на надписи в

той или иной степени признавали В.Томсен, А. Габен, И.В.Стеблева, С.Г.Кляшторный, В.А.Лившиц, Р.Данкофф, А.М.Щербак, Л.Ю.Тугушева и другие.

Ауэзов, 1961 — *Ауэзов М.О.* Киргизская народная героическая поэма «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961.

Ауэзов, 1975 — *Ауэзов М.О.* Создать народный вариант «Манаса» (Выступление на конференции по изучению эпоса «Манас» 8 июля 1952 года во Фрунзе) // Соч. Т. 5. М., 1975.

Базен, 1986 — *Базен Л.* Человек и понятие истории у тюрков Центральной Азии в VIII в. // Зарубежная тюркология. Вып. I. М., 1986.

Баскаков, 1948 — *Баскаков Н.А.* Алтайский фольклор и литература. Горно-Алтайск, 1948.

Бернштам, 1942 — *Бернштам А.Н.* Историческое прошлое киргизского народа. Фрунзе, 1942.

Бернштам, 1946а — *Бернштам А.Н.* Социально-экономический строй орхоно-енисейских тюрок в VI–VIII вв. М.; Л., 1946.

Бернштам, 1946б — *Бернштам А.Н.* Эпоха возникновения великого киргизского эпоса «Манас» // Альманах «Киргизстан». Фрунзе, 1946.

Бертельс, 1947 — *Бертельс Е.Э.* К вопросу о традиции в героическом эпосе тюркских народов // Советское востоковедение. Т. IV. 1947.

Богданова, 1947 — *Богданова М.И.* Киргизская литература. Очерк. М., 1947.

Бомбачи, 1986 — *Бомбачи А.* Тюркские литературы. Введение в историю и стиль // Зарубежная тюркология. Вып. I. М., 1986.

Габен, 1986 — *Габен А. фон.* Древнетюркская литература // Зарубежная тюркология. Вып. I. М., 1986.

Гумилев, 1993 — *Гумилев Л.Н.* Древние тюрки. М., 1993.

Давлетшин, 2002 — *Давлетшин Г.М.* Некоторые сюжеты из области духовной культуры древних тюрков // Древнетюркский мир: история и традиции. Казань, 2002.

Джолдасбеков, 1969 — *Джолдасбеков М.* Древнетюркские литературные памятники и их отношение к казахской литературе. Автореф. канд. дис. А.-А., 1969.

Жирмунский, 1961 — *Жирмунский В.М.* Введение в изучение эпоса «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961.

Жирмунский. 1968 — *Жирмунский В.М.* Орхонские надписи: стихи или проза? // НАА. 1968. № 2.

Жирмунский, 1974 — *Жирмунский В.М.* Тюркский героический эпос. Л., 1974.

Иванов, 1992 — *Иванов В.В.* Тохары (гл. 1). Памятники тохароязычной письменности (гл. 7) // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье: Этнос, языки, религии. М., 1992.

Кляшторный, 1964 — *Кляшторный С.Г.* Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии. М., 1964.

Кляшторный, 1992 — *Кляшторный С.Г.* Эпические сюжеты в древнетюркских рунических памятниках // Восток. 1992. № 5.

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPBIOS RAS

Кляшторный, 2000 — *Кляшторный С.Г.* Образ кагана в орхонских памятниках // Studia in honorem Stanislai Stachowski Dicata. Folia Orientalia. Vol. XXXVI. Kraków, 2000.
Кляшторный, Лившиц, 1978 — *Кляшторный С.Г., Лившиц В.А.* Открытие и изучение древнетюркских и согдийских эпиграфических памятников в Центральной Азии // Археология и этнография Монголии. Новосибирск, 1978.
Кляшторный, Савинов, 1994 — *Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г.* Степные империи Евразии. СПб., 1994
Кляшторный, Султанов, 2000 — *Кляшторный С.Г., Султанов Т.И.* Государства и народы Евразийских степей. СПб., 2000.
Козьмин, 1934 — *Козьмин Н.Н.* Классовое лицо «атысы» Йоллыг-тегина // Сборник в честь акад. С.Ф.Ольденбурга. Л., 1934.
Кононов, 1980 — *Кононов А.Н.* Грамматика языка тюркских рунических памятников VII–IX вв. Л., 1980.
Кормушин, 1981 — *Кормушин И.В.* Текстологические исследования по древнетюркским руническим памятникам. I // Тюркологический сборник. 1977. М., 1981.
Кормушин, 1997 — *Кормушин И.В.* Орхоно-енисейских надписей язык // Языки мира. Тюркские языки. М., 1997.
Кормушин, 2002 — *Кормушин И.В.* Черты эпического в древнетюркских эпитафиях // Материалы конф., посвященной 110-летию со дня рождения акад. В.М.Жирмунского. СПб., 2002.
Корш, 1909 — *Корш Ф.Е.* Древнейший народный стих турецких племен // Зап. Вост. отд. Рус. археол. общества. Т. XIX. Вып. 2–3. СПб., 1909.
Кыдырбаева, 1980 — *Кыдырбаева Р.З.* Генезис эпоса «Манас». Фрунзе, 1980.
Кызласов, 1994 — *Кызласов И.Л.* Руническая письменности евразийских степей. М., 1994.
Кызласов, 1998а — *Кызласов И.Л.* Материалы к ранней истории тюрков. II. Древнейшие свидетельства о письменности // РА. 1998. № 1.
Кызласов, 1998б — *Кызласов И.Л.* Материалы к ранней истории тюрков. III. Древнейшие свидетельства о письменности // РА. 1998. № 2.
Липец, 1984 — *Липец Р.С.* Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М., 1984.
Майдар, 1981 — *Майдар Д.* Памятники истории и культуры Монголии. М., 1981.
Малов, 1951 — *Малов С.Е.* Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. М.; Л., 1951.
Малов, 1952 — *Малов С.Е.* Енисейская письменность тюрков. М.; Л., 1952.
Мелетинский, 1963 — *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
Мелиоранский, 1898 — *Мелиоранский П.М.* Об орхонских и енисейских надгробных памятниках с надписями // Журнал Министерства народного просвещения. 1898. № 6.
Пухов, 1973 — *Пухов И.В.* Алтайский народный героический эпос // Маадай-Кара. Алтайский героический эпос. М., 1973.
Рахманов, 1983 — *Рахманов Н.А.* Поэтика памятника Кюль-тегину. Автореф. канд. дис. Таш., 1983.
Садыков, 1992 — *Садыков Б.Д.* Функции фольклорных жанров в художественном составе эпоса «Манас» (кошок, керээз, арман, алкыш, каргыш). Бишкек, 1992.

Стеблева, 1965 — *Стеблева И.В.* Поэзия тюрков VI–VIII вв. М., 1965.
Стеблева, 1969 — *Стеблева И.В.* Еще раз об орхоно-енисейских текстах как произведениях поэзии // НАА. 1969. № 2.
Стеблева, 1976 — *Стеблева И.В.* Поэтика древнетюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976.
Стеблева, 1984 — *Стеблева И.В.* Древняя тюркоязычная литература // История всемирной литературы. Т. 2. М., 1984.
Суразаков, 1975 — *Суразаков С.С.* Сходные черты стиля в орхонских надписях и эпосе тюркоязычных народов (на примере алтайского эпоса) // Типология народного эпоса. М., 1975.
Суразаков, 1985 — *Суразаков С.С.* Алтайский героический эпос. М., 1985.
Тенишев, 1976 — *Тенишев Э.Р.* О наддиалектном характере языка тюркских Рунических памятников // Turcologica. К семидесятилетию акад. А.Н.Кононова. Л., 1976.
Трояков, 1963 — *Трояков П.А.* Аналогии героическому эпосу тюркоязычных народов в орхоно-енисейских памятниках // Фольклор и историческая этнография. М., 1963.
Тугушева, 1978 — *Тугушева Л.Ю.* Орхоно-тюркский и древнеуйгурский языки, их сходство и различие // Тюркологический сборник. 1974. М., 1978.
Тугушева, 2001 — *Тугушева Л.Ю.* Раннесредневековый тюркский литературный язык (словесно-стилистические структуры). СПб., 2001.
Туденов, 1989 — *Туденов Г.О.* О времени формирования архаического эпоса тюрко-монгольских народов Центральной Азии и Южной Сибири // Типология традиционных жанров бурятского фольклора. Улан-Удэ, 1989.
Турсунов, 1999 — *Турсунов Е.Д.* Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана, 1999.
Унгвицкая, 1971 — *Унгвицкая М.А.* Памятники письменности и песенный фольклор хакасов // Советская тюркология. 1971. № 5.
Унгвицкая, 1973 — *Унгвицкая М.А.* Хакасские героические сказания — «семейные хроники» и памятники енисейской письменности // СТ. 1973. № 2.
Уэллек, Уоррен, 1978 — *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978.
Фалев, 1922 — *Фалев П.А.* Как строится каракиргизская былина // Наука и просвещение. Таш., 1922. № 1.
Щербак, 1961 — *Щербак А.М.* Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении // НАА. 1961. № 2.

Aalto, 1946 — *Aalto P.* Zur der Pferdnamen der Orchon-Inschriften // Finnisch-Ugrische Forschungen. 1946. Bd. 29. H. 1–3.
Aalto, 1971 — *Aalto P.* Iranian Contacts of the Turks in Pre-Islamic Times // Studia Turcica. T. XVII (Bibliotheca Orientalis Hungarica). Budapest, 1971.
Aalto, 1991 — *Aalto P.* The Name and the Emblem of the Türk Dynasty // Altaica Osloensia. Proceedings from the 32nd Meeting of the PIAC. Oslo, 1991.
Başgöz, 1978 — *Başgöz I.* The Epic Tradition among Turkic Peoples // Heroic epic and Saga. An Introduction to the World's Great Folk Epics. Bloomington; London, 1978.
Bazin, 1964 — *Bazin L.* La littérature épigraphique turque ancienne // Philologiae Turcicae Fundamenta. Bd. II. Wiesbaden, 1964.
Black, 1962 — *Black M.* Models and Metaphor // Studies in Language and Philosophy. Ithaca; London, 1962.

* HTTP://WWW.ORIENTALSTUDIES.RU
СПБ ФИВ РАН / SPB IOS RAS

Burke, 1973 — *Burke K.* The Philosophy of Literary Form. Berkeley, 1973.
Cannata, 1981 — *Cannata P.* Profilo Storico del I° Impero Turco (metà VI — metà VII secolo). Roma, 1981.
Clauson, 1972 — *Clauson G.* An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish. Oxford, 1972.
Dankoff, 1981 — *Dankoff R.* Inner Asian Wisdom Traditions in the Pre-Mongol Period // JAOS. 1981. Vol. 101. № 1.
Divitçioglu, 1987 — *Divitçioglu S.* Kök Türkler (Kut, Küç ve Ülüg). İstanbul, 1987.
Doerfer, 1996 — *Doerfer G.* Formen der Älteren Türkischen Lyric // Studia Uralo-Altaica. T. 37. Szeged, 1996.
Gabain, 1954 — *Gabain A. von.* Buddhistische Türkenmission // Asiatica. Festschrift Friedrich Weller. Leipzig, 1954.
Gabain, 1963 — *Gabain A. von.* Zentralasiatische türkische Literaturen // Handbuch der Orientalistik. Abt. 1. Bd. 5. 1963.
Gabain, 1979 — *Gabain A. von.* Einführung in die Zentralasienkunde. Darmstadt, 1979.
Gandjeï, 1958 — *Gandjeï T.* Überblick über den vor- und frühislamischen türkischen Versbau // Der Islam. Bd. 33. H. 1–2. 1957.
Giraud, 1961 — *Giraud R.* L'inscription de Baïn Tsokto. Éd. critique. P., 1961.
Haussig, 1985 — *Haussig H.-W.* Der Historische Hintergrund der Runenfunde in Osteuropa und Zentralasien // Runen, Tamgas und Graffiti aus Asien und Osteuropa. Wiesbaden, 1985.
Hovdhaugen, 1974 — *Hovdhaugen E.* The Relationship between the two Orkhon Inscriptions // Acta Orientalia (Societates orientales Danica Norvegica Svecica). København. XXXVI. 1974.
Hřebiček, 1967 — *Hřebiček L.* Are the Old-Turkic Inscriptions Written in Verses? // Archiv Orientálni. T. 35. 1967.
Kljaštornyj, Livšic, 1972 — *Kljaštornyj S.G., Livšic V.A.* The Sogdian Inscription of Bugut Revised // Acta Orientalia Academiae scientiarum hungaricae. T. XXVI. Fasc. 1. 1972.
Kowalski, 1921 — *Kowalski T.* Ze studjów nad forma poezji ludów tureckich. Kraków, 1921.
Krueger, 1962 — *Krueger J.R.* The Earliest Turkic Poem // JAOS. Vol. 82, № 4. 1962.
Melikli, 2001 — *Melikli T.D.* Edebiyat anıtları olarak eski Türk yazıtları // Türk dili araştırmaları yıllığı. Belleten. Ankara, 2001.
Miller, 1984 — *Miller C.* Genre as Social Action // Quarterly Journal of Speech. Vol. 70. 1984.
Rona-Tas, 1991 — *Rona-Tas A.* An Introduction to Turkology // Studia Uralo-Altaica. T. 33. Szeged, 1991.
Roux, 1982 — *Roux J.-P.* Les inscriptions de Bugut et de Tariyat sur la région des Turcs // Studia Turcologica Memoriae Alexii Bombaci Dicata. Napoli, 1982.
Rybatzki, 1999 — *Rybatzki V.* Die Tonuquq-Inschrift // Studia Uralo-Altaica. T. 40. Szeged, 1999.
Sprengling, 1939 — *Sprengling M.* Tonyukuk's Epitaph: An Old Turkish Masterpiece (Introduction, Text, Annotated Scientific Translation, Literary Translation and Transliteration) // The American Journal of Semitic Languages and Literatures. Vol. 56, № 1. 1939.

Thomsen, 1916 — *Thomsen V.* Turcica. Études concernant l'interprétation des inscriptions turques de la Mongolie et de la Sibérie // Mémoires de la Société finno-ougrienne. Vol. XXXVII. Helsingfors, 1916.
Winner, 1958 — *Winner T.G.* Oral Art and Literature of the Kazakhs. Durham, 1958.
Zamrazilova-Jakmyr, 1999 — *Zamrazilova-Jakmyr J.* Script, language and narration in Old Turkic Texts // Writing in the Altaic World. Studia Orientalia. T. 87. Helsinki, 1999.

НАА — Народы Азии и Африки. М.
РА — Российская археология. М.
JAOS — Journal of the American Oriental Society. New York; New Haven
СТ — Советская тюркология. Баку