

Б. Н. Путилов



ЭКСКУРСЫ В ТЕОРИЮ И ИСТОРИЮ СЛАВЯНСКОГО ЭПОСА

*Утверждено к печати Ученым советом
Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН*

Ответственный редактор — А. К. Байбурин

*Издается при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 99-04-16160)*

Б. Н. Путилов. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. — СПб.: «Петербургское Востоковедение», 1999. — 288 с. (Slavica petropolitana, V).
П 90

Это последняя книга крупнейшего фольклориста современности Бориса Николаевича Путилова. В ней ученый подводит итоги своих многолетних исследований в области теории и истории славянского эпоса.

В первой части книги рассматриваются общие вопросы современной теории устного эпоса, типология эпоса славянских народов (в первую очередь — классического типа), место в эпосе фантастики, магии и их специфика, проблема эпоса русского былинного эпоса. Вторая часть, построенная на материалах сюжетов, сюжетных циклов и мотивов славянской эпической поэзии, посвящена выяснению особенностей эпического сознания, как оно воплощается в конкретных произведениях. Выявляются и анализируются закономерности эпического сюжетосложения и повествования. Третья часть посвящена проблемам эпического сказительства на материалах русских «старинщиков» и черногорских гусяров, а также творчеству П. Негоша и М. Милянова, собирателей, издателей и творцов черногорской эпической поэзии.

Книга предназначена для фольклористов, исследователей эпических традиций славянских народов и всех интересующихся культурой славян.

Набор — А. Анфертьев. Технический редактор — М. В. Вязкина

Корректор — Т. Г. Бугакова. Выпускающий — О. И. Трофимова

Макет подготовлен издательством «Петербургское Востоковедение». ЛР № 065555 от 05.12.1997

Издательство «Петербургское Востоковедение». 191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 18

Подписано в печать 05.11.1999. Формат 60×90^{1/4}. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная

Бумага офсетная. Объем 18 п. л. Тираж 1500 экз. Заказ № 3602.

Отпечатано с оригинал-макета

в Академической типографии «Наука» РАН

199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Перепечатка данного издания, а равно отдельных его частей запрещена. Любое использование материалов данного издания возможно исключительно с письменного разрешения издательства.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval systems or transmitted in any form or by any means: electronic, magnetic tape, mechanical, photocopying, recording or otherwise without permission in writing form of the publishing house.

ISBN 5-85803-139-0



9 785858 031390

© Б. Н. Путилов, 1999

© «Петербургское Востоковедение», 1999



Зарегистрированная торговая марка

Оглавление

От редактора.	6
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.	7
Историческая типология славянского эпоса	7
Героический эпос как художественная система	23
Магическое в славянском эпосе	56
Чудесное рождение.	58
Магическая сила	59
Эпические предсказания	63
Посмертное восстановление справедливости	67
Историзм былинного эпоса и проблема исторической эволюции жанра.	69
ЧАСТЬ ВТОРАЯ.	107
О законе типологической преемственности в эпосе (на примере круга сюжетов о жене-предательнице)	107
Сюжетные загадки славянского эпоса (песни о предотвращенном incestе)	147
Эпический замысел, сюжетный инвариант и варианты воплощения (на примере одной болгарской песни)	161
О кодовом значении эпических мотивов (на примере хорватской песни о Зринском и Франкопане)	169
О звуковой организации эпического стиха.	184
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	209
Сказительство Русского Севера: типология отношений «учитель» — «ученик».	209
Черногорские гусяры в прошлом и настоящем	217
Негош и черногорская эпическая традиция	244
Марко Милианов — герой черногорской эпики, ее творец и историк	265
ЛИТЕРАТУРА	278

От редактора

Это последняя книга Бориса Николаевича Путилова. В ней подводятся итоги многолетних исследований ученого в области теории и истории славянского эпоса.

Эпические традиции восточных и южных славян всегда были в центре научных интересов Б. Н. Путилова. Он неизменно возвращался к ним после занятий океанийским фольклором, кропотливого труда над рукописями Н. Н. Миклухо-Маклая. Точнее, перерывов в изучении эпоса не было, ибо именно к нему, как к главному нерву научной жизни, сходились все ниточки разнообразных интересов Бориса Николаевича.

Эта книга не из тех, в которых сотый раз пережевываются когда-то высказанные соображения. Такие упражнения вообще не свойственны Б. Н. Путилову. В ней он возвращается к ранее рассмотренным проблемам, сюжетам и мотивам только в том случае, если появилась возможность сказать нечто новое, уточнить и расставить другие акценты, после чего казалось бы знакомые идеи приобретают иной, подчас неожиданный смысл. Не буду пытаться комментировать положения этой книги. Еще слишком коротка дистанция.

По просьбе вдовы, Евгении Оскаровны Путиловой, я взял на себя работу по подготовке рукописи к публикации. Борис Николаевич трудился над ней до последних дней и, к счастью, успел ее завершить. Остались нерешенными лишь технические вопросы. Я благодарен Татьяне Путиловой и Валерии Колосовой за их помощь в подготовке книги к печати. Слова особой благодарности мне хочется адресовать Александру Анфертьеву, который осуществил основную и в высшей степени квалифицированную работу по подготовке окончательного варианта книги.

А. К. Байбурин

Часть первая

Историческая типология славянского эпоса

1

Понятие «славянский эпос», равно как и идея славянской эпической общности, пережило в науке определенную эволюцию. Оно родилось в недрах романтической фольклористики первых десятилетий XIX в. и получило довольно широкое распространение не только в науке, но и в общественной мысли, нашло отклик у деятелей культуры, в художественной литературе и в искусстве. Представления о некогда существовавшем общеславянском устном эпосе, о возможности обнаружения его следов и даже о частичной его реконструкции господствовали в европейской фольклористике несколько десятков лет.

«Наследниками» древнего славянского эпоса, результатом его исторического развития признавались в первую очередь былины и юнацкие песни. И те и другие (особенно первые) были подвергнуты интерпретации в духе мифологической теории, при этом не обошлось без натяжек и преувеличений. Предпринимались попытки восстановить якобы разрушенные временем древние эпические поэмы. В западнославянской фольклористике отсутствие сохранившейся живой эпики вызвало создание нескольких мистификаций типа «Краледворской рукописи».

Реальным достижением фольклористики середины XIX в. было установление определенных связей и выявление общности в исторических корнях, генезисе и истории героического эпоса славян. Важное значение имел тезис о древних «доисторических» основах его, о преемственных связях известных нам былин и юнацких песен с существовавшим некогда общеславянским эпическим фондом [Срезневский, 1850; Буслаев, 1861; 1862; 1887; Миллер Op., 1889; Krek, 1874].

Вскоре и этот тезис, и почти весь комплекс идей мифологической школы подверглись сокрушительной критике со стороны представителей позитивистской фольклористики. Были показаны заблуждения ученых-романтиков, недостатки их методики, зыбкость реконструкций. В науке громко зазвучали голоса, предлагавшие вернуться с высот туманной мифологии на почву реальной истории и заняться, с одной стороны, уяснением связей с нею эпической поэзии славян, поисками в ней политических и культурных реалий средневековья и нового времени, а с другой — выяснением роли заимствований в ней [Jagić, 1876; Пыпин, 1876; Пыпин, Спасович, 1879; Веселовский, 1889; Майков, 1863].

Так уж получилось, что в обстановке увлечения новыми теориями — миграционизма и исторической школы — сама идея славянской эпической общности утратила свою привлекательность и на долгое время отошла в тень. Само понятие «славянский эпос» с конца XIX в. стало употребляться преимущественно в смысле формально-техническом, как обозначение простой совокупности нескольких самостоятельных национальных эпосов, лишенных генетической связи и настоящего внутреннего единства [Máchal, 1894]. В тех случаях, когда обнаруживались факты, реальные или мнимые, какой-либо общности, наличие параллелей в сюжете, скажем, русского и южнославянского эпоса, они объяснялись поздним взаимодействием эпического творчества народов или зависимостью от какого-либо неславянского источника — устного или книжного [Созонович, 1898; Сазонович, 1886; Халанский, 1893—1896; Maretić, 1889; 1897; Гаврилович, 1912; Банашевич, 1935].

И теория заимствования, и концепция исторической школы, в сущности, отрицали древность славянских эпических систем, возможность возникновения их в эпоху праславянской общности; представители этих направлений скептически относились к самой возможности восстановления научным путем общих генетических основ этих систем, они отстаивали и развивали идеи относительно позднего характера классических эпических жанров славян (былин и юнацких песен), обязанных якобы своим возникновением и содержанием средневековому творчеству, которое опиралось на летописную историю и популярные литературные сюжеты.

Правда, им удалось выявить в героическом эпосе славян многочисленные конкретно-исторические связи, литературные реминисценции, в целом показать исторический его характер. При этом не обошлось без крайностей и натяжек, а главное — обнаружились принципиальные недостатки и ошибки в понимании художественной специфики и характера историзма эпического творчества и законов его возникновения и развития.

В последнее время вновь появляется интерес к проблемам славянской эпической общности, и само это понятие не кажется уже пережитком далеких увлечений. Реальным представляется возможность изучения древнейших этапов эпического творчества у славян. Вновь — но уже на принципиально иных, сравнительно с фольклористикой XIX в., научных основах — обнаруживает себя тенденция к выявлению преемственных связей между известным нам героическим эпосом славян и некогда существовавшим эпосом «доисторическим», может быть, праславянским. Новый подход оказывается возможным благодаря современным открытиям в области мифологии как системы представлений и раннего творчества, и в частности в области мифологии славян. С другой стороны, сильнейший импульс новым подходам дают историко-типологическая теория и ее методы, поскольку именно здесь открываются возможности не просто нового истолкования фактов общности и интерпретации всего их массива, но выявления основных закономерностей эпосотворчества как особого феномена устной культуры и познания его процессов.

В свете историко-типологической теории самое понятие «общность» применительно к фольклорным явлениям разных народов получает принципиально новое содержание. В процессе фольклорного творчества между фольклором отдельных народов и этнических групп возникают различные отношения, захватывающие самые разные уровни и обнаруживающие неодинаковую степень интенсивности. В эпосе (как и в других жанрах) это могут быть отношения сходства, совпадений, параллелизма, аналогий, соответствий, преемственности... Они могут проявляться в сюжете, в изображении персонажей, в поэтике, в характере историзма и др.; одни из них устойчивы и последовательны в своих проявлениях, другие оказываются более или менее случайными. Совокупность этих разнообразных соотношений различного типа, объема и уровня, порожденных целым комплексом факторов, которые требуют специального выяснения, и может быть обозначена понятием «общность». Само по себе оно не предполагает ответа на вопрос о причинах, породивших тот или иной тип отношений общности, но содержит принципиальное признание того, что существуют и дают себя знать постоянно разные типы и уровни отношений, различные формы корреляции между соответствующими элементами общности, которая проявляется в рамках национальной самостоятельности и идет рядом и вместе с различиями, также охватывающими все уровни эпического творчества.

Такое понимание в полной мере приложимо к славянской эпической общности. Попытки однозначно объяснить разнообразие связей между былинами и юнацкими песнями оказываются безуспешными.

Это разнообразие необходимо выявить и объяснить без предвзятости, без односторонности, поскольку мы имеем дело здесь с фактами длительного и сложного исторического процесса.

Эпическая общность соотносится с более широкими проявлениями общности фольклорной, культурной, языковой и может в конечном счете рассматриваться как порождение межэтнических связей и отношений, обусловленных как вне фольклора лежащими факторами истории, так и внутрифольклорными (для нас — внутриэпическими) закономерностями и универсалиями.

В свете сказанного само понятие «славянский эпос» предполагает определенные масштабы общности, наличие известного единства и соотношений на ряде уровней. Восстанавливая его в правах, мы должны по-новому обосновать его законность, снять с него оттенок технической условности, но и освободить его от былых романтических красок, наполнить, по возможности, конкретным содержанием. Конечно же, следует избегать при этом натяжек и преувеличений, которые могут скомпрометировать саму идею, хотя не стоит бояться научных гипотез, какими бы парадоксальными они ни показались на первый взгляд.

Необходимо раньше всего условиться о терминологических границах понятия «славянский эпос». В современной научной практике это понятие употребляется в двух основных значениях. В более широком оно охватывает все известные нам виды песенно-эпического (т. е. повествовательного) творчества славянских народов — независимо от времени возникновения и распространенности. В более узком значении оно относится к классическим формам устной героической песенной эпики — в первую очередь к юнацким песням и былинам. Замечу здесь, чтобы более не возвращаться к этому вопросу, что считаю неудобным практически и неверным в принципе прилагать понятие «эпос» к «прозаическим», «рассказываемым» устным формам — к сказке, преданию и пр. Эпос в фольклоре — категория не родовая, но жанровая (хотя и охватывает целый комплекс жанров). Практически просто невозможно сохранить за эпосом славян узкое значение. Это неверно и теоретически, поскольку многовековой живой процесс эпосотворчества вызывал возникновение на новых этапах новообразований, преемственно связанных с прежними формами. Другое дело, что в эпосе славян можно выделить доминантные группы. К ним, наряду с былинами и юнацкими песнями, относятся переходные и поздние формы героической эпики — украинские думы, песни хайдуцкие и черногорские; историческая эпика — исторические песни, збойничьи (западнославянские), опришковские (украинские); баллады. К формам периферийным, иногда вторичным, я отнес бы различные виды

легендарно-религиозной эпике (духовные стихи, песни-легенды), так называемые песни-хроники (украинские), обрядовые песни эпической формы (например некоторые колядки), шуточно-пародийную эпiku.

2

Ограничимся здесь рамками классических жанров славянского эпоса — былин и юнацких песен. В состоянии эпической традиции у русских и у южных славян в XIX—XX вв., то есть в период открытия и интенсивного изучения ее, есть и точки соприкосновения, аналогии, и серьезные различия. К этому времени для былин продуктивная пора уже осталась в прошлом, сказители продолжали хранить прежнее наследие, но новых сюжетов, так или иначе связанных с новым временем и новым сознанием, не возникало. Попыты переложения в былинный эпос сказок или литературных произведений — не в счет. Творческая работа сказителей, если она имела место, шла исключительно в рамках наследия. У южных славян — если и не повсеместно, то во всяком случае в ряде регионов (и отнюдь не на периферии только) — 19-е и 20-е столетия, вплоть до нашего времени, оставались продуктивными для эпоса: новые юнацкие и хайдуцкие песни возникали в немалом числе; создавались целые новые циклы; традиция обнаруживала способности к развитию и обновлению, что, конечно же, в первую очередь было связано с историческими условиями жизни южных славян, с политической борьбой за освобождение от чужеземного ига, в которой участвовали широкие народные массы, а также с социально-бытовыми обстоятельствами, прежде всего с сохранением патриархальных начал и особенностей в повседневной жизни. Эпическое творчество на Балканах, в сущности, никогда не прерывалось и не сосредоточивалось в одних лишь отдаленных районах, но оставалось знакомым и привычным для большей части этого обширного региона. Связь с текущей исторической жизнью для юнацкого эпоса была естественна, и он свободно и довольно-таки широко мог откликаться на события современности. Гусяры выступали не только как хранители наследия, но и как творцы новых песен. Жизненная стойкость юнацкого эпоса проявилась отчетливо в том, что он оказал прямое воздействие на более поздние эпические формы — песни хайдуцкие, ускоцкие, собственно исторические. Если в русском фольклоре преемственные связи между былинами и историческими песнями ощутимы на ранних этапах, в XIII—XVI вв., а затем они ослабевают и перестают играть прямую генерирующую роль, то у южных славян очевидная зависимость поздних форм эпике от юнацких традиций прослеживается непрерывно.

Различна судьба былинного и юнацкого эпоса со стороны его географического распространения в XIX—XX вв. В России эпос в это время сохранялся по-настоящему лишь на Севере. Другие очаги его хранения — отдельные анклавы в Сибири, в средней России и в казачьих районах — неизмеримо беднее и получают свое значение (и научное истолкование) лишь в свете севернорусской традиции. Именно северный фонд былин дает нам представление о характере, сюжетном составе и поэтике русского героического эпоса. То обстоятельство, что былины сохранились в своем классическом виде в культурно-этнографическом резервате (так с полным основанием мы можем называть Север), несомненно, повлияло и на сам эпос, на особенности его позднейшей судьбы, на отношения с менявшейся действительностью.

На Балканах можно говорить о местах более и менее интенсивного функционирования живого эпоса в последние два столетия, но по существу речь должна идти о массовом распространении эпической традиции, о ее широкой известности и популярности, об активном внедрении эпоса во все стороны общественной, политической, культурной жизни, о функционировании его на бытовом уровне.

Хранителями былин на Севере выступали сказители-крестьяне. Это они передавали эпос из поколения в поколение, это среди них вырастали крупные знатоки, подчас великие мастера эпического знания и исполнения. При всем том в обозримое время институт сказителей-профессионалов в России был неизвестен. У южных славян искусство знания и исполнения «мужских песен» (т. е. разных форм эпоса) в сопровождении гуслей или других музыкальных инструментов имело очень широкое распространение. Еще в XIX в. гусли во многих местах висели едва ли не в каждом доме. Талантливые гусяры принадлежали самым разным слоям народа. По наблюдениям М. Мурко, среди них решительно преобладали крестьяне. Лишь немногие из них принимали за свое исполнение какую-нибудь награду, в полном смысле профессионалами среди них были единицы. По возрасту гусяры в среднем — моложе сказителей, они раньше начинали овладевать искусством пения и «гудения» (т. е. игры на гусях) и в 30—40 лет становились активными исполнителями эпических песен перед слушателями [Murko, 1951, s. 62].

Южнославянских гусяров и былинных сказителей объединяет свободное владение эпическим стихом, позволяющее не просто передавать из поколения в поколение традиционные тексты, но и вносить в них творческое начало, моменты импровизации и т. д. [Богатырев, 1958, с. 28—35]. Это соображение П. Г. Богатырева, опиравшееся на исследования второй половины XIX—первой половины XX в., те-

перь получило развитие в трудах американских и российских эпосоведов-славистов [Lord, 1960; Путилов, 1966б; Черняева, 1976а; 1976б; 1981].

3

Остается во многом открытым вопрос об отношениях русского и южнославянского героического эпоса в сфере поэтики (в традиционном смысле этого понятия). Исследователи обнаружили ряд сходжений в изобразительных средствах, в метрической структуре, в композиции [Миклошич, 1895; Богатырев, 1958; Jakobson, 1952; 1953]. П. Г. Богатырев, подводя итоги этим исследованиям, обратил внимание, в частности, на употребление одинаковых эпитетов у южных и восточных славян, на проявления аллитерации в сочетаниях эпитетов и определяемых слов. «В некоторых случаях нынешнее сходство эпитетов в эпосе различных славянских народов следует объяснять тем, что сходные эпитеты восходят к далеким эпохам языкового единства южной, восточной и западной ветви славян и даже к общеславянскому языковому единству. В других случаях следует полагать, что сходные и общие эпитеты у разных славянских народов возникли благодаря близости в фонетике, морфологии и семантике славянских языков, конвергентно» [Богатырев, 1958, с. 9]. Вслед за Ф. Миклошичем П. Богатырев отмечает наличие в эпических песнях разных славянских народов таких художественных средств, как «простые повторения, палилогия, повторения через отрицание, соединение однородных по значению слов, соединение однородных выражений, повторение отдельных целых мест» [Там же].

В наибольшей степени общность героического эпоса славян дает себя знать в сфере сюжетики — эпических тем, их сюжетных разработок, в фонде эпических мотивов, а также в связанном с этим наборе персонажей и их эпических характеристик. Более того, эпос русский и южнославянский обнаруживает принципиальную общность в наиболее значимых универсалиях, которые во многом определяют его содержание, эстетику, отношение к действительности. Настоящая книга в значительной мере посвящена проблемам славянской эпической общности именно в этих ее разделах.

При всем при том мы, конечно, должны ясно представлять себе, что процессы продуктивного эпического творчества у южных и восточных славян, результаты которых предстают перед нами в виде национальных эпических систем, протекали независимо друг от друга и порождали множество различий, расхождений, несовпадений. Удивляться нужно скорее тому, что сложившиеся в условиях многовеково-

го «изолированного» друг от друга творчества былины и юнацкие песни обнаруживают столько и на столь разных уровнях проявлений общности, взаимосвязей и совпадений.

Объяснение этому следует искать, разумеется, не на путях миграции, обмена или сотворчества (что вероятно лишь в очень незначительной и вполне конкретной степени), но в закономерностях эпосотворческих процессов, ключ к которым дает историко-типологическая теория.

Согласно этой теории, которая выросла на основе обобщения данных мирового эпосотворчества, сходство и общность эпосов обусловливается действием общих закономерностей, норм, традиций. Эпосы разных народов соотносятся между собою типологически, как различные закономерные этапы единого процесса и, одновременно, как его различные национальные вариации. Мы вправе говорить о закономерно возникающих на разных этапах творческого процесса *типах* устного эпоса.

Одни эпосы принадлежат к типам более ранним (в стадийном отношении), другие — к более поздним. У каждого типа свои существенные признаки, в первую очередь: характер героики, особенности историзма, связи с действительностью, характер сюжетики, персонажей, социума, предметного мира, пространственно-временных представлений...

Исследованиями выявлены четыре основных, универсальных для эпического творчества типа: мифологический, архаический, «классический», поздний. Внутри каждого из них возможна еще дифференциация по разновидностям [Мелетинский, 1963; Мелетинский, 1964]. Не менее существенно, что типы эти находятся между собою в отношениях преемственности: каждый последующий тип генетически связан с предшествующим, «вырастает» из него, опирается на него, пользуется им как источником, как сложившейся традицией. Без такой опоры эпическое творчество не может развиваться. Творческая преемственность осуществляется в трех основных формах: 1) типологически новый эпос возникает путем *эволюции* предшествующего типа; 2) он может возникать путем *трансформации* типологически раннего эпоса; 3) новый эпос возникает *рядом* с прежним, путем *использования и переработки* части традиции. В первом и втором случаях обычно происходит поглощение типологически старшего эпоса новым: традиция как бы растворяется в новообразовании, умирает в нем. Но при этом, во-первых, единичные памятники, относящиеся к старой традиции, могут еще какое-то время сохраняться и постепенно эволюционировать в новый тип или исчезать из живого функционирования, а во-вторых (и это самое главное), традиция оставляет в ново-

образованиях свои следы — иногда значительные и видимые вполне отчетливо, иногда слабые, скрытые, переосмысленные. В случае третьем эпос новый продолжает сосуществовать с прежним в рамках одной национальной фольклорной культуры и отчасти взаимодействовать. Характерный пример дают былины и старшие исторические песни, во многом сходные в силу преемственных связей, но представляющие два самостоятельных типа. Другой пример дают юнацкие, хайдуцкие, черногорские песни: два последних жанра принадлежат к позднему типу, но они, несомненно, возникли на почве юнацкой эпической традиции.

Эпосотворческий процесс — переход от одного состояния к другому — необратим, эпос движется от форм старших к более поздним, а не наоборот. От классического эпоса, возникшего в результате эволюции или трансформации эпоса архаического, обратного пути нет, он не может трансформироваться или эволюционировать в архаический тип. В принципе, если в классическом эпосе мы обнаруживаем архаические элементы разного уровня, они есть не что иное, как следы, остатки архаического типа. Вероятность вторичного проникновения архаики в классический эпос представляется мне весьма сомнительной, во всяком случае — в виде некоей системы, набора взаимосвязанных элементов.

Поскольку признано, что былины и юнацкие песни в их основополагающих качествах принадлежат к типу классического эпоса, теоретически мы должны допустить, что, во-первых, им предшествовали эпические песни (сказания) архаического типа и, во-вторых, процесс их возникновения представлял собою эволюцию или трансформацию эпической архаики. Отсюда вытекает — как одна из главных задач сравнительного исследования — выяснение связей былинного и юнацкого эпоса с архаической традицией.

4

Из архаики в классический эпос перешли (трансформировавшись, наполнившись новыми значениями, новыми историческими связями и т. д.) многие архаические сюжетные темы, мотивы, ситуации, персонажи. Соединение в былинах и юнацких песнях эпической истории в виде реалий, политических коллизий, социальных мотивов, отражений исторической конкретики с фантастикой, с элементами мифологии, с сюжетикой, рожденной в недрах предшествующей (типологически) эпики наглядно свидетельствует об изначальных связях песен этого типа с более ранней, архаической традицией. Характерные черты этой последней — в ее, так сказать, живых, полнокровных фор-

мах — открываются при ознакомлении с эпическими памятниками народов Сибири, Крайнего Севера, Океании... Мы можем с полной уверенностью говорить, что типологически аналогичный им эпос некогда существовал и в фольклоре славян. К архаическим истокам ведут нас образы классического славянского эпоса — чудовища типа Идолища или Арапина, Соловья-разбойника или Тугарина, Мусы Кеседжии и др. Архаичен образ Змея. В классическом эпосе эти персонажи попадают в новую обстановку, становятся участниками новых конфликтов, то есть происходит семантическая и историческая их трансформация. Былины и юнацкие песни полны такого рода трансформированных «следов» архаики.

Одним из видов связей с традицией выступает «перенесение» какой-либо сюжетной темы, сюжетообразующей коллизии, ситуации с переосмыслением и развитием ее соответственно характеру содержания и историзма классического эпоса, духу его конфликтов и их развязок. Так, например, в былинах и юнацких песнях сюжетная тема «муж на свадьбе своей жены» получила характерную для классического эпоса историческую, социальную, бытовую и психологическую трактовку. От традиции сохранилось схематическое ядро темы: отлучка мужа, договор его с женой о сроках ожидания, вынужденный брак жены, возвращение мужа в момент свадьбы. Между тем в архаической трактовке той же темы немалое место занимали мифологические мотивировки и обрядовые связи [Толстой И., 1966, с. 59—70; Путилов, 1980, с. 86—87]. Кроме того, в архаических версиях отражение получили брачные нормы родового общества [Пропп, 1958, с. 278—279; Жирмунский, 1974, с. 304—334]. Последняя содержательная деталь оставила в классическом эпосе свой след: в былине Добрыня заранее отводит кандидатуру Алеши как возможного жениха в силу их родства: они — названные братья. При этом мотивировке придается обратный смысл: в архаическом эпосе именно брат мужа имеет первое право на его жену.

К числу весьма значимых видов связей нужно отнести семантическую перекодировку: традиция в виде мотива, ситуации, характеристики персонажа наполняется новым смыслом, при этом часто, может быть даже как правило, прежние значения не исчезают, не растворяются полностью в новых, а как бы вступают с ними в некое соединение, накладываются на них, могут более или менее очевидно просвечивать сквозь них. Стадиально-семантические перекрещивания придают многим образам эпоса, ситуациям, мотивировкам многозначность, глубину, странность сочетаний.

Что особенно существенно — в славянском эпосе сохранились не просто «следы», отдельные элементы архаики, но целые сюжеты, вклю-

чающие значительные архаические пласты, не пережившие полной трансформации, хотя и несущие на себе черты принадлежности к классическому типу. В ряде случаев «новизну» таким песням придает окружение, фон, подключение типовых имен или топонимов, а сюжетная основа сохраняется прежняя. Это в первую очередь относится, скажем, к болгарским песням с циклом архаических сюжетов вокруг Марка Кралевича. «Историческим» в них предстает лишь имя героя, сам же герой типичен для эпоса ранних стадий: в нем есть черты «культурного героя», который освобождает землю от чудовищ, побеждает «хозяев стихий», получает сверхчеловеческие качества от фантастических существ. Таковы циклы песен на тему «Марко и вила» (вила, вида затворяют источник, не пропускают к воде людей, Марко побеждает их) [СБНУН, 1971, № 146—149], «Марко и многоголовый Змей» (Змей охраняет источник и взимает с людей дань, Марко губит его) [Там же, № 159—160]. Есть сюжеты, в которых вила оказывается сильнее богатыря: вида превращает Марка, пытающегося освободить источник, в камень [Там же, № 150]. Она же предрекает богатырю и его коню смерть [Там же, № 158]. От вилы же или от вилы Марко получает сверхъестественную силу [Там же, № 143—145].

Есть сюжеты о птице, отвечающей Марку на его доброе дело помощью: орлица помогает юнаку излечиться [Там же, № 165—170]. Цикл песен связан с утратой юнаком его фантастической силы [Там же, № 197—199].

К архаическим следует отнести и сюжеты о поединке Марка с неизвестной девой-юнакиней [Там же, № 185—188].

Все эти сюжеты (равно как и многие другие, представленные в сводном издании болгарского эпоса под рубрикой «Песни с фантастико-легендарной тематикой») почти что в чистом виде мифологические, в иных есть некоторая примесь «историчности». Основную массу сюжетов с участием сверхъестественных и фантастических существ в южнославянском эпосе составляют те, в которых мифология уже органически вплетена в эпическую историю. Здесь мы вправе говорить об эволюционном процессе: архаические сюжеты постепенно развиваются в сюжеты, где героиня утрачивает свою мифологическую направленность и приобретает черты, характерные для классического эпоса. Такова знаменитая сербская песня «Царица Милица и Змай от Ястрепа» [Караџић, 1895, № 42]. Змей здесь, по наблюдениям исследователя, сохранил наиболее архаические черты древнеславянского эпического чудовища — крылатого огненного змея — женского насильника [Скрипиль, 1949]. Однако сюжет погружен в эпическую историю — жертвой змея оказывается царица Милица, жена царя Лазаря. Пример этот весьма показателен для характеристики

эволюционного варианта превращения архаического эпоса в классический. По этому же варианту следует рассматривать русские былины «Добрыня и Змей», «Алеша и Тугарин», «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Илья Муромец и Идолище» — во всех них первоначальный мифологический подвиг героя превращается в подвиг «государственный», события из некоего мифического мира переносятся в мир, типичный для классического эпоса, в былинах это мир эпического Киева, времени богатырских подвигов в защиту его от насильников.

Русский эпос сохранил всего несколько мифологических сюжетов в «чистом виде»: это — «Исцеление Ильи Муромца» [Былины, 1986, с. 49—52], «Богатырь и чудесная сумочка» [Путилов, 1971а, с. 83—86], «Илья Муромец и Святогор» [Былины, 1986, с. 52—57]. Но реминисценций из архаического эпоса в нем немало. Достаточно напомнить о былинах «Михайло Потык» (здесь киевский «антураж» является лишь фоном, на котором разворачивается архаический сюжет о жене-волшебнице) [Там же, с. 208—219], «Дунай» (с центральными мотивами поединка богатыря с богатыркой и возникновения рек из крови богатырей) [Там же, с. 195—204], «Волх Всеславьевич» (о богатыре-кудеснике) [Там же, с. 89—94], «Добрыня и Маринка» (о волшебнице, превращающей богатыря в тура златорогого, но побеждаемой другой волшебницей) [Там же, с. 85—89], «Садко и Царь Морской» (о пребывании героя в Морском царстве) [Там же, с. 276—284]. Собственно, редкая былина обходится без архаических реминисценций. В науке существует точка зрения, согласно которой многие из этих реминисценций обязаны своим происхождением сказкам. Я не разделяю такого скептического взгляда на фантастические элементы эпической сюжетики: во-первых, все они так или иначе органически вплетены в эпическую систему и полностью соотносятся с эпическим видением мира; во-вторых, их много, они повторяются, без них былины перестают быть былинами. Если какие-то мотивы, эпизоды, ситуации напоминают сказку, то это скорее от того, что в конечном счете и сказка и эпос имеют своим первоначальным «предком» миф. Былины собственно сказочного характера легко отличить — в них стерто эпическое восприятие изображаемого, от былины в них — лишь внешние конструктивные, ритмомелодические и стиховые начала [Астахова, 1948].

Главные типические персонажи славянского классического эпоса — богатыри и юнаки, при наличии в каждом из них индивидуальных черт, своей эпической биографии и т. д., являют собою образы синтетической природы: в основе своей это культурные герои, родовые и племенные герои, персонажи, пришедшие из мифологии и ар-

хаического мира, но трансформированные классическим эпосом в героев народных, национальных, региональных. Сверхчеловеческие возможности их, фантастическая сила, иногда — неуязвимость для оружия и другие необычные качества обличают их древнее происхождение, заставляя нас искать их предков среди персонажей мифологии и архаической эпики. Вместе с тем они — обитатели эпических городов и царств, иногда сами — правители и вожди, чаще — рядовые воины или воеводы, они выполняют свой долг перед народом, перед государственной властью, перед родной землей. Именно такое сочетание придает эпическим героям характерность и исторический смысл, а не наличие в некоторых из них (это относится преимущественно к южнославянским юнакам) конкретных связей с летописными персонажами. Богатыри и юнаки возникли на пересечении путей классического эпоса и архаической традиции.

Былины и юнацкие песни полны архаических мотивов разного свойства; число и характер их таковы, что исключается позднее, «вторичное» их появление, во всяком случае — большинства их. Они прочно влиты в системы классического эпоса и обладают нередко как бы двойными значениями: архаическими и более поздними — «историческими», бытовыми, психологическими. Эпический сюжет прочитывается на уровне представлений классического эпоса, но архаические значения не менее важны, так как они, во-первых, создают подтекст и второй сюжетный план, а, во-вторых, проливают свет на происхождение основных значений (конкретные примеры на этот счет рассыпаны в различных главах настоящей книги).

Наконец, архаика вполне весомо присутствует в комплексе эпических представлений о мире, о времени и пространстве, об отношениях между людьми и об их отношении к природе, к событиям, к социальным коллизиям, к быту... (см. об этом в главе «Героический эпос как художественная система» и в других разделах книги).

Все говорит за то, что мифологическая и архаическая традиции составили почву для рождения нового эпоса, а их сюжетику, мотивы, персонажи, комплекс представлений были главным фондом для трансформаций, переосмыслений, семантических операций. А отсюда — естественный шаг к заключению о существовании в отдаленном прошлом славян эпоса архаического (и даже мифологического) типа. В последнее время наиболее последовательно на этот счет высказываются болгарские эпосоведы. Е. Теодоров делит Кралемарковский цикл на три слоя, первым из которых является мифический. В соответствующих песнях Марко выступает «дарителем» воды и плодородия. «Этот мифический герой вырос из культового образа фракийского всадника и связан с духом-покровителем предков» [Теодоров, 1982,

с. 176]. Теодоров подчеркивает связь между слоями, обеспечившую в конечном счете цельность образа Марка Кралевича, в котором объединились разные эпохи и лица [Там же, с. 17]. «Мифический слой, — пишет Е. Теодоров, — составляет первичное ядро болгарского народного эпоса. И это сохранилось рядом с поздними песнями» [Там же, с. 34].

Развивая эту идею, Р. Иванова пишет: «Несомненно, древнейший пласт в Марковом цикле <...> мифологический. К этому пласту относятся те мотивы и сюжеты, которые обязаны своим существованием <...> мифологическому архетипу» — отношениям героя со сверхъестественными существами [Иванова, 1995, с. 21]. Юнаку в героическом эпосе соответствует «культурный герой» — «прародитель». В болгарском мифологическом эпосе культурный герой предстает в специфической героической разновидности — в роли борца против различных демонических существ: самодивы, самовилы, змея (дракона), змей и пр. Оппозиция герой — чудовище, поединок между ними и победа Марка — эта схема стоит ближе всего к мифологическому архетипу [Там же, с. 22—23 и след.]. Анализ мотивов, заполняющих содержание соответствующих песен (в том числе и мотивов получения Марком силы от фантастических существ), позволяет Р. Ивановой проследить процесс семантической перекодировки мифа в эпосе и заключить, что, «преодолевая миф, эпос сохраняет многое от его значения», приобретает новую символику, у истоков которой лежит «календарно-сезонное начало» мифа [Там же, с. 23—42]. В исследовании Р. Ивановой убедительно показано, что прочитать героический эпос о Марке Кралевиче в полной мере, раскрыть его семантику, уяснить характер его историзма можно лишь при опоре на сравнительный анализ его связей с мифом и обрядом и процессов трансформации этих последних в эпическую материю.

Значительная часть «исходного» фонда архаического эпоса, его поэтический инвентарь формировался на почве синкретического единства первобытнообщинных социальных институтов и отношений, бытовых норм и ограничений, обрядовых комплексов и системы коллективных представлений о мире и о себе. При этом вся названная «реальность» прошла в эпосе большую или меньшую переработку, пересемантизацию, обрела типовые художественные формы, окрасилась фантастикой, получила подчас резкую конфликтную трактовку.

Классический эпос, овладев архаическим наследием, включил тем самым в свой семантический и художественный фонд эпическую переработку значительного этнографического пласта. Многое из него сохранило свою бытовую актуальность и не может быть сведено к простой художественной материи. При вторичности полученных от

архаики этнографических связей эпос мог в рамках традиции осуществлять встречи с этнографической реальностью, а главное — находить в усвоенной традиции исключительные возможности для новых идеологических трактовок, включения новых значений, разработки новых конфликтов.

В результате сложных семантических трансформаций возникали глубинные связи, уходящие в подтекст и оставлявшие некоторые «следы». Обнаружение таких связей и прочтение «следов» — работа очень тонкая, требующая изощренной методики, однако она полностью себя оправдывает, когда в итоге не только открываются генетические истоки мотивов и сюжетов, но и тексты в целом начинают прочитываться во всей сложности, противоречивости, подчас парадоксальности их содержания. Мастером таких прочтений был В. Я. Пропп. Современным ученым удастся, следуя урокам учителя, на отдельных участках славянского эпоса повторить его успех [Новичкова, 1982; Власова, 1982]. Особенно благодатный материал в этом плане предоставляют эпические циклы о героическом сватовстве, в которых мы находим сложнейший сплав архаики (художественной и обрядовой), ее переосмысление в духе классической эпики и заново освоенных «живых» ритуально-бытовых мотивов [Новичкова, 1987].

В последнее время в нашей науке дает себя знать точка зрения, согласно которой отношения этнографических реалий и фольклорных трактовок следует рассматривать не как отношения истоков и «отражений», но как равнозначные по функциям и синхронные по существу выражения одного содержания, единого понимания мира (различающиеся лишь по языку) [Байбурин, Левинтон, 1984]. Такой подход безусловно плодотворен и справедлив применительно к целому ряду фольклорных явлений. Однако когда мы имеем в виду классический эпос, не будем забывать о принципиальной вторичности в нем фактов этнографической действительности. По этой же причине придется предостеречь от прямолинейных заключений, от неосторожного использования классического эпоса в качестве «этнографического источника». Будем помнить, что он чаще всего связан с архаическими этнографическими субстратами не напрямую, а уже в опосредованном виде, что связи эти тянутся через цепь многоступенчатых перекодировок их семантики и функций и, наконец, что эпос способен «изобретать» этнографические реалии, подбрасывая в качестве действительных никогда не существовавшие в бытовой практике явления.

Обнаружение архаических основ и связей с ними классического эпоса открывает нам путь к объяснению особой природы былин и юнацких песен как художественного и культурного феномена. Архаическая традиция задала им определенную направленность, поставила определенные границы, снабдила богатым арсеналом сюжетики, мотивов, поэтических средств, навязала им свои нормы, законы сюжетообразования, повествования, изображения героев, наконец, оставила им в наследство целый комплекс представлений о мире. Но в относительно жестких рамках традиции новому эпосу были предоставлены исключительные возможности для творческой разработки, переработки и семантических перекодировок, принципиального преодоления и отрицания накопленного богатства, для выхода за пределы традиции, на новые рубежи. Славянский эпос классического типа (и последующих типов) в полной мере использовал эти возможности и, не утрачивая своих исконных связей с архаикой, вырос в явление принципиально новое.

Былины и юнацкие песни, принадлежащие к эпосу этого типа, к одной стадии эпического творчества, во многих отношениях изоморфны, хотя это не всегда лежит на поверхности. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на исторически сложившиеся различия между ними — количественного и качественного порядка. Юнацкий эпос представлен гораздо большим сюжетным фондом, он богаче в плане содержательном, он гуще населен — в нем много больше, чем в былинах, персонажей, разного рода реалий. Географическая и политическая карта юнацкого эпоса густо заполнена множеством локусов, большая часть которых вполне сопоставима с реальной географией Балканского региона. При таком обилии основная часть пространственных обозначений в юнацких песнях сохраняет свой эпический типовой характер, в то время как на периферии эпического пространства происходит некоторое размывание его специфики.

Юнацкий эпос — сравнительно с былинным — обнаруживает более отчетливые тенденции к освоению конкретно-исторической материи и к ее сохранению; эпический мир здесь окрашен разного рода историческими реминисценциями, а связь отдельных сюжетов с реальными событиями истории и отдельных персонажей с известными историческими лицами может быть показана вполне убедительно (другое дело, что остается проблематичной степень достоверности исторической сюжетики в эпосе). Именно значительная продвинутость классического юнацкого эпоса в направлении конкретного эпического историзма обусловила возможность появления так рано песен переходного типа — Косовского цикла и создала предпосылки для формирования и расцвета поздних форм героического эпоса — черногорского, хайдуцкого и др.

Таким образом, типология юнацкого эпоса оказывается в весьма широких границах: при преобладании характерных качеств классической эпики, в ней, с одной стороны, задержались видимые остатки архаической эпики, а с другой — прослеживаются тенденции к эпике позднего типа.

Былинный эпос в целом характеризуется большим единством и большей связанностью нормами классической эпики. Тенденции к конкретному историзму (в его эпической специфике) дают себя знать уже за пределами былинного эпоса — в старших исторических песнях, зависимость которых от былин не всегда очевидна.

Героический эпос как художественная система

1

Современное эпосоведение, опирающееся на принципы историко-типологической теории, рассматривает различные национальные эпосы не просто как совокупность памятников, возникавших в разное время и объединяемых суммой жанровых признаков, но как исторически сложившиеся и развивающиеся системы, которые могут быть поняты лишь в их целостности — во взаимных историко-типологических соотношениях, на основе общей типологии эпического творчества, через выявление в каждой изучаемой системе общих закономерностей, характерных универсалий и конкретных их реализаций [Жирмунский, 1962; 1974; Мелетинский, 1963; 1964; Путилов, 1988].

Прочтение отдельных эпических текстов в их сложном, глубинном содержании — в целом и в отдельных деталях — может быть осуществлено сколько-нибудь успешно лишь при условии, если отдельный текст будет восприниматься исследователем как органический элемент системы, как единичная реализация соответствующих общих эпических законов и процессов. В тексте *все* может быть объяснено только через отношение к системе; более того, очень многое и обнаружить в нем можно, лишь отправляясь от знания системы и ее универсалий.

Любая эпическая система предстает перед нами как результат (и вместе с тем этап) закономерного развития, трансформации и отрицания типологически предшествующей системы, поэтому она может быть понята только в более широких связях с традицией: эта последняя либо реально сохранилась как целое или в остатках, либо ее надо

искать в системах иноэтнических; кроме того, что очень важно, традиция оставила во вновь сложившейся системе свои многочисленные, явные и скрытые, следы.

В свою очередь, система может нести в себе элементы, которым суждено будет развиваться и стать формообразующими и определяющими в рамках новых эпических систем.

В ходе научного освоения эпического фонда народов разных стран и регионов были обнаружены общие закономерности эпического творчества, распространяющиеся на весь эпос как феномен устной культуры, были открыты и получили более или менее достаточное обоснование такие категории, как «эпическое время и пространство», «эпическая сюжетика», «эпический герой», «эпический фон» и др., и стали выявляться их взаимосвязанность и взаимообусловленность, наличие в них исторической динамики, типологической последовательности и преемственности [Пропп, 1958; Путилов, 1971а; 1982; 1988; Смирнов, 1974; Астафьева, 1993; Лихачев, 1952; Неклюдов, 1972; 1973; 1975; Путилов, 1971б; 1975в; Селиванов, 1976].

Выделение таких категорий подчеркивает то обстоятельство, что в эпосе мы имеем дело с особенными, специфичными именно для него событиями, коллизиями, отношениями, персонажами, семейными связями, нормами поведения, пространственно-временным континуумом, природной средой, набором и употреблением предметов быта, вооружения, «своим» культурным фоном... Эпическое творчество создает собственную реальность, и есть все основания определить ее своим понятием — «эпический мир». Перед нами — сложная художественная конструкция, возникающая, подобно другим явлениям фольклора, на почве исторической действительности, но никак не сводимая к эмпирической реальности, к социальной, бытовой, событийной конретике.

Идея эта не является абсолютно новой: на более раннем этапе изучения эпоса ее по-своему высказал Ф. И. Буслаев. Обобщая его размышления в этом направлении, А. Л. Топорков пишет: «Согласно Буслаеву, народно-поэтическое произведение не подражает действительности, но само представляет собой действительность особого рода; оно связано и с социальной средой, и с системой мифологических представлений, но не сводимо ни к тому, ни к другому» [Топорков, 1997, с. 148].

Составляющие элементы эпического мира предстают как *отобранные и соответствующим образом осмысленные*. Если не выходить за пределы славянского героического эпоса, то можно сказать, что и былины, и юнацкие песни (и близкие к этим последним хайдуцкие и черногорские) заключают в себе более или менее обширный, но не-

пременно ограниченный набор событий, персонажей, предметов и т. д. Состав и границы эпического мира в этом плане могут быть достаточно точно и полно учтены и представлены в виде сводных данных — указателей, словарей, таблиц, схем. В отношении славянского эпоса такая работа отчасти проведена [Путилов, 1971a; Смирнов, 1974; Астафьева, 1993; Krstić, 1984; СБНУН, 1971].

Отобранности соответствует *типовой характер* составляющих эпического мира. Многообразию, многоликости и пестроте эмпирической действительности он как бы противопоставляет типовую избирательность, устойчивую характерность, единообразие. Вариативность допускается, но непременно в пределах именно единообразия, устойчивости мира в целом и его частей. Так, главные персонажи русских былин предстают как вариации единого, типового образа богатыря. Свои вариации существуют для врагов: образы чудовища, змея, чужеземного царя или военачальника. Второстепенные персонажи мало варьируют: из былины в былинку переходят образы князя Владимира, матери богатыря, бояр и др. Эпос знает ряд типовых ситуаций (выезд из дому, предшествующее ему предзнаменование, типовые встречи, поединки и пр.). Типовыми же являются локусы, обозначающие цели богатырских поездок, места встреч, поединков, других судьбоносных событий. Типовыми оказываются предметы культуры, вовлекаемые в эпическое повествование (дом, дворец, внутреннее убранство, оружие, одежда, снаряжение коня и пр.). Типовой характер реалий лишает их конкретной исторической привязки, ставит их как бы вне определенного времени, «прописывает» их именно в эпическом мире.

Такая принадлежность его составляющих получает поддержку в их последовательной *функциональности* и *семантической наполненности*. Можно с полным основанием утверждать, что любой типовой элемент эпической материи появляется в эпосе не случайно, но в силу необходимости, связанной с движением сюжета, с мотивацией (прямой или, чаще, скрытой) происходящего, с характеристикой персонажа. Любое такое появление оправдано и объяснимо ситуативно, функционально, семантически. Следствием такого принципа оказывается ограниченность, подчас парадоксальность состава эпического мира, его дискретность, кажущаяся неполнота: это особенно явственно выступает в описаниях географии, природного ландшафта, быта, предметной сферы, даже и социума.

Можно сказать, что эпический мир предстает *принципиально организованным и направленным* соответственно внутренним задачам эпоса, его художественной природе. Он столь же *принципиально неэмпиричен*, и поэтому любые попытки соотнести какие-либо его элементы

с конкретным материалом действительности без понимания его сущности обречены на неудачи. Эмпирический материал, если он входит в эпос, подвергается переплавке, приобретает качества, свойственные эпической традиции, превращается в типовой, обретает свою семантику и свои функции, утрачивая прежние бытовые, пространственные и временные связи.

Несоответствие славянского эпического мира реально-историческому, житейски-бытовому особенно наглядно проявляется в органически свойственной ему *необычайности, фантастичности, условности*. Здесь сразу же должна быть сделана важная оговорка: названные качества имеют смысл, когда мы судим об эпосе со стороны, соотнося его с реальностью бытия; с точки зрения же эстетики эпоса и восприятия его эпической средой в нем все реально, все правда — с одним только допущением, что все изображаемое в нем было возможно в некоем далеком прошлом (назовем это «эпическими временами»).

Необычайность, пронизанность фантастикой, очевидная вымышленность сюжетных коллизий, условность поведения героев и мотивировок определяют содержание и всю структуру славянского эпоса. Попытки представить эти качества как вторичные, как результат эволюции песен, в истоках своих отражавших историческую конкретику, опровергается анализом всей массы текстов и, что немаловажно, данными, относящимися к истории устного эпоса как феномена, к его типологии [Пропп, 1958; Мелетинский, 1963]. Одна из характерных тенденций эпического творчества состоит в постепенном и закономерном ослаблении фантастики, в проникновении элементов реальности, в эволюции историзма. Былины и юнацкие песни содержат богатый материал для прослеживания этой тенденции, но в целом остаются в лоне «классической» эстетики эпоса: фантастическое и необычайное является органической составляющей их историзма, и вычленив некий (да еще мыслимый как первоначальный) конкретно-исторический субстрат из эпического целого оказывается задачей неблагодарной. История в нашем эпосе — сплав народного исторического и социального опыта (включая и комплекс идеалов) и эпической традиции, в которой значительное место занимают мифология и героика эпоса предшествующих стадий.

Специфичность эпического мира многогранна и выявляется в ходе сопоставления его как с миром исторической действительности, так и с «реальностью», характерной для других фольклорных систем (в первую очередь нарративных), и, что особенно важно, путем анализа его изнутри.

В конечном счете эпический мир автономен по отношению к миру реальному. Он — художественная реконструкция прошлого, которо-

го в реальности никогда не существовало, но реконструкция, созданная на основе переработки предшествующей эпической и мифологической традиции с учетом накопленного исторического опыта.

Меньше всего в нем следует искать прямой отклик на происшедшие события и попытки дать оценку действовавшим в истории лицам. Это все надо искать на позднейших этапах эпического творчества, отдельные проявления такого рода историзма на более ранних стадиях единичны (Косовский цикл в сербском эпосе). В классическом эпосе время проявляет себя по-особому: это «эпическое время», не соотносимое ни с летописным временем, ни с конкретной исторической эпохой, ни с датируемыми событиями.

Вопрос, что представляет собою эпический мир, неотделим от вопроса, как он описывается в эпосе. Глубинная сущность его может быть раскрыта лишь при условии, если понятие «эпический мир» будет сопряжено с понятием «эпический язык», трактуемым не как сумма «приемов» и «средств», не как «художественная форма», а как упорядоченная система правил и ограничений, способов организации текстов и передачи эпической информации, описаний и характеристик, сохранения и раскрытия эпической семантики. Эпический мир таковым является постольку, поскольку он создан, описан и передается в системе эпического языка. Отдельными своими слагаемыми эпический язык сближается с языком других фольклорных систем (например сказки [Пропп, 1958; Гринцер, 1974]), но как целое он специфичен и неповторим. У каждой эпической системы свой эпический язык, национальный (этнический) по своей природе и особенностям, но есть ряд универсалий, инвариантных черт, общих для всех или каких-то групп эпических систем и придающих всем им известную степень типологического жанрового единства. Можно говорить об эпическом языке юнацких песен (сербских, болгарских и др.) и эпическом языке былин как вполне самостоятельных, но столь же правомочно — на ином уровне — употреблять понятие «эпический язык» применительно к славянскому героическому эпосу в целом и искать общие проявления этого языка в международном масштабе эпического творчества.

Рассмотрение эпического языка в его широком значении (а не в узко понимаемой поэтике эпоса) предполагает обращение к эпическим кодам, которые передают основную информацию относительно эпических текстов, их конструкции и семантики. В кодах отражается накопленный традицией опыт, выходящий за пределы собственно эпоса и связанный с опытом историческим, социальным, с комплексом представлений о мире и человеке.

2

Эпический мир и эпический язык сливаются воедино в сфере сюжетики. В любом эпическом произведении именно сюжет составляет его живую материю. Повествование здесь от начала до конца обусловлено сюжетным замыслом, движением сюжета и призвано осуществить его. Все персонажи так или иначе «проявляют» себя по своей роли в сюжете; задачами и границами сюжета определяются пространственно-временной континуум, набор различных описаний, предметный фонд и пр.

Закон эпического творчества можно сформулировать так: все, что описывается в эпическом тексте, описывается только в связи с сюжетом и ради него. Отсюда — присутствие одних и отсутствие других имен, названий, предметов, мест и т. д. Персонаж, предмет, локус появляются в тексте тогда, когда это необходимо для сюжета, и их появление не предполагает внешней мотивации.

В сюжете в конечном счете сосредоточено эпическое содержание, в нем развивается концепция произведения, сюжет же оказывается и средоточием плана выражения, системы кодов.

Здесь уместно сказать о неверной тенденции — рассматривать эпические сюжеты как исторические аллегории или как преобразованные в ходе длительного бытования исторические песни. При таком подходе эпический сюжет оказывается чем-то вторичным, производным, а то и просто следствием искажений некоей первичной реальности. При таком понимании задача исследователя сводится к тому, чтобы снять этот вторичный слой и пробиться к первоначальной реально-исторической событийной основе.

Между тем, эпический язык в сфере сюжетики чужд аллегории, исторических подстановок и зашифровок, равно как и сознательных искажений первичной реальности. Эпическая история существует не в отвлечении от сюжета, а внутри него, в его глубинной семантике и связях с традицией.

Для эпической сюжетики весьма характерны сравнительно строгие тематические границы в сочетании с удивительным многообразием в разработке отобранных традицией тем. Набор сюжетных тем оказывается не столь уж велик, особенно если иметь в виду классическое ядро. Вот их неполный, но, вероятно, главный перечень: «героическое сватовство», «герой и мифологическое существо», «змееборство», «борьба с чудовищем», «разгром вражеского нашествия», «оборона города», «поход в чужую землю», «встреча отца с сыном», «поединок братьев», «освобождение полона», «муж на свадьбе своей жены», «похищение жены героя и борьба с похитителем», «эпические состязания»... Не-

которые темы, значимые сами по себе, в славянском эпосе обычно выступают в составе других тем: «чудесное рождение и богатырский рост героя», «получение богатырской силы и неуязвимости», «обретение богатырского оружия и коня», «первый подвиг героя», «временное пленение героя и освобождение его из плена». Нетрудно заметить, что иные из названных тем встречаются также в сказках, преданиях, балладах и других жанрах. Эпическими их делают характер разработки, интерпретация, контекст. Именно здесь проявляет себя специфика эпического языка. По мере развития эпического творчества происходит частичная смена тем, частичная их трансформация и появление новых тем, которые, однако, почти в обязательном порядке должны «согласоваться» с традицией. Новообразования в полном смысле в эпосе редки и далеко не всегда обладают жизнеустойчивостью.

Любая из названных выше традиционных сюжетных тем представлена в славянском эпосе более или менее значительным набором сюжетов, большинство которых, в свою очередь, дает самостоятельные редакции, версии, вариантные тексты. Способность к варьированию в пределах темы и даже сюжета нельзя считать обычным проявлением устной природы и устного функционирования эпоса, как иногда склонны ее трактовать: это принципиальное и органическое качество эпического языка, важнейший способ реализации задач эпоса, заложенных в его тематике семантических возможностей, сложности исходного замысла и его эволюции.

Варьирование в значительной степени обеспечивается наличием в эпическом языке богатого фонда мотивов и мотивных блоков. Они составляют самую живую и значимую ткань эпической материи. В мотивном фонде воплощены устойчивость, традиционная преемственность эпической сюжетики и, одновременно, ее исключительные вариационные возможности. Они обеспечиваются по крайней мере тремя качествами мотивов: их динамической природой (мотив, будучи относительно самостоятельной единицей, включает в себе возможность сцеплений с другими мотивами, обладает сюжетообразующей силой); способностью к преобразованиям, к трансформациям; наличием устойчивой семантики и, одновременно, многозначностью, подвижностью. Как общий, заданный традицией, так и конкретный, в данном контексте, смысл мотива раскрывается в динамике сюжета; семантические доминанты и типовые вариации наиболее эффективно могут быть обнаружены на уровне парадигматики. Знание доминант очень важно, так как в конечном счете они определяют функцию мотива в любом отдельном сюжете.

Эпический язык содержит ряд эквивалентных (в семантическом плане) мотивов, от выбора которых может зависеть развитие сюжета

если не в целом, то на каких-то его отрезках. Так, поиски героем суженой могут быть представлены в мотивах охоты (жених — охотник, невеста — лань, лебедь), торговой поездки (жених — богатый иноземный купец), завоевательного похода, набега, визита в чужой город, чудесного мастерства (жених строит за одну ночь сказочные терема), выплаты дани (Садко у морского царя), похищения обманом, тайного сговора... Выбор мотива как бы определяет характер участников и отношения между ними, влияет на самую трактовку сюжета (чисто героическую, романическую, новеллистическую) (о теоретических аспектах эпического мотива см.: [Путилов, 1992; 1993]).

3

С давних пор существует и проявляется на разных уровнях (от школьного обучения до солидных академических исследований) поверхностный взгляд на содержание былин или юнацких песен как нечто довольно элементарное, доступное восприятию с первого взгляда, хотя и требующее исторического и реального комментария. При этом комментируется не сюжет, а мнимые или действительные реалии. С сюжетом кажется все более или менее ясно. В сущности, что может быть проще? Добрыня Никитич вырос, набрался сил, отправился купаться, там встретил Змея и победил его («Добрыня и Змей»). Дунай Иванович выполнил поручение князя Владимира — добыл ему невесту, а возвращаясь, встретил богатырку, победил ее и женился на ней; брак обернулся трагедией. Михайло Козарин встретился в чистом поле с татарами, делившими полон, отнял у них русскую девушку, которая оказалась его сестрой («Козарин»). Садко, возвращаясь морем в Новгород после удачной торговли, вынужден был спуститься к Морскому царю, где счастливо избежал подстерегавших его опасностей и вернулся домой («Садко»). Можно — и это нередко делается — начать выделять в сюжетах разные слои: мифологический, исторический, бытовой, психологический... Можно заняться поисками в летописях и хрониках «соответствий» к сюжетным подробностям. Эти операции в лучшем случае объяснят (или только покажется, что объяснят) частности, но не сюжеты с их хитросплетениями, загадочными поворотами, неожиданными развязками. В отношении эпических сюжетов следует говорить не о многослойности, а о многосложности, о сплетении в их содержании противоречащих друг другу элементов и, вместе с тем, о внутреннем единстве эпического замысла в его движении. Это качество эпоса видел уже Ф. И. Буслаев: «Исследуя русские былины и духовные стихи, ученый выявляет их смысловую многомерность и многозначность» [Топорков, 1997, с. 148].

Непосредственное («видимое») повествование — это только одна из структуросоставляющих сюжета, так сказать, его первое измерение. В своем подлинном виде сюжет эпоса имеет несколько измерений, у него — своя особая глубина. Он, как правило, полон разного рода загадок, недосказанностей, неожиданностей, которые часто в прямом повествовании не разъясняются и с точки зрения «повествователя» (то есть, по существу, действующих в эпосе универсалий) не требуют истолкования. В этом отношении былины и юнацкие песни (так же как и баллады) существенно отличаются от литературных нарративов: в этих последних предполагается, что рано или поздно все будет объяснено и встанет на свои места; загадки и недосказанности представляют собою плоды сознательного замысла творцов, результат задуманной организации повествования.

В эпосе все по-другому. Мы напрасно будем ожидать, что с загадочных обстоятельств будет сброшен покров. Один из законов эпического повествования состоит в том, что оно движется только вперед, не оглядывается назад, и если объяснение не дано в своем месте, оно скорее всего уже не появится. Исключением может стать чей-нибудь рассказ, обращенный в прошлое, но он чаще всего повторяет то, что уже было изложено в прямом повествовании. Загадки приходится разрешать исследователю — и это одна из самых сложных и, одновременно, самых увлекательных задач (см. в настоящей книге этюды, посвященные отдельным эпическим сюжетам и циклам).

Одна из универсалий, порождающих сюжетные загадки, сводится к тому, что основная для сюжета коллизия возникает за пределами непосредственного повествования, до его начала. Герои ведут себя согласно логике завязки, нередко скрытой от нас; обстоятельства, вызвавшие поступки персонажей, мотивирующие их, остаются неизвестными, лишь моментами появляются следы, намеки, как бы случайно задержавшиеся: это верные знаки того, что под видимым, поверхностным движением рассказа кроется глубинное течение сюжета, без обнаружения которого невозможно понять песню. На помощь здесь приходит сравнительно-исторический анализ, основанный на признании решающей роли типологического единства и типологической преемственности в эпическом творчестве: отсутствующие и скрытые сюжетные звенья, завязки, мотивировки могут быть реконструированы как нечто вполне объективное и реальное, поскольку они (точнее — их аналогии) непосредственно выступают в других, сходных, типологически родственных, сюжетах. В таких случаях перед нами открывается *второй сюжетный план* песен, и в свете его поступки героя, выглядевшие неоправданными, случайными, психологически или житейски немотивированными, приобретают логику,

оказываются единственно возможными в данных ситуациях, открывают свою внутреннюю обусловленность [Путилов, 1971в].

Наличие второго сюжетного плана до известной степени обусловлено структурной спецификой славянского эпоса, а именно — тем обстоятельством, что славянские эпические песни, как правило, однособытийны, их содержание ограничено строгими рамками моносюжетности. При такой структуре происходит естественное «сжатие» содержательного пространства, его событийных и временных рамок, и многое здесь, касающееся сюжетных завязок, «предысторий», предшествующих событий, уходит в глубину сюжета.

Со вторым сюжетным планом часто связан и выступает как его составной элемент *эпический подтекст*: его можно определить как скрытую типовую мотивировку. Для эпоса, где герой действует в условных обстоятельствах, где события разворачиваются как некая запрограммированная неизбежность, где прямое повествование почти не знает мотивировок или знает формульные, условные мотивировки, — подтекст составляет важнейшее сюжетообразующее и объясняющее начало. Скрытая, глубинная семантика эпических мотивов дает нам ключ к объяснению поведения персонажей в известных ситуациях, к уяснению основных коллизий, в конечном счете — к раскрытию эпического замысла, какой лежит в основе того или иного сюжета и реализуется в нем. Так, в типовой серии мотивов, наличествующих в песнях в виде запретов, предупреждений, сновидений, предчувствий, которые обычно предшествуют отправке богатыря на подвиг, и противостоящих им мотивам решимости и непреклонного стремления героя встретиться с предсказываемой опасностью получает выражение идея предуканности подвига, его неизбежности и необходимости, предназначенности героя ему и конечной победы. При этом разные участники событий обнаруживают разную меру знания сути дела: мать, сестра, жена знают, что предстоит жесточайшее и труднейшее испытание, исход которого им неведом; сам герой «знает», что ему предназначено столкновение с грозным противником, и чем оно кончится, он тоже не знает, но с темными предупреждениями считаться не хочет (именно в этом пункте проявляется сущность богатырства, происходит как бы идентификация героя); враг часто знает, что ему суждено встретиться именно с этим богатырем, который очень силен и от которого — это тоже иногда ему известно — ему уготована гибель. Эта инвариантная схема, имеющая принципиальное значение для всей концепции героического эпоса, включает богатые возможности конкретных разработок, варьирования, трансформаций, применений, но все они так или иначе ориентированы на исходный набор значений, и семантическая доминанта неизбежно в них отзовется.

Показательна в этом плане былина «Добрыня и Змей». В первой ее части загадочным и немотивированным выглядит поведение всех трех персонажей — богатыря, его матери и Змея. Добрыня во что бы то ни стало хочет выкупаться в реке Пучай, хотя там его подстерегает опасность; мать знает о ней и предупреждает сына, отговаривает его от поездки; Змей при встрече с Добрыней признается, что смертельно боялся его, зная предсказание. Семантический подтекст ставит все на свои места: Добрыне «предопределен» первый богатырский подвиг — победа над Змеем, и он почти автоматически следует этой запрограммированной идее; мать знает лишь об опасности, какая подстерегает сына у реки, но ей неизвестна развязка; Змею предсказана гибель от руки Добрыни, вот почему он так безрассудно радуется, увидев богатыря безоружным и беспомощным.

Подтекст появляется, как правило, в критических ситуациях, которые передаются в типовых мотивах, не раз повторяются и могут иметь характер постоянных сюжетных формул. Отсюда и сам подтекст, как бы ни был он связан с конкретикой повествования, получает типовой, формульный характер. Подтекст ведет нас в своеобразный мир эпического сознания, по-своему трактующего отношения между людьми, внутренние пружины событий, на свой манер интерпретирующего истоки героизма и морального поведения персонажей. В этом сознании сливаются повседневность и фантастика, реальное и чудесное; здесь в судьбах людей значительна роль особого «знания», предсказаний, предчувствий, а героизм измеряется способностью действовать против них; здесь исключаются случайные, противоречащие эпической логике развязки и торжествует разумная справедливость идеальной программы. Когда же в эпосе появляются отступления от этих норм и на первый план выходят трагические развязки, это связано с эволюцией эпического сознания и известным переломом в эпической эстетике и — следовательно — сюжетике [Путилов, 1972].

Существование и конкретные выражения второго сюжетного плана и подтекста обусловила преемственная связь эпоса с эпической традицией. И то и другое пришло в классический эпос из архаической эпики, где было выражено нередко в открытых формах.

4

Устойчивая глубинная семантика мотивов и сюжетов — это система кодированных значений, связанных в первую очередь с представлениями о героических событиях и персонажах эпической истории. Сюжеты эпоса, как правило, представляют собою эпизоды героических биографий богатырей и юнаков. Одновременно некоторые из

них могут восприниматься как значительные эпизоды из истории народов, регионов, государств. Соединение «биографического» и «исторического» в рамках одних сюжетов характерно для славянского героического эпоса и знаменует процесс развития его историзма. Но здесь же, в этом соединении, заложены противоречия, которые в ходе эволюции эпического творчества частично преодолеваются, частично же порождают непреодолимые кризисные состояния.

Биографии эпических героев, равно как и их характеристики, заданы эпическим кодом. Мы вправе говорить о *типе* юнака или богатыря: черты этого типа полностью ни в одном конкретном герое не собраны, различные персонажи воплощают различные его слагаемые, тем не менее тип существует и может быть описан. Сразу же замечу, что в этом типе (как, впрочем, и в его конкретных реализациях) заложены не только единство, но и противоречия, внутренние несогласованности.

В этом типе несомненны реминисценции (следы) героев архаического эпоса. Так, эпический герой может быть отмечен чудесным (или необычным) рождением, богатырским ростом, ранними подвигами. К скрытым (трансформированным) следам архаических связей относятся мотивы: эпический герой — единственный сын у матери, растет без отца, без близких родных (мотивы «неожиданных» встреч с сестрой — и угроза инцеста, с братом — и поединок между ними). Семейная ситуация в эпических сюжетах всегда таит в себе нечто драматическое и нередко чревата острейшими конфликтами. Это относится в особенности к сюжетам на темы женитьбы героя.

Заданность коллизий и характеристик имеет место и в песнях о главных подвигах героев. Подвиги эти предугазаны богатырю и юнаку, он один способен их осуществить, он «предназначен» для их исполнения. При всем том повествование движется через цепь случайностей: возникают немотивированные и как бы нечаянные задания, необоснованное хвастовство, действие чьей-то недоброй воли, каприз и т. д. Идея предугазанности и неизбежности предстоящего подвига камуфлируется мотивами неподготовленности и кажущейся неожиданности выбора пути.

Состав подвигов эпического героя укладывается в границы традиционных эпических тем. Типовым является то, что подвиг юнака или богатыря предстает как единоличный, даже когда герой идет во главе войска. Типовыми же являются мотивы временной неудачи, пленения, заточения, чьей-то чудесной помощи, прощения врага или примирения с ним и последующей окончательной победы.

Эпическая биография героя в юнацких песнях и былинах не выступает в строгой временной последовательности, и это органично для славянского эпоса. Отдельные подвиги героя (за исключением

первого) не соотносятся между собою во времени, не следуют один за другим, а как бы параллельны и взаимозаменяемы и взаимодополняемы. Имеет место тенденция к наращиванию сюжетов, умножающих число таких «дополнительных» эпизодов. В этом плане наиболее характерен обширный цикл песен о Марке Кралевице. Его сюжетное многообразие накапливалось постепенно, по мере того, как Марко превращался в «универсального» героя, совершавшего подвиги явно архаического типа, романические деяния и разного рода выступления против турок как на «государственном», так и на бытовом уровне (диапазон сюжетов от «Марко и вила», «Марко и Арапин», «Марко и Муса Кеседжия» до «Марко пьет в рамазан вино», «Марко охотится с турками») [Голенищев-Кутузов, 1963].

В программную характеристику эпического героя входят его гиперболическая сила, безоглядность решений, прямота (ситуативно она может сочетаться с хитростью) и открытость, резкость суждений. Можно сказать, что в эпическом герое сосредоточены слагаемые нравственного кодекса, связанные с понятиями о высоких качествах человека, воина, защитника справедливости. В эпическом герое закодированы значения, которые ведут нас отчасти в мир патриархальных отношений и мифологического прошлого, но вместе с тем — в мир социального и имущественного неравенства и порождаемых им столкновений, порядков и отношений, характерных для ранних феодальных государств, борьбы с чужеземной опасностью. Некоторые герои юнацких песен и сами выступают носителями государственной власти, соединяя в себе черты феодальных владетелей, племенных вождей и мифологических персонажей, оставаясь в большинстве своем героями народными [Турић, 1954; Голенищев-Кутузов, 1963].

Пытаясь выделить в эпических героях индивидуальное, характерное для каждого из них, мы должны постоянно учитывать, что многое здесь заложено в сюжете и имеет вполне ситуативную природу. Таковы мотивы эпической (немотивированной) прозорливости или беспечности, эпического простодушия... В герое следует различать устойчивое, генерализирующее, сопровождающее его через всю биографию, и ситуативное, однократно появляющееся в сюжете. При этом можно заметить, что отдельные ситуативные характеристики имеют тенденцию (возможно, в сравнительно поздней сказительской традиции) приобретать относительно постоянные формы. Так, для Добрыни мотив искусной игры на гуслях является чисто ситуативным, однократным, а «вежество», «дипломатические» способности из случайных становятся почти устойчивыми.

В эпической сюжетике, изначально ориентированной на изображение эпизодов героической биографии, со временем происходит не-

который сдвиг: в ней появляются коллизии, отношения, события, которые выходят за пределы такой биографии, приобретают определяющий характер. Рядом с сюжетами, так сказать, первичного порядка, заданными эпически-биографическим кодом, возникают сюжеты, порожденные движением истории. Таковы былины о татарском нашествии, вставшие рядом с «первичными» эпическими сюжетами о борьбе героя с чудовищами, о походах в чужую землю, о сватовстве и др. Таковы же юнацкие песни о борьбе с турками. Эпическое творчество шло по пути слияния биографического и исторического начал: известные эпические герои с присущими им традиционными качествами и биографическими подробностями вошли в новую сюжетику в роли главных персонажей, определявших исход исторических коллизий. Уничтожение иноземных захватчиков, изгнание их из пределов родной земли, спасение уведенных в плен, выполнение княжеских политических поручений и др. органично вошло в их традиционные биографии и подчинилось традициям эпического языка. Первичная идея непобедимости эпического героя, неизбежности его победы в таких песнях прямо стала означать непобедимость народа и государства, которые он представлял. Реальная история была исправлена в эпосе в соответствии с идеалами народа, при сохранении некоторых своих общих примет она оказалась включенной в целостную эпическую систему (см. далее в главе «Историзм былинного эпоса и проблема исторической эволюции жанра»).

Для былин историзм этого типа стал определяющим, для юнацких песен — одним из определяющих. Другой путь заключался в усилении собственно исторического начала, в подчинении эпически-биографического кода историческому. Различия путей отчетливо просматриваются при сопоставлении двух южнославянских циклов — о Марке Кралевиче и Косовского. Реальный Марко, будучи вовлечен в традиционную сферу эпоса, полностью подчинился ее законам, обрел характерную эпическую биографию, в которой сохранились лишь слабые отголоски биографии реальной. Участники Косовской битвы стали героями эпоса, но при этом сохранили значимые и вполне конкретные биографические (и одновременно принадлежащие историческому времени) черты, и это обстоятельство придало косовским песням особенную окраску, отчасти выведя их за пределы «классической» эпической сюжетики. Вместе с тем здесь отчетливо проявился принцип семантической перекодировки традиционных мотивов как один из наиболее продуктивных методов эпического творчества. Мотивы зловещих предзнаменований в этих песнях вполне убедительно соотнесены с трагическим финалом и прозвучали как указание на неизбежную обреченность сербского воинства, отправляющегося на Косово поле. Одновременно

мотив противостояния предзнаменованиям со стороны косовских героев подчеркнул решимость юнаков исполнить свой долг и погибнуть во имя его. На фоне традиционных значений мотивов предсказаний и реакции на них героев классического эпоса (идея предопределенности победы) такая перекодировка не просто окрашивала в трагические тона весь Косовский цикл, но и прокладывала глубокую грань между эпическим временем юнаков-победителей и историческим временем их поражения. Операции такого рода воплощают качественные сдвиги не только в эпическом языке, но и в эпическом восприятии действительности. В дальнейшем они приводят — в южнославянской эпике — к рождению песен хайдуцких, позднего черногорского эпоса, а в русском — к смене эпических жанров и появлению старших исторических песен, которые трансформировали обширный фонд былинных мотивов и значений [Путилов, 1960а; 1966а; 1982].

5

Любая эпическая система — как динамическое единство содержательных, мировоззренческих, структурных, изобразительных элементов — включает сложный комплекс представлений и знаний о мире и о людях, об отношениях между людьми, о самых разнообразных сторонах действительности, попадающих в ее сферу. Ей свойственно собственное видение мира и внутренних пружин, управляющих ходом событий. Представления эти отличаются типовой характерностью и повторяемостью, они внутренне организованы и взаимно соотносены. Мы вправе говорить об *эпическом сознании*, которое пронизывает эпос и — наряду с другими признаками эпической системы — придает ему неповторимое своеобразие.

Отношения между эпическим сознанием и сознанием «реальным», обыденным сложны и противоречивы. Какими-то своими элементами оно, несомненно, проявляет себя и за пределами эпоса и эпической материи, в осмыслении различных аспектов действительности, природы и общества, — постольку, поскольку оно связано с мифологией, с традиционными представлениями, иллюзиями и фантазиями, но как целое оно, конечно же, сосредоточено в эпосе, выступая здесь как категория мировоззренческо-эстетическая. Поскольку эпические системы базируются на прочных связях с архаической традицией и являют собой классический пример искусства дореалистического, покоящегося на некоем комплексе условностей, соответствующие аспекты эпического сознания оказываются также напитанными архаикой и условностями, противоречащими эмпирике реального взгляда на жизнь, возможно — в большей степени, чем сознание обыденное.

Попробуем взглянуть на некоторые особенности эпического мира и эпического языка в классическом славянском эпосе (былины и юнацкие песни) как на проявления эпического сознания в его устоявшихся формах и историческом движении.

6

Герои в эпосе выступают как бы освобожденными от той массы трудностей, бытовых забот, потребностей, какие неизменно встречаются в действительной жизни, существенно осложняют ее, составляют ее повседневный фон. Эпическому герою не приходится беспокоиться о еде, пристанище в пути, об одежде и пр.; лишь конь, оружие и снаряжение могут составить предметы его забот, поскольку они включены в сферу его героических дел. Бытовые вещи появляются у него безо всяких усилий, неизвестно откуда и каким образом. Любая вещь возникает вместе с ситуацией, в которой она оказывается необходимой. Если богатырь хочет отдохнуть, заночевать в чистом поле, он просто раскидывает шатер; но из предшествующего повествования очевидно, что шатра он с собою не возил [Астахова, 1938, № 40]. Заточенный в турецкой темнице хайдук, чтобы получить бумагу и перо для письма, дает паше деньги, вытаскивая их тут же из кармана [Marjanović, 1864, № XV].

Чисто ситуативный подход ко многим бытовым положениям, к сюжетным обстоятельствам, пренебрежение эмпирическим правдоподобием создают в эпосе густую атмосферу внешней недостоверности и условности. Тем более яркими вспышками на этом фоне выступают типовые эпизоды, разработанные с подчеркнутой точностью и детальностью — такие как седлание коня, пахота и др. Вот как, например, собирается на пашню Марко Кралевиц:

On batali šarca od megdana
I on spremi svijetlo oružje,
A prihvati torbu strunjavicu.
U nju stavlja mesa debeloga
I bijela kruha šeničnoga,
Stavlja u nju vina i rakije.
Baci torbu na pleći junaške,
Evo Marka niz tančicu kulu,
Dokle spane u rosne livade.
Pa iščera dva para volova
I prihvati ralo od oranja,
Ode zdravo iz Prilipa svoga.

Он оставил Шарца-поединщика <коня>
И убрал сверкающее оружие,
А захватил сумку из козьей шерсти.
В нее положил мяса жирного
И белого хлеба пшеничного,
Поставил в нее вино и ракию.
Кинул сумку на плечи юнацкие,
Отправился Марко вниз от башни,
Пока спустился на росистый луг,
Выгнал две пары волов
И взял плуг для пахоты,
Отправился из своего Прилепа.

Описания такого рода, в конечном счете, тоже ситуативны и связаны с характеристиками персонажей, и вряд ли стоит их трактовать как некое свидетельство реалистических тенденций в эпосе.

Другое дело, когда эмпирическая достоверность обнаруживается там, где обычно господствовала условность.

В славянских эпических песнях довольно часты ситуации, когда в ходе событий вступают в общение персонажи разной этнической принадлежности и, следовательно, говорящие на разных языках, или даже персонажи, один из которых не принадлежит к человеческому роду. В таких ситуациях эпическое сознание, как правило, освобождает героев от всяких языковых забот и легко снимает проблему языкового барьера: герои свободно общаются, разговаривают, понимают друг друга. Вопросы, на каком языке говорит Илья Муромец с Идолищем, а Марко Кралевиц с Арапином, просто не существует. Тем не менее на каком-то этапе эпосотворчества мотив различия языков возникает как реальность и вторгается в повествование. Возникает он, однако, не из соображений правдоподобия; он приобретает сюжетные функции и при этом, естественно, оказывается включенным в условно-эпический контекст. В одном известном мне случае мотив различия языков как будто больше связан с реально-историческими отношениями: татарский царь направляет в Киев своего посла и ищет такого, «который умеет говорить русским языком, человеческим» [Киреевский, 1862, вып. 4, с. 39]. По мнению В. Я. Проппа, за этой подробностью стоит древнерусская традиция ведения дипломатических переговоров устным путем [Пропп, 1958, с. 313—314]. Может быть, это и так, но в былинном повествовании знание послом русского языка оказывается ненужным (неясно, кстати, на каком языке написан ультиматум татарского царя, который привозит посол Владимиру).

Любопытна игра с мотивом различия языков в южнославянских песнях. В определенных ситуациях знание героем чужого языка обещивает ему успех в борьбе с врагами [Караџић, 1958, књ. II, № 71; Бурин, 1961, с. 251—252]. Особенно характерна в этом плане песня «Udbinjanî Turci i Senjanî». Турки приглашают юнаков из Сеня в гости и за столом — в присутствии юнаков — договариваются между собою, как их погубить; разговор ведется по-турецки, и хозяева думают, что сеняне их не понимают. На этом, собственно, строится драматическая коллизия, что само по себе для классического эпоса не вполне обычно.

Niko turski ne zna divaniti
Od Senjana, žalosna im majka!

Никто по-турецки говорить не мог
Из сенян, мать их пожалест!

Однако один из гостей, приехавший позже, понял турецкую речь и, обращаясь к товарищам «по-латински», предупредил их об опасности и сам предложил план превентивной расправы с хозяевами. На этот раз турки, не зная «латинского» языка, попали в ловушку. Любопытно, что до момента, когда возник заговор, проблемы языкового барьера не существовало: глава турецкой стороны обращался к селянам с тостом, и те его понимали [Delorko, 1964, № 18]. Такого рода несообразности для эпоса более или менее обычны, их можно заметить только «со стороны». В данном случае нетрудно убедиться, что мотив различия языков возникает в конкретной ситуации и действует до завершения одной ситуации и теряется в другой.

7

Специфика эпического сознания весьма сильно проявляется в том, как осмыслиется и описывается в былинах и юнацких песнях пространство.

Географическая карта в эпосе во многом условна: она включает, наряду с реальными названиями мест — стран, городов, сел, рек, названия вымышленные либо искаженные; главное же — она не содержит каких-то реальных сведений о местонахождении упоминаемых пунктов, о расстояниях между ними, о расположении их по отношению друг к другу.

Эпическая география основывается на противопоставлении «своей» земли и «своих» центров и локусов «чужим», враждебным. При этом и «свое» и «чужое» получает в эпосе устойчивые типовые наименования и характеристики, которые могут перекликаться с реально-историческими. Впрочем, реальные соответствия явно ослабевают, когда речь идет о чужих землях. В былинах в качестве таковых чаще всего называются Золотая Орда, земля Литовская, Индия, Корела, но в общем все они на одно лицо, все достаточно неопределены, и напрасно пытаться соотнести их с реальной географией.

А во той было Индеюшки богатыи,
Да во той было Корелы во проклятыи,
А был молодой боярин Дюк Степанович.

[Гильфердинг, 1949 I, № 9]

Эпические наименования и характеристики конечно же подсказаны живыми впечатлениями Средневековья, но в былинах они обладают своим смыслом, подчинены нормам эпического сознания. Их

устойчивая повторяемость, кажущаяся алогичность употребления — характерная черта эпического мира, относительно замкнутого в самом себе.

Ряд эпических имен носит отчетливо выраженный функциональный характер. Соответствующие локусы не имеют постоянного положения на карте и появляются всякий раз, когда необходимость их подсказана возникающей ситуацией. Например, Леванидов крест — место ответственных встреч богатырей; река Смородина — зловещая река, несущая беду, отграничивающая русские земли от вражеских земель; гора Сорочинская — место, откуда просматриваются широкие пространства, но она же несет и опасности героям, и т. д. Постепенно у таких локусов появляются новые функции, прежние затемняются, но суть остается прежней.

Наиболее близки к реальной истории эпические центры: Киев, Чернигов, Новгород в былинах, Прилеп, Призрен и другие в юнацких песнях.

Маршруты, обозначающие передвижения героев внутри своей земли, далеки от эмпирической точности. И направления, и расстояния, и время, за которое они покрываются, вполне условны и подчинены в первую очередь законам повествования. Поэтому попытки исследователей сопоставить сведения, какие можно извлечь из песен, с реальными подсказами и выкладками не могут дать ничего положительного; с методологической же точки зрения они просто смешны.

В болгарской песне Арапин в поисках Марка Краевича приезжает в Прилеп; ему сообщают, что Марко отправился пить вино в Будинград, и Арапин тотчас направляется туда же. Поездка не стоит ему ни времени, ни труда, а между тем эти города в реальности разделяют многие сотни верст и принадлежат они разным землям.

Ученых исторической школы смущало, что Илья Муромец добирался за один день из села Карачарова близ Муром до Киева, что путь его к тому же был непрямым и что расстояние, упоминаемое обычно в былинах, сильно разнится от расстояния на современных картах. Выход они находили в том, что «уточняли» географические свидетельства былины, находя вместо муромского Карачарова тот пункт, расстояние от которого им соответствовало [Миллер Вс., 1924]. Между тем эпическую карту не нужно исправлять — надо понять ее.

В былинах не обнаруживается каких-то серьезных сдвигов в сторону конкретно-эмпирических описаний пространства. Можно даже допустить, что в русском эпосе, находившемся несколько столетий в районах, удаленных от эпических центров, условность и неопределенность могли лишь укрепляться. Иная картина наблюдается в южнославянской эпике. Многие поколения гусяров хорошо знали эпи-

ческие места, о которых они пели, часто жили здесь или поблизости, и естественно, что в эпическую географию, и без того более реальную, чем былинная, стал вторгаться их собственный опыт. Так появились песенные маршруты настолько точные и детальные, что путь героя подчас можно проследить по настоящей карте. Например, относительно одного такого описания комментатор замечает: «Между Прилепом и Косовом расстояние, которого певец не представляет. <...> Однако путь от Пазара до Карловаца описан лучше» [Караѿић, 1958, књ. II, с. 730]. Один из самых ярких примеров точности дает песня «Сестра Леки-капитана», пропетая Вуку Караджичу старцем Милией. Марко Кралевич отправляется из Прилепа в Призрен сватом, по пути он заезжает в Рашку, и оттуда его маршрут приобретает замечательную конкретность, лишь отчасти окрашенную эпической условностью:

Пријеђоше воду Јошаницу,
Седамдесет и седам бродова,
Фатише се села Колашина,
Спуштише се равној Метохији,
На Сеновца села ударише,
На Сеновца и пак Ораховца,
Метохију равну пријеђоше,
Фатише се поља призренскога
Испод Шаре, високе планине.

[Караѿић, 1958, књ. II, № 39]

По словам комментатора, «певец с гордостью и радостью провел старых сербских юнаков сквозь свой край, селами, через которые он сам проходил, реками, через которые сам переправлялся» [Там же, с. 700; Недић, 1964].

Точность и реальность маршрута сами по себе еще не освобождают описания от традиционно-эпической условности. Важно ведь еще, как и за какое время преодолевает герой описываемое пространство. Старец Милия не дает нам на этот счет каких-либо сведений: его интересовал лишь сам маршрут. Но вот перед нами характерный случай, когда довольно определенно прочерченный путь покрывается с чисто эпической скоростью.

Кад је Марко био на Ћуприји,
Тад и други петли запевали,
А кад доша у Скопље широко,
Тад су трећи петли запевали,
А зора је Марка зазорила,

Когда Марко был на Чуприи,
Тогда и вторые петухи запели,
А когда пришел в Скопле широкое,
Тогда третьи петухи запели,
А зоря для Марка рассвела,

Зазорила испод Качаника,
Качаника на ону клисуру,
И сунце је Марка огрејало,
Огрејало у шуму Некудимску.

Рассвела под Качаником,
Под Качаником в том ущелье,
И солнце Марка согрело,
Согрело в лесу Некудимском.

[Ястребов, 1889, с. 262]

Характерно, что в передаче скорости передвижения героя песни остаются в общем в рамках эпической гиперболы. Это понятно: если само пространство малофункционально, то преодоление его прямо входит в ряд действий и поступков, которые выделяют героя из обычного окружения и характеризуют его именно как героя. Напрашивается предположение, что эмпирическая реальность входит в эпос постольку, поскольку она не вступает в противоречие с его ведущими, основополагающими принципами.

Исследователями русского эпоса собран значительный материал, показывающий, как в севернорусских былинах нашли отражение черты окружавшей сказителей природы, типичных ландшафтов [Липец, 1951]. Эти черты характерным образом сплелись с пейзажными зарисовками древней Руси, ее юга, Новгородского края и др. и, подобно этим последним, оказались включенными в эпический контекст, согласовались с сюжетикой. Певцы заметно стремились (правда, достаточно тактично) сделать свои живые наблюдения органической частью эпического повествования. Пейзажные мотивы Севера становились типическими *loci communes*, не внося чего-то существенно нового в само содержание былин.

Вполне условны в эпических песнях способы и обстоятельства попадания героя в требуемое место. Он освобожден от забот о выборе маршрута, о поисках пути и даже от выяснения того, где находится то или другое место. Он в любой (сюжетно обусловленный) момент может отправиться в путь и легко и без затруднений приехать куда нужно. Герой всегда «знает» свою дорогу. Передвижение почти никогда не составляет проблемы, препятствия возникают только сюжетно предсказанные (например, поездка Дюка в Киев). Преодоление пространства не занимает много места, повествование излагает его формально, как необходимую связь между основными действиями. В очень редких случаях обстоятельства, с этим связанные, приобретают значимый характер и воздействуют на ход сюжета.

Нарушение эпической логики видно в одном варианте песни «Марко Кралевич и девушка Арапка». Юнак везет девушку, освободившую его из плена, в Прилеп. По дороге он оставляет ее. Арапка попадает в отчаянное положение: вернуться домой она не смеет, а

ехать за Марком не может, так как не знает дороги к Прилепу» [HNP, 1897, № 14]. Незнание здесь, конечно, вполне ситуативно, но важно, что певцы иногда ищут реальные мотивировки и находят их в привычных житейских обстоятельствах, а попутно как бы снимают элементы условности.

8

Несоответствие эмпирической правде обнаруживает себя с большой определенностью в «бытовых» обстоятельствах, в отношениях между персонажами, в мотивировках их поведения.

Прежде всего стоит отметить, что в известных типовых ситуациях герои ведут себя в соответствии с определенными эпическими канонами. Существуют ситуативные модели поведения, которым подчиняются все персонажи (нарушение их, как правило, столь же значимо и влечет различные последствия). Эпическое сознание исходит не из конкретно-индивидуальных обстоятельств — внешних и внутренних, а вырабатывает стандартные схемы поведения, соответствующие повторяющимся сюжетным и мотивным схемам. Таковы, например, стандарты, определяющие, как должен вести себя богатырь при встречах с незнакомым ему богатырем, с чужеземным нахвальщиком, с освобождаемой из плена девушкой, с матерью и др. Почти автоматическое их исполнение обеспечивает «нормальное» движение сюжета. По своей природе и часто по внешним выражениям они условны и лишь в отдельных случаях могут быть соотнесены с реальной бытовой практикой.

Еще больше оснований говорить о недостоверности и условности эпических завязок и многих эпических коллизий и эпизодов, играющих немаловажную роль в сюжетном развитии. Герои в своем поведении, во взаимоотношениях в известных ситуациях, в реакции на чужие поступки и слова руководствуются не естественными (в житейском смысле) расчетами и соображениями или непосредственными импульсами, а словно бы заданными условиями «игры», некими договорными обязательствами, принятыми до ее начала. Есть сюжеты, целиком построенные на логике такой условной игры. Например, былина о Ставре Годиновиче и аналогичные ей южнославянские песни строятся на том, что персонажи ее «играют» в невозможность установить пол, в какое-то искусственное неведение.

«Игровой» характер получают некоторые сюжетные завязки, основанные на допущении малодостоверных либо просто невозможных предпосылок. В знаменитой песни о женитьбе Вукашина Видосава спрашивает мужа, действительно ли у его коня есть крылья: с этого

вопроса она начинает осуществление своего вероломного плана. Трудно, однако, представить, что лишь сейчас впервые жена заговаривает с Момчилом на эту тему. Но с точки зрения эпической условности здесь нет ничего странного. Известно по другим примерам, что женщины узнают о возможности лишить мужей их неуязвимости или магического оружия в тот момент, когда намереваются их погубить. В более широком плане — повествование в эпосе обычно не учитывает предыстории отношений между героями, конструируя их как бы с нуля.

Еще пример типовой условности: в песне «Женитьба короля Будимского» Секула, отправляясь на Косово поле, предупреждает сестру, чтобы она береглась, не открывала бы никому двери и пр. Секула думает, что его наказа никто не слышал, однако весь разговор услышал Будимский король [HNP, 1896, № 73]. Подслушивание никак не мотивируется, и остается неизвестным, где был в момент разговора король и каким образом ему удалось подслушать Секулу. Собственно, и задавать такие вопросы излишне: эпическое сознание свободно от необходимости рациональных мотиваций, оно имеет свою логику. В данном случае требовалось, чтобы Будимский король *знал* о разговоре Секулы с сестрой.

Эпос знает несколько стандартов получения персонажем информации (письмо, птица-вестник, слуга-изменник); в данном случае наиболее подходящим оказалось подслушивание. Тот или другой эпический стандарт вводится автоматически и логических оправданий не требует.

В рамках классического эпоса можно говорить лишь о намечающихся тенденциях к преодолению условностей в системе мотивировок, завязок, поведения персонажей.

По наблюдениям А. М. Астаховой, «один из самых характерных для позднейшей стадии развития эпоса» процесс — это психологизация эпических образов и появление психологических мотивировок, а также подключение реально-бытовых подробностей [Астахова, 1948, с. 75—81]. Важен следующий вывод, к которому приходит Астахова: «Внедрение реально-психологических и реально-бытовых черт чаще всего касается лишь отдельных былинных образов, соответственно изменяя их характер. Вместе с тем бывают случаи, когда процесс охватывает всю систему образов, и тогда вся былина в целом меняет свой общий колорит» [Там же, с. 82]. Пример, который приводится как иллюстрация к последнему тезису, весьма убедителен: он показывает, что нагнетание бытовых подробностей и психологических объяснений с одновременным ослаблением традиционных мотивировок и снятием ряда традиционных эпических ситуаций может привести к трансформации эпической системы в рамках данного текста.

Не забудем, однако, что подобная трансформация возможна лишь в отношении некоторых сюжетов. Сюжет «Добрыня и Алеша», который служит примером у Астаховой, по своему характеру предрасполагает к реально-бытовому переосмыслению и насыщению психологическими тонкостями. Любопытно, что сходную судьбу пережили и южнославянские песни о воине, возвращающемся на свадьбу своей жены [Banović, 1964, s. 263—264].

9

События в эпосе всегда разворачиваются во времени. Проблема времени сложна и многосоставна [Лихачев, 19526; Неклюдов, 1975; Путилов, 1988; Селиванов, 1988], ограничусь одним аспектом ее: как осознается и описывается течение времени.

Время в эпических песнях необратимо: певец не может возвращаться в прошлое, повествование движется только в одном направлении. Для воспроизведения событий, происходивших (по отношению к данному моменту повествования) в прошлом, используется форма прямой речи: к совершившимся событиям может вернуться и рассказать о них один из персонажей; чаще всего он рассказывает о том, что уже было изложено в прямом повествовании в своем месте. В очень редких случаях вся песня строится как рассказ героя о случившемся, и тогда мы имеем как бы два сюжетных времени: время рассказа и время излагаемых событий.

Главная особенность состоит в том, что эпическое время условно, оно, как правило, не считается и не совпадает с временем эмпирическим. Кроме того, оно чаще всего ситуативно, т. е. его характер и его течение соответствуют данным сюжетным обстоятельствам, подчинены им и вне их как бы не существуют вовсе. В зависимости от типовых сюжетных ситуаций время может сжиматься и расширяться, оставаться условно-неопределенным или приобретать условно-определенные признаки, может течь плавно и непрерывно или двигаться прерывисто, скачками, может восприниматься как более или менее реальное либо как гиперболическое и даже фантастическое, может, наконец, быть сведено к нулевому.

Обратимся к случаям, когда сюжетное время оказывается связанным в повествовании с какими-либо условиями, с точным отсчетом и от этого зависит ход событий. Назовем его условно-определенным: это время условленного отсутствия героя, время, отведенное на выполнение какого-то задания, время с точным обозначением его исхода и т. д.

Во многих случаях, за исключением тех, что направляются самим сюжетом, текущее время ничем реально не заполнено: оно превращается во время ожидания его исхода, с которым связаны предугазанные события. Здесь есть некоторая аналогия «незаполненному» пространству, которое преодолевается героем ради достижения того пункта, где должны быть продолжены события.

День-то за день как птица летит,
Неделя за неделю как дождь дождит,
Год-тот за годом быв трава растет.
Проходило тому ровно три года.

[Гильфердинг, 1949, с. 356; ср.: Там же, с. 146; Рыбников, 1989, с. 302]

Vr'jeme leti, dan za danom m'enja,
Istekoše petnaest godina.

Время летит, день за днем меняет,
Истекли пятнадцать лет.

[HNP, 1896, s. 35—36]

Dan za danak nedjeljica dana.

День за днем неделя прошла.

[Там же, s. 296; 397]

Незаполненность времени особенно ощутима, когда мы имеем дело с большими отрезками — в шесть, девять и так далее лет. Эпическому сознанию явно не под силу представить реальный объем протекшего времени и заполнить его каким-то реальным содержанием.

Условность становится очевидной, когда временной отрезок не отмечен какими-нибудь показательными временными переменами. Даже возраст некоторых героев как бы не меняется, по прошествии условного отрезка они остаются такими, какими были до начала отсчета времени. Время движется формально, событийно, а по существу оно стоит на месте. В порядке возражения можно напомнить случай с Добрыней, которого по возвращении из многолетних странствий не узнают его близкие («Добрыня и Алеша»). Но Добрыню изменило не время, а пребывание в другом мире. Его жена, никуда не отлучавшаяся, так и осталась по прошествии двенадцати лет «молодой» Настасьей Микуличной.

Условность отсчета временных отрезков может оборачиваться несообразностями сюжетного порядка, когда певцы «забывают» указать «определенное» время. Определенность появляется чаще там, где этого требуют условия сюжета, где без нее не обойтись. В одном варианте былины «Илья Муромец и сын» время, протекшее между отъездом богатыря из дома Златыгорки и встречей со взрослым сыном-нахвалящиком не фиксировано. Фактически эти два момента разде-

ляют не менее восемнадцати-двадцати лет. Повествование же идет не прерываясь и снимает всякое представление о реально протекшем времени [Григорьев, 1904, № 40]. Былинный текст подобен здесь средневековой иконе, на которой тесно рядом даются эпизоды из разных периодов жизни героя или героини. Чтобы понять, что эти эпизоды разделены во времени, надо просто знать их содержание.

Эпическое сознание ставит сюжетное время вне реального контроля.

Истекшее время может указываться в пределах, подчеркнуто не соответствующих реальности, но ему будет придаваться известная достоверность. В черногорской юнацкой песне «Женитьба Максима Черноевича» отец героя отправляется за синее море в качестве свата и занимается сватовством целых три года. Вернувшись домой, он обнаружил, что за это время с сыном произошли печальные перемены: он болел, лицо его почернело от коросты, и теперь жених нисколько не соответствует тем похвальным характеристикам, какие давал ему отец при сватовстве. Женитьба откладывается, и проходит еще девять лет. На десятом году отец невесты присылает письмо.

Нов је био, пак је постарио,
Давно ј' било то девет година.

Молод был, уже постарел,
Прошло уже девять лет.

[Караџић, 1958, књ. II, № 88]

Перед нами редкий случай, когда девять лет воспринимаются не отвлеченно эпически, а житейски реально. Не будем забывать, однако, что сама ситуация с девятилетним молчанием жениха (так же как и с трехлетним сватовством) по-эпически условна.

Обычно в эпосе указания на годы, не подкрепленные реальными обстоятельствами, выполняют те же поэтические функции, что и гиперболы, в реальность которых уже не верят. Когда в песне говорится о женихе, который, получив отказ, три года отращивает волосы [Mazušanić, 1876, s. 101—103], или о больной женщине, которая девять лет не получает воды [Там же, с. 107—111], то категория времени просто теряет свойственные ей признаки и воспринимается как метафора, призванная зримо передать в первом случае — степень переживаний отвергнутого жениха, во втором — степень страданий несчастной героини.

Поэтическая игра со временем, пренебрежение реальностью во имя более существенных художественных — общих и конкретных — целей обычны для эпического сознания. В болгарской песне Марко едет лесом.

Настана си гора ясенова,
У гората едно пиле пое,

Явился лес ясеневый,
В лесу одна птица поет,

Пиле пое, дури одговара.
 Постоя юнак, послуша,
 Три дни си стоя и си слуша,
 Коня нодзе заболяха.
 На юнак на калпак му слана нападало,
 На мустаци роса заросило.

Птица поет, тут же отвечает.
 Постоял юнак, послушал,
 Три дня стоял и слушал.
 У коня ноги заболели,
 Юнаку на шапку иней упал,
 Усы роса покрыла.

[СБНУН, 1890, с. 103]

В сербскохорватской песне так описана трудная поездка юнака:

Goni Šarca i poćom i danom,
 Trije dana i tri noći tavnе.
 Na Šarcu je ručak ručеvao,
 I na njemu Marko užинаo,
 I na Šarcu večer večегаo,
 I na konju sanak boravio.

Гонит Шарца и ночью и днем,
 Три дня и три ночи темных.
 На Шарце и обедал,
 И на нем Марко полдничал,
 И на Шарце ужинал,
 И на коне сон одержал.

[Marjanović, 1864, s. 3]

Я думаю, что использование времени в метафорических целях, превращение условно-определенных или условно-неопределенных временных описаний в описания чисто поэтические следует рассматривать как проявление известных сдвигов в эпическом сознании, не менее существенных для эпического творчества, чем, скажем, тенденция к освоению времени как реальности. Эту последнюю уловить в памятниках эпоса не просто. Ограничусь здесь одним примером из черногорской юнацкой песни о женитьбе Джуро-барьяктара на виле. Джуро хочет добыть вилу и отвергает всякие предостережения. Мать открывает ему, что вила появится на озере, когда пройдет зима, на Георгиев день. Джуро вынужден сдержать свое нетерпение и ждать.

Па све броји мјесеце и дане,
 Док бијели Ђурђево-дан не сване.

Так и считал месяцы и дни,
 Пока белый Георгиев день не рассветет.

[Ровинский 1905, с. 211—213]

Перед нами тот редкий случай, когда время заполнено реальным ожиданием — пусть и чудесного события — и герой вынужден с ним считаться.

Трудно пока сказать, являются ли принадлежностью традиции или отражают поздние сдвиги в системе те формулы времени, которые встречаются в юнацких песнях и в былинах и в которых не всегда ощутима грань между условностью и реальностью: они относятся к небольшим временным отрезкам и связывают близкие по времени эпизоды повествования.

Za tim malo vrieme postojalo,
Uz polje se magla otisnula,
A iz magle junak pomolio...

После немного времени прошло,
С поля туман ушел,
А из тумана юнак появился...

[Šunić, 1925, s. 30]

Тако мало време постојало,
Данак прође, тавна ноћца дође.
Кад ујутру јутро освануло,
И пред црквом звона ударише,
Сва господа дошла на јутрење.

Так немного времени прошло,
День прошел, темная ночь пришла.
Когда утром рассвело,
И перед церковью колокола ударили,
Вся господа пришла на утреню.

[Караџић, 1958, књ. I, с. 191]

Пока — на основании проведенных наблюдений — напрашивается вывод, что в классическом славянском эпосе преобладают представления о времени и его описания, характеризующиеся известной традиционностью, даже архаичностью. Сдвиги здесь возможны (как и в других сферах эпического сознания) постольку, поскольку они не разрушают традиционную структуру и не противостоят сложившимся принципам.

10

Поэтике славянского эпоса посвящено много исследований, в том числе и капитальных. Я отсылаю читателей к некоторым из них: здесь они найдут и подробные описания системы эпических тропов, и анализ и характеристику «общих мест», и существенные наблюдения над связью поэтических приемов и средств выражения с сюжетными задачами и принципами сюжетосложения [Кравцов, 1933; 1985; Пропп, 1954; Богатырев, 1971; Смирнов, 1974; Селиванов, 1977; 1990; Астафьева, 1993; Гацак, 1973; 1989]. Л. А. Астафьева рассматривает элементы поэтики былин, исходя из того, что «эпический стиль проявляется в типологии сюжетно-композиционных связей, составляющих разные уровни эпической стереотипии» [Астафьева, 1993, с. 220]. Плодотворными представляются страницы ее книги, где анализируются «общие места», которые она подразделяет на предикативные и субъектно-объектные. С каждым из этих типов связаны свои художественные функции, сюжетные задачи либо задачи характеристики героев [Там же, с. 221—236]. В монографии далее результаты наблюдений в сфере былинного эпоса сопоставляются с материалами болгарской эпики, на основании чего выявляются как переклички, так и различия [Там же, с. 236—241].

Я останавлиюсь лишь на одном вопросе, который в названных работах рассмотрен не столь основательно сравнительно с другими. Речь пойдет о месте и роли иносказаний в эпосе.

В. Я. Пропп отмечал, имея в виду в первую очередь былины, что «язык эпоса почти полностью лишен метафоричности» и что «отсутствие в эпосе метафор — не недостаток, а показатель иной системы». Приведя примеры метафор — в именах героев, в отдельных выражениях, — он заключил: «Метафора в эпосе имеет ограниченное хождение, применяется преимущественно в лирических местах или для выражения гнева, негодования, осуждения, или она носит шуточный характер» [Пропп, 1954, с. 379—381]. О том, что иносказания вообще в эпосе редки, можно судить и по другим исследованиям [Адрианова-Перетц, 1947; Евгеньева, 1963; Миклошич, 1895; Богатырев, 1958; Zima, 1880; Бобчев, 1894; Maretić, 1966; Кравцов, 1933].

Думается, что правильнее не ограничиваться рассмотрением метафор в «нормативном» смысле, а обратиться к различным формам иносказательности в эпосе и ее роли в эпической сюжетике.

Действия и поступки героев, как уже отмечалось выше, нередко заключают — помимо прямого значения — некий скрытый смысл, но именно он оказывается главным для содержания песен. Начальный эпизод былины о Михаиле Потыке — его охота — по существу есть развернутое иносказание: Потык-охотник — это эпический жених, отправившийся на поиски суженой, а лебедь или лань — его суженая; охота — это сватовство. Метафоричность эпизода обнаруживает себя тут же, а объяснение получает через сравнительный анализ с другими эпическими сюжетами и с метафорикой свадебного обряда.

Сходный пример дает былина о Соловье Будимировиче, где метафорический смысл происходящего раскрывается лишь в конце сюжета, но для исследователя он очевиден изначально. Сюжетный контекст, типологические модели и параллели из эпоса и свадебных песен позволяют точно говорить что Соловей — это жених, дружина его — свадебная свита, а постройка теремов — исполнение традиционных задач, подтверждающих право героя на суженую.

В этих сюжетах мы имеем дело с двумя планами повествования — прямым, который по-своему реален, хотя явно таит иносказание, и метафорическим, который определяет смысл сюжета. Сюжеты строятся по принципу перевоплощения персонажей и действий, что может определять их структуру на отдельных участках повествования либо даже полностью. Это относится также к структуре образов. Характерное перевоплощение происходит с Василием Буслаевым в былине о поездке его в Иерусалим. В нем сталкиваются две сущности — дерзкий богатырь, не верующий «ни в сон, ни в чох», и паломник, намеревающийся замолить свои грехи; столкновение кончается трагически: в финале богатырь скидывает с себя паломническое обличье, бросает вызов судьбе и гибнет.

В юнацкой песне о Марке Кралевице-пахаре герой, по просьбе матери, решает покончить с воинскими делами и заняться мирным трудом. Однако когда он начинает пахать, его работа лишь по видимости напоминает крестьянскую: он перепахивает царские дороги, вызывая гнев своих врагов, а затем вновь обретает юнацкий облик и расправляется с ними. Пахота Марка Кралевица — одновременно и реальное дело, и метафора. В данном случае прямой смысл и иносказание почти неотделимы.

Перевоплощение становится иногда чисто фабульным приемом, выступая в форме «переодевания» героя. Мотив этот, перемена внешности, появляется в повествовании, когда герой должен проникнуть неузнанным в чужой лагерь. Так, Илья Муромец является перед Идолищем в образе калики; Марко Кралевиц попадает в дом Мины Костурянина под видом монаха; Добрыня Никитич приходит на свадьбу своей жены как скоморох; сестра или жена героя принимает облик воина, посла и т. д. Условность возникающих ситуаций вполне очевидна. Сюжеты в этой части строятся на некоторой игре: персонажи, действующие в песнях, обнаруживают нарочитую слепоту, не хотят замечать обмана и безуспешно пытаются установить истину. По ходу повествования происходит идентификация переодетого героя, но по своеобразной формуле: явившийся герой подобен предполагаемому персонажу, но это не он, а всего лишь его двойник. Сюжет движется от перевоплощения героя через его неузнавание (иносказательную идентификацию) к самораскрытию. На некоторых отрезках сюжетного движения герой выступает одновременно как бы в двух лицах.

Рассмотрим другую группу метафор в эпосе, относящихся не к повествовательной материи, но к характеристике героя. Чаще всего такие метафоры обнаруживаются в прямой речи героя, обычно в его ответах, адресованных противнику. В былинах татарский царь предлагает взятому в плен богатырю перейти к нему на службу. Богатырь отвечает:

«Да была (бы) у меня да сабля вострая,
Да была (бы) у меня палочька та боёвая, —
Послужил бы топере да по твоей шен,
Верой-правдой послужил бы, не изменюю».

Отказ свой богатырь облек в форму издевательского согласия. Его слова определили дальнейший ход событий в песне.

Южнославянский эпос знает этот прием. В песне «Женитьба Поповича Стояна» противник требует, чтобы Марко Кралевич отдал бы ему коня и невесту, «што су тебе тамо даривали». Марко отвечает:

«А мене су, брате, даривали,
Даривали тешком топузином,
И ја ћу је тебе поклонити».

«А меня, брат, одарили,
Одарили тяжелой палицей,
И я тебе ее отдарю».

[Караџић, 1958, књ. II, с. 503]

Предательница-сестра хитростью берет в плен брата, и когда ее муж возвращается после неудачной охоты, говорит ему:

«Ти си одиш и лов не си уловио,
А аз дома седа и лова сам уловила.
Ја си иди долу вов тевни тевници,
Та да видиш каква лова сам уловила!»

Ты ходишь и ничего на охоте не добыл,
А я дома сижу и дичь добыла.
Спустишься в темную темницу,
Там увидишь, какую дичь я добыла!»

[СБНУН, 1897, с. 83]; ср. также: [Миладиновци, 1861, № 192;
Караџић, 1958, књ. I, с. 567; Marjanović, 1864, s. 37]

В песнях на тему «Муж на свадьбе своей жены» новоявленный жених укоряет пришельца (мужа, еще не открывшегося), что тот много пьет и вряд ли сможет отплатить долг.

Онда вели поневољан сужан:
«Ако бог да, млади ћувегија,
Ти ћеш мене одужити дуга».

Тогда отвечает случайный пленник:
«Если бог даст, молодой жених,
Ты мне выплатишь долг».

[Геземан, 1987, с. 161]

Рядом с этими типовыми метафорами выступает метафора «бита — встреча и проводы гостей». Она была известна в Древней Руси, о чем свидетельствуют литературные памятники, явно опирающиеся на фольклор [Путилов, 1955]. Есть она и в южнославянском эпосе. Юнак отвечает туркам, окружившим его «кулу»:

«Ми смо вама сигурали ручак —
Из пушаках врућих крушаках,
Од ножева црвенога вина».

«Мы вам обеспечили обед —
Из ружей горячие хлебы,
Из ножей красное вино».

[Караџић, 1958, књ. IV, с. 104]; в ином контексте: [Ровинский, 1905, с. 331—332]

Тодор из Сталача расправляется с королевскими воеводами и провожает их со словами:

«Ид'те, браћо, пошли у добри час!
Поздрав'те се Јерину и Ђурђу,
Како сам вас дочекао лепо,
А још лепше, браћо, испратио!»

«Идите, братки, пошли в добрый час!
Передайте привет Ирине и Джурдже,
Как я встретил вас красиво,
А еще красивее, братки, проводил!»

[Караџић, 1958, књ. II, с. 480—481]

Арапин грозит королю Будимскому разорить город, увезти его жену, а самого отдать в рабство. В ответ на эти угрозы он получает письмо:

«Čekat ću te u Budimu mome,
Skladno ću te pričekati, kralju,
Iz topova lijepo pozdraviti,
Moja će te vojska dočekati,
Pozdravit će tebe plemenito
Crn'jem prahom i tešk'em olovom».

«Ждать тебя буду в моем Будиме,
Складно тебя подожду, король,
Из пушек красиво буду приветствовать,
Мое войско тебя встретит,
Приветствует благородно
Черным порохом и тяжелым свинцом».

[Bošković-Stulli, 1964, s. 190]

В большей части приведенных примеров ответ-иносказание предваряет ход событий, определяет развитие коллизий, падая обычно на самые напряженные, узловые точки сюжета. Иносказание может передавать и результат событий, возвращать нас к уже совершившемуся. Метафорический ответ как бы заново воспроизводит случившееся, но уже в итоговом виде; он обнажает драматизм происшедшего и служит заключительным аккордом ко всей песне. В этом смысле показательны южнославянские песни о неверной сестре. Когда юнак привозит домой голову убитой им сестры-изменницы, мать спрашивает сына, какие подарки привез он от зятя и дочери. Юнак отвечает:

«Лепо мене сека даровала:
На руке ми лисичине троје,
А на ноге троје букачије.
Још съм липши секи даровао —
Бритком ђордом и десницом руком:
Ево ти је јабуку послала».

«Красиво меня сестра одарила:
На руки мне наручников трое,
А на ноги трое кандалов.
Еще красивее я сестру отдал —
Острой саблей и правой рукой:
Вот она тебе яблоко послала».

[Памятники... 1853, с. 201]; варианты: [Караџић, 1958, књ. I, № 724; Богишић, 1878, № 106]

В черногорской песне у смертельно раненного юнака спрашивают, почему он не поет. Тот отвечает:

«Ја сам сино приватио вина,
Па м'од вина забољела глава,
Но пјевајте и веселите се!»

«Вчера вечером я прихватил вина,
И от вина заболела голова,
Но вы пойте и веселитесь!»

[Луча 1896, с. 479]

В том же ряду находится метафора «сватовство (брак) — смерть». Дядя находит умирающего от ран Секулу, хоронит его. Спустя некоторое время сестра Секулы, не зная о гибели брата, просит дядю послать его домой: мать намерена женить его. Дядя пишет в ответ:

«Sekulu je ujac oženio
Crnon zemljon i travon zelenon».

«Секулу дядя уже женил
На черной земле и траве зеленой».

[HNP, 1896, s. 595]; варианты: [Там же, с. 594—595]

Эту метафору в развернутом виде знают русские песни об умирающем на чужбине добром молодце [Соболевский, 1895, № 38—402].

В заключение приведу черногорскую песню, сюжет которой в целом организуется последовательным рядом иносказаний рассмотренного типа и предстает, в сущности, в виде развернутой метафоры. Здесь обе части (вопрос-требование и ответ) несут в себе одновременно и прямой и переносный смысл. Стамбульский царь ведет войско на Круян-град. В письме к Джюре он представляет свое войско как свадебное посольство, а поход — как сватовство. Царь просит у Джюры его дочь за своего сына. В качестве же свадебных подарков он требует головы круянских юношей. Так открывается двойная цель его похода. Ответ Джюры, построенный по знакомой схеме, переводит тему сватовства полностью в метафорический план: у Джюры действительно есть дочь-невеста, но царского сына он женит не на ней, а на острой сабле, а сватов одарит пулями из ружей. В завершение следует прямой вызов:

«Ај' на мене, када тебе драго...»

«Ну иди на меня, если тебе угодно...»

После победной битвы Джюра берет в плен «жениха» и отпускает его со следующими словами:

«Нека гласник иде у краину
И нек прича за своју женидбу,
И фали се у Стамболу-граду,
Како сам ти оца даровао
И одвише кићене сватове».

«Пусть вестник идет в свой край
И пусть расскажет о своей женитьбе
И похвастает в Стамбуле-граде,
Как я его отца одарил
И особенно нарядных сватов».

[Ровинский, 1905, с. 239—244]

Большинство иносказаний строится по единому структурному принципу: иносказание возникает как ответ на вопрос, требование, предложение, угрозу, которые никакого второго смысла сами по себе не заключают. «Поводом» для иносказания оказывается какое-то

опорное слово в вопросе-требовании. В ответе это слово становится метафорой, оказываясь ядром развернутого иносказания. Прочная соотнесенность — смысловая, образная, грамматическая — иносказания-ответа с первой частью — вопросом (требованием) придает поэтической конструкции законченность, гармоничность. Конструкция эта может рассматриваться как характерная особенность славянской эпической сюжетной структуры. Она получает свое развитие в других песенных жанрах.

Эпический язык в его богатстве и разнообразии возможностей требует тщательного исследования во всех его составляющих.

Магическое в славянском эпосе

Фантастическое, чудесное в эпосе выражается как в персонажах (героях и их противниках), в описаниях пространства, в разного рода предметах, обладающих необыкновенными свойствами, и т. д., так и в мотивах волшебства, магии, неизменно воздействующих на события и на поведение людей. Сюда же относятся чудесные предсказания, предупреждения, угрозы и запреты. Предсказанное осуществляется (или преодолевается чудесным же образом), запреты нарушаются, и это приводит к драматическим ситуациям. За всем этим кроется вера в предуказанность и неизбежность совершающегося в жизни. Однако же в эпосе нет однозначного отношения к ним. Одно принимается как должное и не подлежащее сопротивлению, другое же оспаривается, отвергается, преодолевается. Собственно, отношением к предуказанности, к угрозам и запретам определяется природа персонажа. Герой — богатырь, юнак — узнается своим неприятием угроз или предупреждений, он идет навстречу им, вступает с ними в борьбу и чаще всего побеждает. Здесь, в частности, лежит грань, отделяющая богатыря от героя баллад, который обычно если нарушает запрет, то гибнет. Та же самая грань отделяет богатыря от персонажей профанного типа — матери, сестры, встречных девушек и т. д., которые всегда убеждены в неизбежности предсказаний и стараются уберечь героя от необдуманных поступков. Отношение к «чудесному», «необычному», «угрожающему» и «таинственному» получает в эпосе характер нравственно-психологических позиций, идеологических установок и одновременно оказывается важной эстетической доминантой. Концепцию эпоса составляет убеждение в том, что силам магическим, волшебным (когда они оказываются силами зла) успешно противостоят богатырская/юнацкая

сила (тоже обогащенная магическим, чудесным началом — но добра и справедливости) и героический нравственный и поведенческий кодекс богатыря/юнака. Все сказанное во всяком случае справедливо для основного массива славянского классического эпоса.

Что также важно — комплекс представлений и связанных с ними операций, объединяемых нами (пусть несколько расширительно) понятием магического, органически включен в эпическую сюжетику, обусловлен ее, так сказать, потребностями и в то же время мощно влияет на характер и направленность эпических конфликтов. Нет нужды искать корни разнообразных мотивов магического в эпосе в реальной средневековой магии как культурно-бытового феномена. Эпическая магия — особенная, созданная в рамках эпической фантазии и предназначенная для обслуживания эпического мира (хотя бы и частично питавшаяся из действительности). Одно из главных отличий эпической магии состоит в том, что она функционирует в условном эпическом мире, где все необыкновенное, фантастическое сбывается с поразительной легкостью, где персонажи не удивляются никакому чуду — встрече ли с вилой, воскрешению умершего, чудесному возведению церкви и т. п. Другое отличие: если в бытовой повседневности последствия магических действий — положительные или отрицательные — могут допускаться либо предполагаться, то в эпосе они предстают с полной определенностью и очевидностью. Равным образом случаи неисполнения магии, преодоления ее также наглядны и объяснимы: чаще всего они — результат предуказанного сопротивления героев, которым в эпическом мире дана великая возможность и способность противостоять злым магическим силам, а значит — бросать вызов судьбе и выходить победителями. Избранным обитателям эпического мира дано особое свойство — обладание магическим знанием (именно знанием; магическое умение — удел вовсе не многих). Его не имеют, за редкими исключениями, ни рядовые профанные персонажи, ни главные герои. Эти последние являются чаще всего объектами магического воздействия, его потенциальными жертвами либо «потребителями».

Магическим знанием и умением обладают в полной мере фантастические существа: вилы, вещие птицы. Ограниченные вещие знания приданы близким героя — матери, сестре, жене, его коню. Каждый такой персонаж знает лишь часть того, что ждет героя и что грозит ему, и ведет себя соответствующим образом, в результате возникает сложный узел событий, на которых лежит отпечаток таинственности, недосказанности.

Попытаемся описать наиболее характерные, типовые для классического славянского эпоса ситуации, коллизии, мотивы, где присутствует и действует магия, «чудо».

Чудесное рождение

Необыкновенность, заложенная в самой природе героя, может проявляться уже в обстоятельствах его рождения. В славянском эпосе наиболее яркий пример — чудесное рождение Волха, зачатого княгиней от Змея. В эпосе южнославянском ряд персонажей принадлежит к «Змеевичам», т. е. к потомкам Змеев [Путилов, 1971а, с. 73—76]. Чудесному появлению на свет некоторых юнаков предшествуют магические действия, к которым прибегают женщины, обреченные на бесплодие либо потерявшие детей. Мать, у которой Горун-Кеседжия погубил девять детей, не плакала, не жаловалась, но «сунула белый камень к сердцу, носила его девять месяцев и родила мальчика» [СБНУН, 1971, № 204]. По другой версии, она обратилась с молитвой к Богу — дать ей «дитя нежданное, неизвестное, Богу не сказанное»: так появился на свет Марко [Там же, № 202]. В другом тексте описывается и сам магический акт: Бог дунул женщине в правую грудь, она и пошла беременная и родила этого мальчика (Там же, № 205). По некоторым версиям, Марко Крелевич — сын вилы: король Вукашин принудил ее к браку, воспользовавшись советом другой вилы — унести у нее корону и рубаху [HNP, 1897, № 1].

Представление о необычном зачатии и рождении героя относится к числу архаических, мифологических следов, и на поздних этапах эпического творчества оно может получать негативную окраску: герою, рожденному с помощью чуда, уготована несчастливая судьба (например Наход Момир) [Карацич, 1958, кн. II, № 29]. Вражеский богатырь может явиться на свет через применение жестокой магии: мусульманские жены, чтобы родить детей-юнаков, похитили голову сербского юнака и пили приготовленный из нее суп [Милутиновић, 1990]. Этот антиэстетический мотив подтверждает, что поздняя эпическая среда отрицательно относилась к фантастическим способам появления на свет. Самый драматический результат применения родильной магии демонстрирует сюжет «Змей-жених», известный во многих версиях. Совет избавления от бесплодия здесь по-эпически прост: надо сплести специальную сеть (например из бисера), забросить в море и поймать рыбу с шестью перьями. Далее магические советы варьируют: нужно отнять у рыбы правое крыло, самое рыбу отпустить, а крыло дать съесть королеве, либо сварить всю рыбу и съесть ее мясо, либо правое крыло носить девять недель под поясом. Исполнение любого из этих условий принесет женщине златовласого и златокудрого младенца. Драматизм сюжета заключается в том, что героине, которой предназначен совет, он излагается в искаженной форме, а правильно пользуется им другая женщина. Так магия ока-

зывается полем столкновения противоположных интересов, игры страстей, торжества обмана. Героиня становится жертвой вероломства: сопернице достается идеальный сын, у нее же рождается змей. Можно, однако, предположить, что «ошибка» заложена в замысел сюжета: сын-змей потенциально — великий юнак, но чтобы стать им, нужно пройти испытания и ему, и окружающим, прежде всего — выдержать назначенный срок (если бы все шло «по норме», через пятнадцать лет змей освободился бы от заклатья и стал бы великим королем) [HNP, 1896, № 32]. Условия не выдерживает — по неведению — мать: она раньше времени уносит или уничтожает змеиные атрибуты сына и тем самым обрекает его на гибель. Сюжет может быть прочитан и в контексте позднего эпического сознания, которое не признает «ненормальных» форм рождения героя ([HNP, 1896, № 33; Карацѣћ, 1958, кн. II, № 11, 13]; см. также: [Карацѣћ, 1974, кн. II]).

На поверхности сюжета определяющую роль играют случайности, на самом же деле события развиваются и развязываются по законам эпической предопределенности, которую и призвана, в частности, выразить магия.

Магическая сила

Другой важный момент эпической биографии героя, с которым связано что-то магическое вмешательство, это наделение героя особенной силой или, напротив, лишение его прежней силы. В русском эпосе самый выразительный пример дают былины об Илье Муромце. В сюжете «Исцеление Ильи» прохожие старцы с помощью питья сначала возвращают ему способность владеть ногами, а затем наделяют богатырской силой и неуязвимостью. Любопытны при этом подробности: сначала Илья получает сверхфантастическую силу (он способен повернуть землю), но затем старцы ограничивают ее «нормальными» богатырскими пределами [Былины, 1986, с. 49—50]. В былине о встрече со Святогором Илья Муромец получает дополнительную силу, слизывая «смертную пену» умирающего богатыря (Там же, с. 370). Более соответствует замыслу, однако, версия, согласно которой Илья отказывается от предлагаемой Святогором силы: ему достаточно своей: «Если силушки у меня да прибавится, Меня не будет носить да мать сыра земля» (Там же, с. 57). Следы воздействия магии на быстрое возвышение богатыря прослеживаются в былине о Волхе. Прямой параллелью к ней выступает описание быстрого роста Делии. Появляется на свет он необычно — выскакивает из чрева убитой матери (отсюда его эпитет — «нерожденный») и, подобно Волху, растет с необыкновенной быстротой, за месяц проходя полгода, за пол-

года — четыре года и к пятнадцати годам вырастая в настоящего воина. Фантастический рост Делии связан, конечно же, с обстоятельствами появления его на свет [Милутиновић, 1990, № 65]. Мотив «нерожденного» богатыря — но в трагической трактовке — известен русскому эпосу: из чрева убитой Дунаем Ивановичем жены выскакивает «отрок», который — родился он нормально — стал бы великим богатырем [Былины, 1986, с. 203].

Марко Кравлевич получает фантастические атрибуты своей силы от вилы в благодарность за проявленное к ней внимание: саблю из дамасской стали, чудесного коня Шарца и два тайных ножа — они спрятаны у юнака так, что он сам о них не всегда помнит, и напоминает ему о них в трудную минуту та же вила [HNP, 1897, с. 322]. Илья Муромец после чудесного выздоровления и получения силы также чудесным путем приобретает оружие и коня. По существу, след магии мы находим в тех сюжетах, где герою достаются по наследству от отца-богатыря конь и оружие, обладающие особыми качествами: ср. былины о Михайле Даниловиче и Иване Гостинном сыне [Былины, 1986, с. 147—148, 324—325].

Чаще юнак фигурирует в песнях уже наделенный атрибутами фантастической силы, и источники ее не называются — они рассматриваются как данность: таков Змай—Огненный Вук, у которого — помимо коня и сабли — на груди сплелась змея, под пазухой крылья золоченые, из глаз у него молнии сверкают, а из зубов огонь выскакивает [Милутиновић, 1990, № 104]. Эти атрибуты, кстати, обеспечивают их владельцу магические способности [Путилов, 1971а, с. 71—73].

Марко может получить силу от молока, которым кормит его вида. Встреча их неслучайна, она предугадана предшествующим ходом событий. Король Волкашин, боясь соперничества со стороны сына (когда тот вырастет), спускает младенца в корзине вниз по Вардару: это — мотив мирового фольклора, в его глубинной семантике — идея будущего неизбежного возвеличения ребенка, который воспитывается в чужой среде, овладевает здесь атрибутами силы или власти и возвращается в родные места, чтобы исполнить предугаданное ему. Очевидно, что отправление по воде — это магический акт; равным образом — это знак, которым отмечается будущий герой.

Вида испытывает Марка, предлагая ему трижды поднять камень; в первый раз тот едва сдвигает его с места, во второй — поднимает до колен, в третий — бросает из-за головы так, что и следа от него не остается. После этого, также руководствуясь указаниями вида, т. е. следуя магической программе, Марко получает богатырского коня. При этом исполнение предугаданной ему магической процедуры Марко дополняет собственным мужественным поступком и искусст-

вом всадника. В итоге конь вынужден признать: он (конь) — юнак, но Марко — больший, и теперь будет над ним господин [СБНУН, 1971, № 143].

В эпосе нередок мотив: в борьбе с противником юнак/богатырь изнемогает, и тогда дополнительную силу, необходимую для победы, он получает магическим путем. Временную неудачу Марко терпит оттого, что не выполнил полностью указаний вилы (вступил в ссору в воскресенье) [HNP, 1897, s. 166]. В вариантах: вила заостряет Марку саблю, придает силу коню [Там же, № 1]; одна вила развязывает плененному юнаку руки, другая «разыгрывает» коня, третья заостряет саблю [Там же, s. 346]; сабля сама выскакивает из ножен [Там же, s. 345]; вила напоминает Марку о «тайном» ноже [Там же, № 26; Милутинович, 1990, № 75]. В русских былинах обращению за помощью к виле соответствует молитва богатыря, адресованная Богородице, после которой сила у него тотчас прибывает, и он одолевает противника [Былины, 1986, с. 175]. После обращения Алеши Поповича к Спасу и Богородице те посылают дождь, и «бумажные» крылья Тугарина подмокают — он вынужден опуститься на землю, где богатырь оказывается сильнее [Там же, с. 76—77]. В былине об Иване Годиновиче его соперник Кощей по наущению жены богатыря — изменницы — стреляет в Ивана, но стрела возвращается и убивает самого Кощея: «Да не по божеской было по милости — То по младенческому было по счастьецу» [Там же, с. 430]: за этой формулой скрывается, конечно же, особое расположение к богатырю магических сил.

Особо стоят случаи магических превращений героев — след глубокой архаики. В русском эпосе богатырь-оборотень — это Волх Все-славьевич: он способен превращаться, когда нужно, в зверя-охотника, снабжающего дружину мясом, когда нужно — в муравья, пробирающегося сквозь вражеские крепостные стены, и т. д. Способность оборачиваться и получать благодаря этому особые качества достигается специальным обучением, разумеется — магическим [Там же, с. 90—93, 388—390]. В былине «Добрыня и Маринка» противница богатыря обнаруживает способность превращать богатырей в туров; Добрыне она вынуждена снова вернуть человеческий облик, опасаясь, что еще более сильная волшебница превратит ее в собаку [Там же, с. 88—89, 385—387; Автономова, 1981, гл. II]. Михаила Потыку его жена-волшебница превращает в камень, то есть приводит к смерти, и лишь благодаря чудесной помощи «калики незнакомой» богатырю возвращается жизнь [Там же, с. 214—216]. В той же былине есть мотив покушения на жизнь богатыря через «чару зелена вина» с «зельем лютым» — и опять спасение приходит благодаря вмешательству (на первый взгляд — случайному, на самом деле — предопределенному)

некоей магической силы [Там же, с. 216—218; Автономова, 1981, гл. III]. Мотивы магического оживления и излечения юнаков не столь часты в южнославянской эпике. По научению вилы Марко собрал разных цветов, мать сварила их в новом горшке, ими осыпали побратима Иве, и тот заново встал на ноги [СБНУН, 1971, № 56]; сходные варианты см.: [Там же, № 153, 154; Карацић, 1958, кн. II, № 37]. Раненному Змаю—Огненному Вуку змея принесла волшебную траву, вила примотала к нему ее, Вук сам зализывал раны, но ничто не помогло — юнак умер [Милутиновић, 1990, № 104]; это, конечно, поздняя трактовка мотива магической помощи. В былине о Михайле Потыке змея в подземном царстве с помощью чудесной воды возвращает жизнь Марье Лебеди Белой [Былины, 1986, с. 212].

Спасение к герою приходит от церкви: Марко бежит от преследований отца, прячется в открывшейся перед ним церкви; когда Волкашин бьет по церковным воротам, течет теплая кровь, и король слышит грозное предупреждение [СБНУН, 1971, № 210].

Драматические сюжеты связаны с мотивами лишения героя магических атрибутов и способностей. Чаще всего мы имеем дело с коллизией: герой — жена-предательница. Классический сюжет этого рода — о Момчиле, его жене Видосаве и короле Вукашине (Волкашине). Видосава, чтобы стать женой Вукашина, хочет погубить мужа. Ей удается выведать секреты его непобедимости: у Момчила крылатый конь — когда его снаряжают в поход, он выпускает двенадцать крыльев [СБНУН, 1971, № 487—489]; он способен перелететь в любое место [Карацић, 1958, кн. II, № 24]. Сам акт снаряжения коня заключает в себе магический смысл: его моют специальным мылом, седлают специальным седлом, для него хранятся свои уздечка, попона и т. д. Чтобы на поле боя конь разъярился, его поят вином и ракией. Видосава лишает коня его способностей — подпаливает крылья, а вместо вина дает подогретую воду из колодца [HNP, 1896, № 32]. Другой атрибут магической силы Момчила — саблю «с очами» Видосава либо ломает, либо заливает ножны расплавленным оловом, либо затупляет о камень. Третий магический предмет — волшебную траву или камень в волосах юнака — Видосава похищает во время сна [Милутиновић, 1990, № 147; Карацић, 1958, кн. II, № 24; СБНУН, 1971, № 487—489].

Герой и сам может потерять богатырскую силу — если нарушит запрет, известное магическое условие, либо возьмется исполнить дело, за которое ему не следовало браться. Так, Марко готов вызвать на поединок самого Господа. Тот предлагает ему испытание с магическим предметом — торбой. Подобно былинному Святогору [Былины, 1986, с. 52—53], Марко изнемогает в попытках поднять торбу, в

которой, оказывается, заключена «вся черная земля»: сначала он теряет половину своей силы, а затем — и остальную [СбНУН, 1971, № 197—199]. Вила наставляет Грую — как ему избежать опасности от волшебства: он должен соблюсти серию запретов, воздержаться от подарков от трех змей — серебряного ожерелья, золотого яблока и букета свежих цветов; Груя, однако, принимает дары, и змеи хватают его коня за разные части тела; Груя погибает, а конь укоряет его — зачем он не послушал вилу [Там же, № 363]. В русском эпосе богатыри терпят поражение, поддавшись на хвастовство, т. е. нарушив один из принципов богатырского кодекса: против них выступает «небесная сила», и в борьбе с нею они оказываются бессильны [Былины, 1986, с. 131—132].

В былине «Смерть Василия Буслаева» соединяются два магических мотива — предсказание ему смерти и гибель из-за нарушения им запрета [Там же, с. 293—296]. Через магические средства юнак может увидеть свою смерть. По совету вилы Марко забирается высоко в горы и заглядывает в колодец. Что он там увидел, остается неизвестным, только юнак тут же высказывает скорбь о предстоящей своей смерти [Милутинович, 1990, № 191]. По другой версии: заглянув в колодец, Марко должен увидеть, как ему предстоит разлучиться с конем: он видит коня разрубленным на куски [СбНУН, 1971, № 158].

Эпические предсказания

Эпические сюжеты строятся по принципу внутренней (как правило, скрытой, увиденной в подтекст) запрограммированности событий. Программа обнаруживает себя моментами — в отдельных типовых ситуациях. Наиболее распространенная среди них — сновидение. Во сне герою или кому-то из его близких открываются ожидаемые события, подстерегающие опасности, несчастный финал. Такой сон — не просто предсказание, но и магическое постулирование событий, осуществляемое какими-то таинственными, не объявляющими себя силами. Между тем сон выступает и как испытание героя. Истинный богатырь/юнак не поверит в сновидение (по формуле «сон есть кланья», т. е. бред). По логике эпической программы, герой выступает против сил, предрекающих ход событий и грозящих ему гибелью. Юнак готов доказать не то, что сон — «бред», а то, что он, вопреки предупреждениям, способен повернуть события по-своему и опровергнуть предсказания. И даже если предсказанное исполняется, за юнаком остается героический подвиг, связанный с противостоянием некоей фатальной неизбежности.

Вот перечень типовых предсказаний во время сна, как положительных, так и угрожающих: предугадывается рождение великого юнака, победа в военном столкновении, замужество или женитьба; поражение в бою, захват города врагом, нападение вражеских сил, чья-то смерть, рабство, предательство жены юнака [Krstić, 1984, s. 133—136]. Сновидения могут подсказать способ действий (что сделать для преодоления бесплодия; как освободить девушку от Змея или от Арапина; как успешно построить мост, церковь и др.). В ряде случаев сновидения заключают в себе разного рода иносказания, символы и требуют последующих разъяснений с чьей-нибудь стороны. Тем самым магические операции, содержащиеся в сновидениях, оказываются условными. Муя видит во сне, как змея из зеленой травы бьет его под колено, а Омера — между глаз, но реально происходит другое [Милутиновић, 1990, № 40]. Типовые образы сновидений: роса превращается в кровь, которая обрызгивает свиту невесты [Там же, № Д 13]; два сокола упали на княжеский двор [Там же, № Д 19]; облако идет из кровавого Скадара на землю Зеты, молнии падают на село [Там же, № 61]; небо переломилось, и мелкие звезды попадали [СБНУН, 1971, № 555]; мутная вода заполонила дворы [Там же, № 553]. Можно заметить, что в исполнении поздних певцов описания сна подчас разрастаются, обретают как бы самостоятельную художественную ценность благодаря необязательным реалиям. Вот характерный пример из черногорской эпике конца XVIII—начала XIX в. Гром загредел со стороны Стамбула, а молния блеснула от Египта, месяц упал посреди Мухачева, под Будимом, белым городом; над ним птицы пролетели: первыми орлы, за ними серые соколы, белые лебеди, позади черные вороны; а Будим змея опоясала, языком по окнам лижет, дома в городе качаются, и упала звезда Денница, упала она возле месяца [Милутиновић, 1990, № 138]. Перегруженность картины сна очевидна, тем не менее каждый образ получает в тексте свое толкование. В другой песне, сложенной Петром Негошем, развернутое описание сна интересно еще своей привязкой к событиям локальной истории; оно полностью опущено на почву «домашнюю». Молодая вдова из села Мартиничи увидела во сне, как густое облако поднялось из кровавого царского Скадара, прошло через Малесию и охватило земли Зеты, Подгорицу, пока не дошло до края Спужа (из дальнейшего повествования становится ясным, что путь облака предваряет движение турецкого войска и его сборы в землях, захваченных турками). Далее облако пошло к селу Мартиничи, стало над селом, из него засверкали молнии и загревели горные громы. Молния сожгла Нижнее село, а на Верхнее село попадали галки («Мне и моим снохам

глаза выклевали»). Однако сон не заканчивается этой драматической сценой, он следует за событиями, которые предсказывает и в которых происходит перелом; последующие символы говорят об отпоре туркам: ветер дунул огнем из Верхнего села и из церкви, прогнал галок, направил облако к полю ровному, а другой дунул от Жупины, третий — от вод Слатины, и они вместе погнали мглу к Спужу [Милутиновић, 1990, № 61]. Пример этот типичен для поздней эпики, предпочитающей прозрачность семантики. Между тем в старшей эпике сновидения таковы, что не раскрывают до конца предстоящее и окутывают развязку тайной. Тот, кто видит и пересказывает сон, предчувствует что-то недоброе, но ясного представления об этом у него нет. Сестра Секулы видит во сне, что брат не вернется из похода, но никаких подробностей нет. Секула поступает наперекор сну, и перипетии его борьбы и конечного успеха никак в сновидении не подготовлены [HNP, 1896, № 74].

С уникальным случаем трактовки сна мы встречаемся в уже упоминавшейся песне о Момчиле, Видосаве и Вукашине. Накануне трагической гибели, подготавливаемой Видосавой, Момчил сам видит грозный сон: четыре змеи встречают его; одну он зарубил саблей, вторую поразил палицей, третью растоптал конем, но четвертая «меня самого извела» [СБНУН, 1971, № 487—489]. По другой версии, юнака встречает трехглавая змея: одна голова пожирает его глаза, другая — губы, третья — сердце [Там же, № 492]. Парадокс в том, что юнак сам готов поверить в сновидение, а жена разубеждает его: она толкует символы сна в пользу мужа, да к тому же еще напоминает ему традиционную юнацкую формулу: «сон есть бред» — и все это для того, чтобы отправить мужа на смертельную охоту.

Грозные предсказания приходят к героям не только через сновидения, но и в других, более материализованных формах. В роли прямых предсказателей выступают вилы, орлы, вороны, змеи. Ворон-предсказатель характерен для некоторых былинных сюжетов — «Михаил Козарин», «Королевичи из Крякова» [Былины, 1986, с. 186, 192]. Интересны случаи, когда предсказание осуществляется не через слова, а через действия: в магическом пространстве совершается то, что должно затем произойти с героями песен: орел бьется с лютой змеей, она обвила его ноги и крылья и кромсает его тело; орел падает в Саву, и змея выпивает его глаза [СБНУН, 1971, № 38]. Герои воспринимают такого рода знаки как прямое накликанье беды. В момент отправления хайдуцкой дружины кукушка кукует столько раз, сколько — соответственно — участников похода. Один из хайдуков просит командира убить кукушку, чтобы она не наносила вреда дружине

[Милутиновић, 1990, № 89]. Эпизод с вещими птицами останавливает готовое совершиться злодеяние: Марко, поссорившись с братом Андрияшем, просит жену отравить его, а сам уезжает из дома; по пути он видит, как два орла гонят одинокого сокола, тот взывает к Марку о помощи и делится с ним — нет у него родного брата, который отомстил бы за него («Тяжело брату, у которого брата нет!»). Услышав эти слова, Марко спешит домой и узнает, что жена, к счастью, не выполнила его приказа [HNP, 1897, № 25]. Этот пример достаточно выразительно свидетельствует о том, что в эпосе мотивы магии могут быть напрямую сплетены с эпической этикой: коллизии, порожденные действием магических сил, оказываются в поле нравственного напряжения.

Показателен в этом смысле сюжет былины «Смерть Василия Буслаева». Богатырь совершенно сознательно действует наперекор предупреждающей надписи на камне: кто станет скакать вдоль него, тот сломит буйную голову. Угроза усиливается еще и словами, которые произносит «мертвая голова», предрекающая Василию скорую гибель. Пытаясь перескочить камень «вдоль», богатырь бросает вызов судьбе, но терпит неудачу [Былины, 1986, с. 471—472].

Другие случаи магических предупреждений: чабан советует Марку не пить воду из источника — в нем вила купала младенца, и юнак погубит свою голову [Милутиновић, 1990, № Д 20]; Марко ищет, где бы утолить жажду, и голос из леса предупреждает его: он найдет лесное озеро, но горе ему, если он разбудит вилу-бродарицу (русалку) или замутит воду, — вила отнимет у юнака его «очи черные», а у коня — все четыре ноги [HNP, 1897, № 2].

На специфические мотивы предсказаний смерти обратил внимание Н. И. Толстой. Конь Марка Кралевица Шарц спотыкается и роняет слезы, объясняя хозяину, что им предстоит разлука. По совету вилы Марко поднялся на вершину горы, нашел две возвышающиеся ели и между ними колодец, заглянул в него и увидел свою смерть. Тогда он выхватил саблю, зарубил Шарца, сломал свою саблю и копье, бросил в море булаву, написал завещание и умер. Здесь предсказание смерти связано сразу с образами вилы, богатырского коня и с символикой елей и колодца [Толстой Н., 1994, с. 18—19]. Кроме того, здесь есть подробность: Марко должен взглянуть *справа налево*, чтобы увидеть ели. С. Ю. Неклюдов предполагает, что «рекомендованное вилой направление взгляда прямо указывает на определенный мантический прием: заглядывание через прошлое в будущее». Заглядывание же в колодец есть не что иное, как «провидческое заглядывание в иной мир» [Неклюдов, 1997, с. 29; об этом же Толстой Н., 1996а, с. 28—29].

Одна из самых поэтических в русском эпосе картин грозного предупреждения — вступление к былине о Василии Игнатьевиче и Батыге: турица с молодыми турами проходят мимо Киева и видят на городской стене девицу с «книгой Леванидовой» в руках и плачущую. Турица объясняет «малым детушкам», что это «плачет городовая стена». «А она ведаёт невзгодушку над Киевом». Далее следует повествование о татарском нашествии, правда — согласно былине — успешно отбитом богатырями [Былины, 1986, с. 132—137]. Согласно другой версии, девица — это сама Богородица, которая «чуёт над Киевом невзгодушку» [Былины, 1986, с. 137—138].

Редкий случай исполнения предсказания смерти — былина о гибели богатырей. Н. И. Толстой обращает внимание на то, что в борьбе с «силой нездешней» богатыри разрубали вражеских воителей пополам, но те удваивались в числе. Исследователь приводит славянские материалы, свидетельствующие о магической роли «второго» удара: первым враг побежден, а от второго он может ожить и вернуть силу. Этот последний мотив проскальзывает в сербских юнацких песнях [Толстой Н., 1996б, с. 36—37].

Посмертное восстановление справедливости

В героическом эпосе — в отличие от баллад — богатырь/юнак сам, как правило, утверждает справедливость, добываясь благополучного для себя и своих близких исхода конфликта. Прямая победа героя и поражение его противников заложены в программу эпической сюжетики. При всем том эпос знает и неблагоприятные развязки, когда торжествует противная сторона, а герой погибает. Эпическое сознание не может мириться с таким финалом и вносит в него поправки. Именно здесь в повествование включаются магические мотивы — с ними оказывается связанным восстановление справедливости. Находя Момира, обвиненного несправедливо в любовной связи с сестрой, казнят, а сестра кончает с собой. Клеветники остаются безнаказанными, на погибших лежит тень преступления. Но вступает в силу высший суд: сухая верба вновь оживает, зацветает белым цветом, освещает брата и сестру; виноградная лоза, выросшая на могиле девушки, обвивается вокруг сосны, поднявшейся на могиле юноши, и понявший смысл этого чуда король велит казнить клеветников, земля под ними проваливается [Карацѣћ, 1958, кн. II, № 19; Карацѣћ, 1974, № 16]. Мотив магического восстановления справедливости вообще характерен для сюжетов о невинно оклеветанных. На месте гибели невинно-

ной сестры возникает церковь, а окружающие ее чудесные предметы прямо указывают на невиновность девушки и на истинную преступницу, которую по магическому заклятию погибшей постигает тяжкая болезнь [Карацѣћ, 1974, № 4]. Характерно, что жертва клеветы сама предрекает расплату и, в сущности, магически вызывает ее. Когда старца-патриарха приговаривают к казни, он предупреждает — его нельзя казнить на суше, ибо от капли его крови загорится Стамбул, дождя не будет три года и настанет недород. Старца слушаются и казнят в море. Здесь-то и обнаруживается коварство — то ли казненного, то ли тех тайных сил, которые стояли за ним: магическое предсказание последующих бед оказывается справедливым как раз для моря [Милутиновић, 1990, № 18]. Угроза, облеченная в форму магического предупреждения, оборачивается возмездием за преступление. Грчич Манойло, выполняя роль кума в обряде, подменяет детей, матери же подмененного ребенка клянется, что не делал этого и готов, если он обманул ее, съесть собственного сына. Клятва фантастическим образом претворяется в реальность: Манойло закалывает ягненка и съедает его, но ягненок этот — его сын [HNP, 1897, № 44].

Эпос знает и акты магического милосердия, которые сменяют в известные моменты заслуженную кару. Девять сыновей с женами издевались над матерью, завели ее в лес и оставили привязанной к дереву. По материнскому проклятию сыновья превратились в камни, снохи — в змей. По прошествии девяти лет младшая сноха освобождает мать, и та всех прощает, то есть избавляет от магического заклятия [СБНУН, 1971, № 206, 207]. Еще одна фантастическая ситуация: сын по просьбе молодой жены убивает мать и вынимает у нее сердце. Именно оно затем дает преступнику указание — как снять грех: он строит на месте гибели матери церковь, одаривает слепых и калек; девять лет он стоит перед сердцем на коленях, пока из него не появится цветок лилии [HNP, 1896, № 37]. С цветком, обладающим магическими качествами, связываются мотивы ожидания, исполнения предудказанного срока и т. п. В болгарских версиях на тему «Муж на свадьбе своей жены» супруги договариваются о сроке, в течение которого жена будет ждать возвращения мужа. Мара дает Янку красную розу: он должен знать, что пока цветок не вянет, она ждет его [СБНУН, 1971, № 539—541].

Таким образом, будучи органично вплетены в сюжетику, нередко определяя ход событий и развязки, магические мотивы оказываются связанными со всем комплексом эпического содержания, с нравственными категориями, идеалами, с эстетикой эпоса, со свойственными ему способами художественного видения мира.

Историзм былинного эпоса и проблема исторической эволюции жанра

1

Былинный эпос сохранился для нас по преимуществу в своем севернорусском обличье. Правда, сибирские и среднерусские былинные тексты (в отличие от казачьих — южнорусских и уральских) в принципе близки к севернорусским и дают тот же тип эпических песен. Но сибирская и среднерусская традиция сохранилась неизмеримо хуже, представлена беднее и получает свое истолкование лишь в свете традиции севернорусской [Смирнов, Шенталинская, 1991; Кирша Данилов, 1977]. Хронологические границы этой последней, нам известные, — XVII—XX вв.: и здесь кроется источник многих проблем, сложностей, загадок, трудноразрешимых препятствий. Вспомним, однако, что в аналогичном (а чаще — в куда более тяжелом) положении находится научный учет эпической традиции любого народа. Мы не знаем таких случаев, чтобы эта традиция фиксировалась на протяжении многовекового ее развития, в ходе сменявшихся этапов. Эпос любого народа достается нам как нечто сложившееся раньше, как результат и одновременно как один из позднейших моментов его исторической жизни. Как правило, литература или наука открывали эпос, когда за ним уже стояла долгая и сложная история, и прочесть ее прежние страницы, пользуясь реальными текстами, было невозможно: нужно было их восстанавливать, реконструировать.

Былины, в том их состоянии, как они были открыты на Русском Севере в середине прошлого века, являли собой образец живого эпического наследия. Время продуктивного развития для них было уже позади. Среда, продолжавшая хранить и передавать из поколения в поколение былинную поэзию, воспринимала и трактовала ее как память о неопределенно далеком прошлом, как историю «иногo» времени, хотя и связанного как-то с временем «нынешним», но качественно от него отличавшегося. При всем том былины в общем составе русского классического фольклорного фонда не были художественным анахронизмом. Они вполне естественно и гармонично укладывались в этот фонд, обнаруживая многообразные — иногда лежавшие на поверхности, иногда глубоко скрытые — связи с другими традиционными жанрами устной поэзии и с другими видами традиционного искусства, и более того — с традиционной эстетикой устной культуры в целом. Былины должны были восприниматься — как наследие, как сколок седой старины — более остро и непосредственно не

только по их архаическому содержанию, по «удаленности» от реалий окружающего мира, но и по специфическому их положению в функциональной системе фольклорных жанров. За былинами не было закреплено устойчивой бытовой функции, подобно обрядовым песням, и они не принадлежали к жанрам массового и повседневного бытования. При всем том вряд ли может быть оспорен тот факт, что былина на Севере жила и хранилась так долго только благодаря тому, что находилась в окружении богатой и разнообразной поэтической и культурной традиции, по-своему единой и взаимосвязанной своими составляющими [Астахова, 1966; Дмитриева, 1988]. Единство это поддерживалось и тем, что основной корпус традиционного фольклора (волшебные и животные сказки, обрядовая поэзия, значительные разделы поэзии лирической, заговоры, загадки и др.) был унаследован северным крестьянством в сложившихся жанровых формах и в основном сюжетном составе, и в этом смысле судьба былин должна мало чем отличаться от судьбы названных жанров, разве что только характером и масштабами эволюции и разного рода изменений.

Давно установлено, что северные сказители, на долю которых выпало поддержание и развитие былинной традиции в течение веков, не внесли почти ничего нового в сюжетный состав русского эпоса. «Новообразования», известные науке, немногочисленны и показательны своей «вторичностью»: за одним-двумя исключениями, «материалом» для них служили не факты реальной действительности, а фольклорная или литературная топики (нечто схожее происходило и с «новообразованиями» в сфере сказок, лирических песен). Севернорусский фольклор имел в своем составе и жанры, продуктивно развивавшиеся, т. е. порождавшие новые тексты и внутренне не застывавшие (причитания, предания, исторические песни).

2

Для уяснения характера былинного наследия, известного нам по живым записям, необходимо попытаться найти ответ по крайней мере на два вопроса: 1) в каком отношении к предшествующей традиции находятся севернорусские былины? 2) в чем сущность процессов, происходивших в севернорусском эпосе за последнее столетие его жизни?

Начну со второго. По-видимому, достаточно убедительно опровергнуты крайние точки зрения на судьбу былин в XIX—XX вв. Согласно одной из них, которая с особенной резкостью высказывалась в

свое время виднейшими представителями исторической школы, былины в устах северных сказителей последовательно разрушались, портились и искажались [Миллер Вс., 1897, с. 18—20 и др.; Миллер Вс., 1924, с. 28 и др.; Шамбинаго, 1913]. Согласно другой, высказывавшейся некоторыми исследователями послевоенного времени, северные сказители творчески переработали древнерусскую эпическую поэзию и отразили в былинах близкую им действительность — окружающую обстановку, природу, материальные условия и черты быта, и более того — социальные коллизии своего времени. «В былинах, если брать их целиком, получил полное отражение комплекс местной жизни — социально-экономические отношения, материальная культура, быт и воззрения» [Липец, 1951, с. 208] (о разработке северными сказителями социальной проблематики в рамках традиционных былинных сюжетов см.: [Акимова, 1957; 1958]). Взгляды ученых исторической школы получили всестороннюю критику, начиная с 30-х гг. [Астахова, 1966]. Не встретили поддержки и попытки представить былины «громким голосом настоящего» [Путилов, 1960б; Астахова, 1966].

Неизмеримо более обоснованной представляется концепция, согласно которой судьбу русского эпоса на Севере определило диалектическое взаимодействие трех начал: сохранение традиции (как определяющее), ее затухание, ее развитие — в рамках, заданных законами эпического творчества.

Собиратели XIX—XX вв. накопили значительный эмпирический материал, обобщение которого позволило наглядно увидеть, как хранился эпос на Севере, какие обстоятельства жизни и культуры поддерживали его сохранение и определяли его характер и как шел процесс его постепенного и неуклонного угасания. Для уяснения же собственно творческих процессов, происходивших в эпосе на Севере, понадобились монографические исследования, анализ огромного числа записей, специальное изучение сказительского искусства. Этот последний момент особенно важен: процессы в эпосе оказались органически связанными с проблемой сказительства. Наиболее значительные и убедительные результаты в этой области получены А. М. Астаховой [Астахова, 1938; 1948; 1951; 1966]. Сама исследовательница признавала, что ее работы, полемически заостренные против теории затухания эпоса в крестьянской среде, содержали некоторую односторонность и преувеличения в характеристиках творческого начала у сказителей [Астахова, 1966, с. 257—258]. Вместе с тем, она справедливо отводила попытки приписать ей взгляды, характерные для сторонников второй точки зрения, о которой сказано выше [Астахова, 1951, с. 261, примеч. 101].

А. М. Астахова установила весьма важные особенности творческой работы сказителей над былинами, подчеркнув при этом преемственность их творчества по отношению к традиции. Односторонность, собственно, проявилась не в том, что творческая сторона выдвинулась на первый план, как бы заслонив процесс несомненной деградации, а в том, что эти два начала оказались отделены друг от друга. Творчеству сказителей (особенно хороших, талантливых) была придана некая самодовлеющая роль, их работа недостаточно объективизировалась, не получала вполне ясного истолкования с точки зрения судеб эпического искусства как искусства со своими принципиальными закономерностями.

Я думаю, что продолжить и углубить сделанное А. М. Астаховой можно на основе изучения севернорусской былины как целостной художественной системы, которая именно как система была подвержена комплексу перемен. К сожалению, эту работу приходится осуществлять, уже не владея тем знанием живой эпической традиции, какое отличало А. М. Астахову. Меня всегда восхищало в ней доскональное знание текстов с точки зрения их принадлежности к определенным местным традициям и конкретным певцам. Она могла безошибочно по каким-то «мелочам» определить, из какого региона Севера данный текст, и выделить в нем приметы региональной или локальной редакции. Опыт А. М. Астаховой по возможности должен учитываться, но, с другой стороны, «магия» региона и личности носителя эпоса не должна заслонять от нас значимости эпических универсалий — общих законов, в конечном счете управляющих творческим процессом в сфере эпоса.

3

Изучать севернорусскую былинку в любом из аспектов, не попытавшись хотя бы в предварительном, рабочем плане определить ее отношение к древнерусскому эпосу, крайне затруднительно, если не сказать бесплодно. Ученый не может не решить для себя, с чем он имеет дело: с обломками бывшего целого? С новым художественным явлением, возникшим на основе переработки старого эпоса?

Кажущееся многообразие взглядов на эти вопросы можно свести к нескольким принципиальным позициям.

Одна из них сложилась в недрах исторической школы и составила, можно сказать, методологическую основу большинства конкретных исследований, выполненных представителями этого направления. К каким бы различным выводам относительно времени и места возникновения русского эпоса в целом и отдельных его циклов или приуро-

чения былинных сюжетов и персонажей ни приходили исследователи, как бы они ни представляли себе сложную историю эпоса — в одном, кажется, они были единодушны: ими руководило убеждение, что севернорусские былины хотя и восходят к древнерусским «былинам» («основным», «первоначальным», «первого типа» и т. п.), но качественно отличаются от них своим содержанием, характером историзма. С точки зрения В. Ф. Миллера, «первообразы былин» и «современные былины» могут быть схожи лишь в «поэтической форме». «Формы, склад, обороты языка вообще консервативнее, чем содержание, подвергающееся в течение веков разным наслоениям и даже коренной переработке» [Миллер Вс., 1924, с. 27—29]. «Первые редакции» основывались на исторических преданиях и представляли собой исторические эпические песни, «саги», в которых «исторический элемент естественно должен был... быть гораздо значительнее», либо «хвалебные исторические песни», славившиеся в честь князей: они слагались княжескими и дружинными певцами и были проникнуты политическими интересами времени; в песнях этих «исторические факты перерабатывались под влиянием фантазии», в их сюжетике была значительная доля «бродячего» фольклора и литературного материала [Там же, с. 28 и след.].

Историческая школа признавала, что уже в продуктивный период жизни эпоса, т. е. в условиях Древней Руси, в нем происходили значительные перемены, «напластования», «замещения», сюжетные приурочения [Жданов, 1895, с. V—XI]. Значительная роль в преобразовании придавалась скоморохам [Бороздин, 1908, с. 237—238]. Считалось также, что уже в древности эпические песни могли доходить до «низшего слоя народа» и здесь «искажаться», «подобно тому как искажаются в олонечком и архангельском простонародье современные былины, попавшие к нему из среды профессиональных петарей» [Миллер Вс., 1924, с. 28]. Таким образом, севернорусские былины представляли как результат, с одной стороны, длительных и многократных творческих переработок эпоса в сменявшихся исторических, географических, культурно-бытовых условиях средневековья, а с другой — «порчи» и искажений в среде крестьянства. По меткому замечанию В. Я. Проппа, для В. Ф. Миллера «былина — испорченное повествование о действительном событии» или, что одно и то же, былины — это «запутанные, забытые и испорченные в крестьянской среде исторические песни» [Пропп, 1960, с. 294]. В результате, согласно В. Ф. Миллеру, севернорусский эпос сохранил от древнерусского эпоса лишь следы, главным образом в виде элементов поэтической формы, имен, личных и географических, разрозненных бытовых подробностей и отдельных сюжетных мотивов. Эта точка зрения разделялась всеми

представителями исторической школы, хотя по вопросу о границах и объеме «следов» единодушия у них не было. В их взглядах можно усмотреть и известные противоречия. Например, В. Ф. Миллер считал необходимым подчеркнуть «значительную прочность сюжетов, богатых типов» как свидетельство «в пользу замечательной прочности традиции» [Миллер Вс., 1897, с. 14]. Опираясь на это положение, он никогда не упускал возможности увидеть в подробностях того или иного сюжета отголоски фактов, зафиксированных в летописи. Хорошо известно, к каким натяжкам он при этом прибегал. С другой стороны, он же не раз повторял, что севернорусские былины сохранили от древности имена, но не фабулы: «И м е н а в нашем эпосе, как и в других народных устных произведениях, древнее фабул, к ним прикрепленных» [Там же, с. 321] (ср. еще: [Миллер Вс., 1924, с. 55—56]). На этом основании ученый отказывался от попыток восстановления содержания «первоначальных» былин на материале севернорусских текстов и делал это лишь тогда, когда располагал литературными данными времен Древней Руси. Скептицизм относительно степени сохранности древней традиции в живом северном эпосе позволял представителям исторической школы строить любые предположения и домыслы по поводу исторического содержания «первоначальных» былин: несоответствие реконструкций сохранившимся былинам легко объяснялось непрочностью былинных фабул.

В русской академической науке конца XIX—начала XX в., а затем, в несколько трансформированном виде, в советской науке 20—30-х гг. [Соколов Б., 1931, с. 32—33] преобладали представления, согласно которым русский эпос проделал длительную и сложную эволюцию от эпоса собственно исторического к эпосу, сохранившему лишь разрозненные и глухие следы былого историзма, и заключительным этапом в этой эволюции, на котором произошло наибольшее отдаление эпоса от его исторических основ, явился северный период его жизни. Показательна в этом смысле позиция Ю. М. Соколова, автора вузовского учебника по фольклору. Он писал, что «древние песни очень ярко и полно отразили в себе разнообразнейшие стороны исторической и бытовой жизни русского народа», но «самые разнообразные изменения как в содержании, так и в <...> форме», которым подверглись былины, «носили не внешний характер, а создавали глубокую органическую переработку». Отдельные былины поддавались прикреплению их к определенным эпохам, «хотя бы по своему зарождению», но другие (среди них — об Илье Муромце) «дошли до нас в настолько сильно переработанном виде, что добраться до их истоков <...> почти невозможно» [Соколов Ю., 1938, с. 223, 252—255]. Эту внутреннюю переработку эпоса Ю. Соколов готов был отнести

ко времени, предшествовавшему периоду его северной жизни. М. Сперанский придавал особое значение в такой переработке XVI в. «Отслоения XVI в. часто настолько густы, что из-под них с трудом можно рассмотреть старшую основу былины». В то же время отслоения позднейшие невелики и «без труда снимаются», так что «весь круг бытовых представлений, общественных отношений в большинстве былин не выходит в общем за пределы XVI в. или, общее, старого мирозерцания времени Московского царства» [Сперанский, 1916, с. LXVIII].

Два исходных методологических тезиса поддерживали в нашей науке взгляд на северную былинку как на принципиально иную стадию истории русского эпоса: теория аристократического происхождения эпоса и идея возникновения былин на основе единичных конкретных фактов и наличия у былинных героев реальных прототипов. При этом открыто игнорировались достижения науки середины 19-го столетия и прежде всего труды Ф. И. Буслаева, показавшего, что история русского эпоса — это процесс перехода от эпоса мифологического к историческому и подчеркивавшего основополагающую значимость для «эпического предания» «постоянного обращения певцов к первообразу», его «применения» к историческим событиям и персонажам [Топорков, 1997, с. 117, 122 и др.].

В работах советского времени, следовавших за критикой теории аристократического происхождения былин, утвердился взгляд на северных сказителей как законных и естественных преемников многовековой народной эпической традиции. Самые хронологические границы северной сказительской культуры были отодвинуты вглубь — в соответствии с данными о колонизации Севера [Астахова, 1966, с. 23—27 и др.; Дмитриева, 1975].

Вместе с тем накопился материал, обобщение которого позволило с большей определенностью говорить о состоянии русского эпоса к концу его продуктивного периода (XVI—XVII вв.) [Астахова, Митрофанова, Скрипиль, 1960]. Тщательное сравнение текстов XVII—начала XVIII в. с поздними северными записями позволило установить принципиальную общность эпоса двух эпох — в жанровом типе, жанровой специфике, сюжетном составе, структуре и характере сюжетики, в вариативности, наконец в наличии мотивов не только героических, но и социальных, сатирических, в одинаковой обрисовке героев-богатырей [Там же; Астахова, 1966, с. 262—264].

Так под давлением фактов, а не только общетеоретических обоснований, начала разрушаться стена между древнерусской («первоначальной») и севернорусской былинкой, воздвигнутая усилиями исторической школы, и мы вплотную приблизились к уяснению той, не

новой, в сущности, истины, что и по своему содержанию, и по жанровой структуре, и по характеру историзма севернорусская былина не является чем-то принципиально новым и что древнерусская былина в своем возникновении и развитии принадлежала не к исторической песне, а изначально несла в себе качества героического эпоса.

4

Вопрос о соотношении севернорусской былины (или — шире — крестьянской былины XVIII—XX вв.) с древнерусской вновь приобрел остроту в связи с развернувшейся в 60-е гг. дискуссией об историзме русского эпоса. Поводом для нее стала новая концепция происхождения былин и их историзма, выдвинутая Б. А. Рыбаковым — сначала в журнальных статьях [Рыбаков, 1961, № 5, 6], а затем — в монографии [Рыбаков, 1963]. Автор заявил о себе как о представителе неоисторической школы, исходным для него было убеждение, что былины имеют в основе своего содержания конкретные события истории, зафиксированные летописью, что у былинных героев есть обязательные исторические прототипы, также запечатленные летописями, что с течением времени реальное историческое содержание в былинах (и в образах былинных богатырей) подвергается изменениям. Буквально приняв слова Б. Грекова, что «былина — это история, рассказанная самим народом» [Греков, 1953, с. 7], он посвятил свое исследование обоснованию и развитию этого тезиса. Он соотнес былины Киевского цикла с летописными событиями и хронологически приурочил большую часть их сюжетов, а для основной массы персонажей нашел исторических прототипов. Его список атрибутированных былинных героев оказался почти вдвое шире предлагавшихся до сих пор «первичных расшифровок». Правда, многие атрибуты он повторил, найдя для них новые обоснования, но обнаружил и такие, о которых до него никто не догадывался. Так, например, выяснилось, что Идолище поганое, которого убивает Илья Муромец, — это не кто иной, как половецкий посол Итларь, убитый в Переяславле в 1095 г., что богатырь-«щап» Чурила Пленкович — это Кирилл-Всеволод Ольгович, князь Черниговский (начало XII в.), что предводитель татарских полчищ Кудреванко — это, оказывается, Шарукан, хан половецкий, осаждавший Киев в 1068 г., и т. д. Помимо конкретных летописных соответствий, Б. А. Рыбаков установил «внутреннюю периодизацию эпоса», то есть почти все былины разнес по соответствующим этапам истории Руси X—XIII вв., исключив вероятность создания героических былин за этими пределами. По его словам, «эпоха феодальной раздробленности

была временем угасания былинного творчества», а татарское нашествие «не могло быть и не было предметом героического воспевания» [Рыбаков, 1961, № 6, с. 95]; единственная былина о татарах «Илья Муромец и Калин-царь» датируется им 1239 г. [Рыбаков, 1963, с. 153].

Б. А. Рыбаков подчеркивает безусловную непосредственную историческую ценность содержания русского эпоса: «Былины X—XII вв. являются исключительно важным историческим источником... для изучения *народных оценок* тех или иных периодов, отдельных событий и лиц».

Нетрудно заметить, что ученый отправлялся от посылок, предложенных в свое время исторической школой. Первой такой посылкой являлось убеждение, что былина рождалась обязательно как отклик на конкретное событие. Иного характера историзма эпоса, вслед за В. Ф. Миллером и его последователями, Б. А. Рыбаков не допускает и теории, отрицающие такую прямую связь эпоса с определенными событиями, квалифицирует как антиисторические. Твердо уверовавший в то, что эпос отразил те же факты, что и летопись, он соответствующим образом строит анализ сюжетов. В сущности, он идет не от всестороннего разбора былин к истории, а от истории, запечатленной в летописях, к эпосу. Такой «исторический взгляд» освобождает исследователя от множества задач их изучения: в разборе отдельных былин дело ограничивается прикреплением былины к летописному факту и обнаружением прототипов былинных персонажей. Весь комплекс вопросов, связанных с сюжетикой былин, с многочисленными загадками, в них заключенными, с картиной мира, в них представленной, остается вне пределов внимания автора и относится чаще всего на долю позднейших изменений, искажений и пр.

Другая посылка, непосредственно связанная с первой: в вопросе хронологии былин Б. Рыбаков предлагает руководствоваться «именами исторических лиц, отчасти географическими ориентирами, а также канвой исторических событий» [Рыбаков, 1961, № 5, с. 154]. Хотя автор и подчеркивает, что «главным основанием» для его выводов «может служить только совпадение исторической обстановки и конкретных неповторимых деталей в былине и летописи» [Рыбаков, 1961, № 6, с. 88], однако отправными ориентирами для него неизменно служат все же имена. Не будь «совпадения» или «сходства» в именах летописных и былинных, вряд ли исследователь догадался бы об идентичности соответствующих летописных фактов и былинного повествования. К работе Б. Рыбакова вполне применимо следующее замечание А. Скафтымова по адресу В. Ф. Миллера: «Имена для него являются важнейшей опорой, главным якорем, которого он держит».

ся, от которого исходит и вокруг которого группирует дальнейшие соображения и догадки» [Скафтымов, 1924, с. 11].

Претензии маститого ученого на новую концепцию былинного историзма должны были подвергнуться критическому рассмотрению в первую очередь со стороны методики, корректности его анализов, доказательности конкретных сопоставлений. Сразу же после появления еще журнального варианта исследования Б. Рыбакова эту работу взяли на себя В. Я. Пропп и автор этих строк [Пропп, 1962; 1968; Путилов, 1962]. Позднее появились и другие разборы [Фроянов, Юдин, 1983в; Фольклор, 1988]. Ограничусь здесь собственным критическим разбором некоторых разделов труда Б. Рыбакова. В качестве подходящего сюжета остановлюсь на былине о Калине-царе и близких к ней [Рыбаков, 1963, с. 88—98].

Анализ былины начинается со снятия в сохранившихся текстах «позднейших слоев». К их числу относятся мотивы не только с Ермаком, но и с Батыгой. Поскольку в былинах этого цикла ничто не напоминает о разгроме Руси в 1237—1240 гг., а заканчиваются они победой русских под Киевом, Б. Рыбаков ищет соответствующие реальные факты и находит параллель к былинам в походе татарского войска под предводительством Менгу-хана и Кадан-хана под Киев в 1329 г., когда все кончилось для киевлян благополучно.

Весьма показателен исходный момент рассуждений ученого: он и мысли не допускает, что победный характер былины подсказан не конкретным фактом, а общим героическим духом эпоса; его не смущает, что второстепенный и скоро, конечно, стертый в народной памяти случай с благополучным для русских исходом мог лечь в основу целого цикла былин.

Каков дальнейший ход анализа? Автор обнаруживает соответствия между изложением событий в былинах и в летописях. В былине Калин-царь «не осаждает Киев, а, явившись с большой силой, останавливается в нескольких верстах от города и посылает в Киев посольство с ультиматумом... Киевляне не подчиняются ярлыку, а Калин-царь не может осуществить свою угрозу, так как появившиеся богатыри догоняют (! — Б. П.) его в степи». И далее: «Изложенная... схема взаимоотношений Киева с “собакой Калин-царем” находит удивительное соответствие с летописным рассказом о... татарском походе 1239 г. ... И в летописи и в былине татары не доходят до Киева... и там и здесь татары любят стольный городом... В обоих случаях глава татарского войска снаряжает посольство в Киев, и в обоих случаях ответ киевлян отрицателен... Все совпадает здесь кроме имени хана» [Рыбаков, 1963, с. 88].

На мой взгляд, совпадений здесь гораздо меньше, чем это представляется автору. Действительно, в былинах и в летописи татары не начинают сразу осаду, а окружают город в намерении решить его участь без битвы. В русском героическом эпосе это — постоянный мотив, «общее место», которое опирается, очевидно, не на один случай, а на систему впечатлений от тактики врагов. В летописи рассказывается, например, как Батый, подойдя в 1237 г. к Рязанской земле, прежде чем войти в ее пределы, потребовал через послов от рязанских князей десятины во всем.

«И там и здесь татары любятояся стольным городом...». В летописи об этом, действительно упоминается, но ни в одном варианте былины о нашествии на Киев нет и намека на то, что враги, осадив город, любятояся им.

Совершенно по-разному описывается в летописи и в былинах история с послами. Менгу-хан «присла послы свои к Михаилу и ко граждани, хотя и прельстити», то есть посольство имело целью обмануть киевлян, усыпить их бдительность, с тем чтобы легче было захватить город. Киевляне не поддались обману и убили послов. В былине посол является с ультиматумом — сдать город и выполнить при этом ряд унижительных требований. Никакого отрицательного ответа посол не получает. Обычно, по совету Ильи Муромца, князь Владимир одаривает его, посылает через него либо сам везет Калину-царю подарки и просит предоставить ему отсрочку, которая мотивируется необходимостью подготовить город к сдаче. На самом же деле Илья Муромец добивается ее, чтобы выяснить силы врага и подготовить его разгром.

И если уж искать к этим былинным эпизодам летописные параллели, то ближе всего — рассказ о походе Батыя на Рязань в 1237 г. Рязанские князья, получив от хана требования, послали к нему с подарками князя Федора Юрьевича, а сами стали срочно собирать силы для защиты города.

В былине о Василии Игнатьевиче татарский посол является обычно с требованием выставить поединщика, что уже и вовсе не напоминает летописный рассказ.

Б. Рыбакову, однако, перечисленных параллелей вполне достаточно для заключения о фактической основе былины. Правда, некоторое затруднение возникает с именами: ни одно из былинных имен не зафиксировано в летописи. Но и это затруднение оказывается легко устранимым: «<...> Форма “Калин-царь” значительно ближе к Кадан-хану (? — Б. П.), чем к Менгу-хану. Летописец правильно обозначил главного полководца, а автор былины (? — Б. П.) почему-то

предпочел другого хана. Кадан-хан, сын Удегея... был уже хорошо известен русским... Быть может, отсюда и повел свое начало образ былинного предводителя татар “собаки Калина-царя” [Рыбаков, 1963, с. 88]. Безответственность подобного рода сопоставлений очевидна. Пользуясь такого рода случаями «близости форм», можно в конечном счете любое былинное имя привязать к желаемому летописному прототипу.

Былина о Калине-царе, по Б. Рыбакову, представляет сравнительно поздний слой эпического сюжета о спасении Киева от нашествия. Исследователь обнаруживает и более древний слой — так сказать, первичную основу былины. Ориентиром для ее приурочения выступают имена Кудревана, Скурлы и их младших родственников. В этих именах якобы отразилась — хотя и с некоторыми нарушениями — генеалогия половецких ханов: имена младших ханов (в истории — Кончак, Отрак, в былинах — Коншик, Артак) позволяют разъяснить также, кто такие Кудреванко и Скурла: в летописях Кончак — внук Шарукана, а Отрак — его сын; в былинах Коншик — зять Кудреванко (или Скурлы), Артак — его сын. Отсюда вывод: «Былины сохранили правильное соотношение младшего и старшего поколения ханов, и поэтому в былинном Кудреване-Турканине мы должны видеть летописного Шарукана» [Рыбаков, 1963, с. 89—90].

Оставим на долю лингвистов вопрос о закономерности сопоставления такого рода созвучий имен и обратимся к фактической стороне дела. В вариантах былины о татарском нашествии вражеский царь выступает в окружении военачальников — младших родичей. Обычно это сын и зять, хотя это и не обязательно. Не всегда они названы по именам, но все же такие случаи часты. Имена эти варьируются с легкостью, необычайной даже для эпоса: видно, что певцы совершенно не дорожат здесь какой-то устойчивой и постоянной формой. Имена сына и зятя свободно меняются местами; можно заметить, что они подбираются по признаку некоторого созвучия. Б. Рыбаков избрал для своей аргументации форму «Коньшик»; ей соответствуют в вариантах Коньшак, Коньщик, Коршак, Кишак, Кирик, Кышак, Кишалк, Куршик, Курмышек, Коршун, Куршун, Курыжан, Миршик, Миршак, Лоншек... Форма «Артак» попала мне едва ли не один раз, а в параллель к ней можно было бы привести формы «Сартак», «Артус», вряд ли восходящие к имени «Отрак». Охотники до установления прототипов могут найти здесь немало материала для самых различных идентификаций (к имени Артак-Сартак другие любители прототипов предлагали имя сына Батыя — Сартака). Вопрос о том, какие из этих форм «исконны», а какие принадлежат позднейшим изменениям, какие из них «историчны», а в каких истории иска-

жена, — если даже такой вопрос может быть поставлен — должен решаться не путем обнаружения поверхностных звуковых сближений, а путем строгого анализа, и не только исторического, но и обязательно лингвистического.

Поскольку Б. Рыбаков не доказал, что сын и зять былинного Кудреванки — это исторические Кончак и Отрак, повисает в воздухе и утверждение, будто Кудреванко и Шарукан — одно лицо. Между прочим, имя Шарукана, за которое автору важно было зацепиться, он находит за пределами цикла о татарском нашествии. Былина о Шарк-великане известна в двух текстах и принадлежит, по авторитетному заключению А. Астаховой, к поздним образованиям — скорее всего XIX в. [Астахова, 1948, с. 137, 138]. Былинного Шарка привязал к Шарукану первым П. Бессонов, не отличавшийся, как известно, корректностью сопоставлений. Вслед за ним и Б. Рыбаков поддался магии «сходства форм», отставив вопрос о позднем, скорее всего книжном источнике былины.

Следующий раздел доказательств посвящен сопоставлению былин о татарском нашествии с летописными свидетельствами о событиях 1068 г. в Киеве. Автор уверен, что «былинный цикл содержит все без исключения летописные эпизоды» [Рыбаков, 1963, с. 92].

В летописи рассказ о приходе половцев под Киев сопровождается размышлениями летописца о божьем гневе, о наказании свыше за грехи, обличениями по адресу современников. Хотя данное место и содержит некоторые конкретные подробности, в целом оно традиционно для древней русской летописи. И в более поздних летописях о нашествии татар говорится, что оно совершается «по грехом нашим», сообщается о грозных знамениях в природе, которые предшествуют вражеским нападениям. Все это — «общие места», отражающие не столько реакцию на данное событие, сколько устойчивые средневековые представления. Уже по одному этому некорректно устанавливать некую генетическую связь известного эпизода о плачущей богородице из былины «Василий Игнатьевич и Батыга» с летописными медитациями по поводу прихода половцев в 1068 г. К тому же и особого сходства здесь нет: летописец пытается объяснить приход половцев и причины свалившихся бедствий, былинный же эпизод содержит лишь предзнаменование беды для Киева, причем неизменно — беды от татар.

«Приближение половецких орд, шедших от моря и заполнивших все степи, в былинах о Кудреване передано поэтическим запевом о гнедых турах, встревоженно бегущих от степей, от самого синего моря к Киеву» [Там же, с. 92]. Вот тебе на! Запев о турах ни в одном ва-

рианте не позволяет толковать его как поэтическую параллель к нашествию половцев; и если исторические половцы шли на Киев с моря, то маршрут гнедых туров никак с их движением не пересекается. Туры выбегают «из-под той березы Кудреватые» (кстати, чем не параллель: Кудреватая — Кудреванко?), «с-под того креста Леванидова», проходят «поле сорочинское», «поле Куликово», прибегают «к морю» и здесь на Буяне-острове встречаются с «матушкой-турицей»; они рассказывают ей, что бежали они «из Шахова, из Ляхова», пробежали мимо Киева и видели плачущую девицу с открытой книгой. Что это за Шахов и Ляхов — единого мнения нет (один комментатор, например, представлял себе путь их так: из Чехии в Подолию и Киев через Большой Житный остров на среднем Дунае у Братиславы, а затем к морю), но что города эти никакого отношения не имеют к построениям Б. Рыбакова, это очевидно.

И вот еще аргумент: былины отразили подробности похода Шарукана, его несметные силы, начало похода, неудачный для половцев финал и пленение самого Шарукана.

Что касается былинного описания движения вражеских войск и их несметного числа, то оно — если отвлечься от такой подробности, как эпический гиперболизм — ближе всего стоит к летописным повествованиям о татарском нашествии, особенно — о приближении татар к Киеву в 1240 г. И все же, хотя сходство здесь касается даже отдельных художественных деталей, я бы поостерегся выводить из них прямую зависимость былин от летописей или от фактов, зафиксированных летописью. Воинские картины в эпосе сложились как художественное обобщение народных впечатлений не от одного, пусть значительно-го, события, а от встреч с иноземными врагами-кочевниками на протяжении столетий, да к тому же обобщение, преемственно связанное с архаическими эпическими традициями.

Попытка Б. Рыбакова установить сходство былин с летописным рассказом 1068 г. ни в общем плане, ни в отдельных подробностях не выдерживает критики. Придется все-таки рассмотреть аргументы ученого до конца. Он полагает, что развязка похода, завершившегося пленением Шарукана, отражена в ряде былин. Так, «Калина-царя тоже захватывают в плен». На самом деле в вариантах судьба Калина-царя (либо его двойников — Батыги, Кудреванка и др.) складывается по-разному. В большей части текстов (около сорока) богатырь убивает татарского царя на поле битвы; в другой группе текстов (свыше двадцати пяти) царь бежит, спасаясь от богатырей и зарекаясь когда-нибудь еще явиться на русскую землю. И, по моим подсчетам, лишь в четырех из более чем ста текстов речь может идти о пле-

не, да и то в трех случаях — очень относительно: в одном Илья Муромец, захватив Калина-царя, тут же его убивает, в другом — сразу же отпускает, получив от него обещание платить русскому князю дань. Третий случай касается текста, который цитирует Б. Рыбаков в подтверждение своих слов о пленении Калина:

Добились до собаки царя Калина,
И захватил Илья Муромец собаку царя Калина.

[Рыбаков, 1963, с. 92]

В варианте следует продолжение (в цитате опущенное): Илья Муромец стал бить его плетью.

«Поезжай в свою сторонушку и рассказывай,
Как угощали тебя в стольнем Киеве».
И поехал со стыдом в свою сторону.

[Астахова, 1951, с. 138]

Таким образом, предположение Б. Рыбакова, будто плен Шарука-на отразился в былинах и что, «может быть, благодаря былинам» этот плен был общеизвестным фактом спустя сто двадцать лет после самого события, оказывается ни на чем не основанным.

В летописном рассказе о событиях 1068 г. киевляне собирают вече и посылают к князю представителей с просьбой вооружить их для обороны от половцев. Князь их не слушает. Рыбаков по этому поводу замечает: «Описанное летописью отсутствие у разбитого киевского войска оружия и коней составляет один из важных элементов былины о Василии и Кудреванке» [Астахова, 1951, с. 138]. Здесь имеется в виду известный былинный эпизод: Василия Игнатьевича, в ряде версий выступающего спасителем Киева, князь находит в кабаке; чтобы собраться с силами, он опохмеляется за княжеский счет; в некоторых вариантах говорится, что богатырь все пропил и заложил в кабаке одежду, снаряжение коня и оружие; в таких случаях Василий просит князя выкупить для него заложенное, что князь и исполняет (кстати, соответствующий текст одного варианта Б. Рыбаков цитирует неточно: князь здесь — как и в других вариантах — не идет в амбар за богатырскими вещами, а посылает кого-нибудь). Эпизод этот, конечно, ярок и окрашен большой долей юмора. Но где же здесь отголоски летописного рассказа о конфликте горожан и князя, исполненном большого политического драматизма? В летописи князь отказывает киевлянам в вооружении и тем самым ставит под угрозу безопасность города; в былине князь терпит все унижения при встрече с богатырем-пьяницей только ради спасения города. Мотив отсутствия у богатыря в нужный момент оружия не имеет ни малейшего отношения к реалиям

1068 г., он встречается в других сюжетах в разных версиях как «общее место».

Наконец, последний существенный момент в анализе данного былинного цикла Б. Рыбаковым — это попытка увидеть в нем отголоски восстания киевлян 1068 г. и возведения на престол князя Всеслава Полоцкого. Следы этого события автор находит в эпизоде заточения Ильи Муромца в погреб, явившегося частью конфликта богатыря с князем. После освобождения Ильи из погреба киевляне приходят на княжий двор, и богатырь осыпает князя упреками: это «прямо переносит к событиям 15 сентября», когда горожане предъявили требования Изяславу. «Необходимость снабдить героя конем и оружием, освобождение героя (всегда против воли княжеской) из погреба, дерзкие речи на княжьем дворе — все это очень напоминает летописный рассказ о сентябрьских событиях 1068 г. в Киеве» [Там же, с. 93]. А заключительная часть этих же событий — поставление Всеслава — обнаруживается в былине о Волхе Всеславьевиче.

Все это здание строится на чрезвычайно вольном обращении с былинными текстами, на непрерывных натяжках и без всякого учета вариативности сюжетов. Допущения при этом почти не знают границ. Исконным героем былины Б. Рыбаков считает Всеслава Полоцкого, «но при дальнейшем развитии эпоса редкое и малоупотребительное имя Всеслава могло замениться в одних случаях более знакомым именем Василия, а в других забытого князя мог заместить главный и синтетический герой русского эпоса — Илья Муромец» [Там же, с. 94]. Подобного рода предположения даже неловко цитировать. Но вот попытка реально показать следы связи Ильи или Василия с Всеславом: они выражаются в том, что у богатырей «проступают неожиданные, не связанные с общей обрисовкой этих героев черты князя-чародея и оборотня, каким считали Всеслава Полоцкого». Аргументация исчерпывается двумя примерами. Первый связан с Василием: получив коня и оружие, он выезжает из Киева «не просто, а по-волшебному» — скачет «через стену городовую». Но в былинах скакать через городскую стену — вовсе не значит обнаруживать волшебные свойства. Кто только не пользуется таким приемом в эпосе! Иногда он означает, что герой спешит и ему недосуг ехать воротами; иногда он подчеркивает лихость героя, его желание покрасоваться; татарский царь велит послу таким способом въехать в Киев, чтобы подчеркнуть пренебрежительное отношение татар к городу. Разумеется, ни о каком чародействе здесь речи нет. Второй пример относится к Илье Муромцу. В единственном варианте богатырь, освобожденный из погреба, «заревел по-звериному, засвистал по-соловьиному».

Опять же никакого волшебства или оборотничества здесь нет. Певец хотел передать гнев и злость богатыря и растерянность князя и княгини и для этого прибег к своеобразной цитате из былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник».

На этом, собственно, можно закончить разбор одного из опытов Б. Рыбакова по исторической интерпретации былинного цикла. Приходится сделать вывод о полной несостоятельности аргументации ученого. Методика конкретных сопоставлений оказывается весьма и весьма уязвимой: случайный подбор параллелей, основанный на внешнем и поверхностном сходстве, совершенно не учитывает ни важнейшего для эпоса факта вариативности, ни законов эпической поэтики, ни других особенностей эпического мира и эпического языка. К методической стороне исследования Б. Рыбакова в полной мере относится критика А. Скафтымовым многочисленных интерпретаций былин учеными исторической школы: «В конце концов исследования оказываются построенными на “обманчивой индукции”, ибо... одно предположение цепляется за другое, одна догадка за другую, и не один раз, а в продолжение всего хода исследования надо допускать справедливость догадок: “кажущаяся связь (это цитата из статьи А. Кирпичникова. — *Б. П.*) увлекает, но только до тех пор, пока мы читаем статью; излагая ее, всякий заметит множество прорех и невероятных соображений». Вот уже поистине, как вода в бредне: тянешь — полно, вытащишь — ничего нет» [Скафтымов, 1924, с. 33].

В избранных для анализа былинах Б. Рыбакова интересует лишь то, что можно использовать ради заранее готовой исторической их интерпретации. Сюжеты как целое, со своей внутренней логикой развития, с отношениями героев, в полном комплексе составляющих мотивов, тем более в богатстве и разнообразии вариантов ученого не занимают вовсе. Отсюда — игнорирование множества не просто подробностей, но важных, подчас ключевых, составляющих сюжетики былин. Например, в былине «Василий Игнатьевич и Батыга» к таковым принадлежит эпизод, в котором богатырь, вопреки настроению князя и именитых горожан, вступает в борьбу с татарами и выстрелом с городской стены убивает сына или зятя татарского царя. В вариантах его жертвами оказываются Коншик или Артак, то есть, по догадкам Б. Рыбакова, реальные лица летописной истории. Можно ли пройти мимо таких подробностей? Оказывается, можно. Не менее значим и другой эпизод былины, связанный с мнимым предательством Василия, а ведь по поводу его существуют интерпретации, полностью противоречащие построениям Б. Рыбакова. А эпизоды поездки князя Владимира с подарками к татарскому царю или пленения Ильи тата-

рами? Разве не заслуживают они такого же тщательного сравнительного разбора? Те, кто убеждены в летописной природе былинного историзма, просто обязаны такие эпизоды проверять на исторические соответствия. Можно предположить, что Б. Рыбаков вынужден был их оставить в стороне по той простой причине, что летописные параллели уводили из XI в. в XIII, то есть начисто подрывали концепцию ученого. Похоже, что исследователь старательно оберегает свою теорию от фактов, которые нарушают впечатление ее цельности и безусловной верности.

Отмеченные особенности методики анализа былин характерны и для других разборов Б. Рыбаковым эпических сюжетов. Сам автор предлагает читателям оценить их как примеры, «дающие в известной мере представление о методах работы и способах хронологизации» [Рыбаков, 1961, № 5, с. 146]. Воспользуемся этим предложением. Так, «хронологизация» былины о Вольге и Микуле основывается на весьма сомнительном звуковом сходстве имен персонажей и географических названий. «Разбор былинной географии (городов и природы) и имени одного из героев привел нас в Древлянскую землю во время короткого княжения здесь молодого Олега Святославича (970—977)» [Рыбаков, 1963, с. 54]. Разбор строится по уже знакомой нам схеме «обманчивой индукции». Упоминаемый в одном варианте Сантал (то есть, конечно, Салтан — имя, знакомое эпосу) возводится почему-то к Свенелду, могущественному варягу; «мосточки калиновые», которые подломились под «силушкой Никулушкиной», возводятся к мосту, который, согласно историческим свидетельствам, подломился под князем Олегом... На фоне этих натяжек особенно впечатляет тот факт, что в стороне осталось все содержание былины о богатыре-пахаре, о его столкновении с князем, да и эпизоды, связанные с Волгой.

Наши выводы о методической стороне работы Б. Рыбакова полностью подтверждаются в блестящем разборе ее, осуществленном В. Я. Проппом. Он, пожалуй, еще подробнее рассмотрел всю цепь мотивировок и весь набор аргументов ученого в анализе сюжетов на примере былины о Ставре Годиновиче. «Построение Б. А. Рыбакова может показаться убедительным, если ограничиться поверхностным чтением, но оказывается насквозь ошибочным при проникновении в детали» [Пропп, 1968, с. 21]. «Как бы под микроскопом» рассмотрен главный аргумент «хронологизации» былины — сопоставление ее содержания с изображением на черниговском турьем роге. В. Пропп полностью опровергает интерпретацию изображения, предлагаемую Рыбаковым, указывая на многочисленные натяжки, ошибочные прочтения и сомнительные предположения [Там же, с. 21—25]. В результате полностью рушится датировка былины IX—X вв.

В. Пропп показывает несостоятельность того «исторического» подхода к былинам, который строит свою аргументацию не на анализе сюжета как целого, в его исторической значимости и жанровой специфике, а на выбранных частностях. Исторические реалии важны для понимания былины, но важны своей совокупностью. В. Пропп предлагает, например, целый перечень действительно значимых вопросов, связанных с реалиями былины «Вольга и Микула», которые полностью проигнорированы Б. Рыбаковым. Вместо них «выхвачены» только два: какие города изображены в былине и кто исторический прототип Вольги? «Мысль о том, что Вольга вообще может не иметь прототипа, что города названы произвольно и что названия их не имеют существенного значения для исторического изучения, не допускается» [Там же, с. 20—21].

Ошибочная в методике анализа «частностей», концепция историзма былин Б. Рыбакова и в общих ее положениях обедняет русский эпос, придает ему несвойственную историческую и художественную узость. Попытки точно датировать былины и определить их событийные истоки противоречат самой природе эпического творчества. Если принять толкования былинных сюжетов, предлагаемые Б. Рыбаковым, то придется признать, что эпос был историчен только в самом начале его возникновения, то есть — согласно его концепции — в X—XII вв., а затем историзм его был разрушен. Так, получается, что в XIII в. исторический Шарукан был заменен каким-то Кудреванко, а князь-бунтарь, ставленник киевских низов Всеслав Полоцкий превратился в кабацкого богатыря Ваську-пьяницу; рассказ о народном восстании в Киеве преобразился в эпизод освобождения Ильи Муромца из погреба, и т. д. «Историческая правда», извлекаемая из былин, предстает в виде сложных ребусов, зашифрованных загадок, разгадать исторический смысл которых под силу лишь историку, вооруженному знанием массы документов, летописных свидетельств и пр. Выясняется, что поздние записи былин не сохранили исторически точными ни одного имени и географического названия, трансформировали канву событий до неузнаваемости, переосмыслили характер конфликтов. В этом их виде никак нельзя согласиться с ученым, назвавшим былины дожившей до нас «историей тысячелетней давности». Речь должна идти о совсем иной истории, которая по-своему выражена в былинах.

5

Взгляды исторической школы были отчасти пересмотрены, отчасти поддержаны и развиты в работах Д. С. Лихачева. С его точки зрения,

былина — «не остаток прошлого, а историческое произведение о прошлом». «Историческое содержание былин передается сказителями сознательно». В эпосе сохранилось «исторически ценное»: не только имена, события, но и «частично... самые социальные отношения глубокой древности». Эпос раскрывает прошлое в рамках единого эпического времени, которое идентифицируется со временем Киевской Руси. Историческое прошлое в эпосе не искажается, а художественно обобщается. Д. С. Лихачева можно понять так, что былины сохраняют «исторически ценное», «историческую основу» в виде прямых отражений и художественных обобщений. В остальном же — в сюжете, в языке, поэтической форме — за время с X по XVII вв. произошли значительные изменения [Лихачев, 1952а, с. 48—77; 1958, гл. 3; 1953, с. 178—208].

К этим вопросам Д. С. Лихачев вернулся в другой своей работе, развернув и углубив некоторые из ранее высказанных положений [Лихачев, 1968]. Особенное внимание он обратил на отношение самих носителей былевого эпоса к исторической сути исполняемых ими произведений. «Для сказителя и его слушателей былина рассказывает прежде всего правду. Художественность, разумеется, не противоречит этой правде, а позволяет ее лучше выявить». Этот тезис обосновывается многочисленными свидетельствами, почерпнутыми у собирателей былин и убедительно свидетельствующими о том, что сказители (и их аудитория) верят «в действительность рассказываемых в былине событий». Верящий сказитель «видит в былине “единичный исторический факт” и конкретные исторические имена». То же самое видели в былине и люди средневековья — в том числе и летописцы, не сомневавшиеся, что «былина рассказывает о действительно имевших место событиях и о действительно существовавших лицах» [Там же, с. 432]. На этом основании Д. С. Лихачев отказывается рассматривать былинку как художественный вымысел и предлагает следующую схему: «Художественное обобщение в былине, как и в русской средневековой литературе, шло от единичного исторического факта, от конкретного исторического лица и конкретного исторического события. Эпическое произведение сперва рассказывало только о том, что было. Это могли быть историческое предание, историческая песнь, слава герою, плач по герою и т. д. Уже в этих первых исторических произведениях была доля художественного обобщения и осмысления истории... <...>

Затем с течением времени события и исторические лица все больше трансформировались, все больше обрастали вымыслом. Произведение переходило в другой жанр с другой степенью и с другим качеством художественного обобщения. Появлялась былина. Но и былина

осознавалась все же как «правда». Народ стремился бережно сохранить имена, географические названия, историческую канву рассказа» [Там же, с. 431—435]. Я привел эту большую выдержку, чтобы показать, во-первых, как понимается Д. С. Лихачевым дистанция между «первоначальной» былиной и былиной, нам известной, а во-вторых, как ему удастся устранить (правда, лишь по видимости) непреодолимый барьер между эпосом древним, с якобы присущим ему открытым, конкретным историзмом, и эпосом поздним, сохранившим лишь сомнительные следы такого историзма.

Однако единственный серьезный фактический аргумент, который удастся привлечь Д. С. Лихачеву, — «вера» сказителей, на наш взгляд, служит не в поддержку, а в опровержение основного тезиса статьи.

Замечу прежде всего, что сказители, хранившие эпос, верили в действительность, если угодно — в историчность эпического мира *в целом*, со всеми его персонажами, типовыми ситуациями, отношениями, с описываемой в нем борьбой противостоящих сил, с господствовавшей в нем фантастикой, чудесной или бытовой и психологической недостоверностью. Думать, что сказители верили в этот мир в той мере, в какой в нем обобщались действительные факты, т. е. постольку, поскольку он возводим к летописной истории и этой последней может быть объяснен, у нас нет решительно никаких оснований. Сами сказители никогда не думали, что за знакомым им былиным миром стоит какая-то иная, «настоящая» история; для них существовала и была реальностью именно *эта* эпическая история, неправдоподобность и необыкновенность которой снималась в их сознании удаленностью описываемого от их времени и их опыта. По свидетельствам собирателей, сказители и слушатели допускали, что в былинах все правда, с одной существенной оговоркой: это могло происходить в некоем далеком прошлом и невозможно в «настоящем».

Вслед за исторической школой Д. С. Лихачев утверждает, что «народ стремился бережно сохранить имена, географические названия, историческую канву рассказа». Но разве в этом суть былины? Разве «исторической канвой рассказа» ценны былины «Илья и Соловей-разбойник», «Илья Муромец и сын», «Михайло Потык», «Садко и Царь Морской» и десятки других? И так ли уж бережно сохранены имена, если для идентификации былинных персонажей в наши дни приходится мобилизовывать данные ряда исторических дисциплин (а результат все равно проблематичен)? И чего стоит сохранность иных географических названий, если сказители помещают соответствующие города, реки и даже страны на эпической карте, которая и в средние века была бы признана фантастической?

Сказители бережно хранили не детали, а *эпос в целом* (хотя это и не значит, что они его не изменяли), так как совершенно одинаково верили в реальность *всех его составляющих*.

Но в этом смысле былины не одиноки. Среда, хранившая эпос, верила в реальность всего содержания устной поэзии, мифологии, комплекса представлений о мире и о человеке. Вряд ли мы, однако, будем искать за всем этим богатейшим художественным и историческим фондом «единичные факты». Скорее мы постараемся понять его, исходя из всей совокупности исторической жизни народа, специфики его исторического сознания и процессов развития. Почему же для эпоса надо непременно искать пресловутые «единичные факты», якобы давшие ему жизнь и послужившие началом для художественных обобщений?

Ссылки на древнюю русскую литературу как тип художественного творчества для обоснования роли «единичного факта» в эпическом творчестве не кажутся мне убедительными. Законы литературы не могут по аналогии применяться к фольклору. Было бы более справедливым некоторые закономерности литературного процесса объяснять, исходя из сложившихся ранее и активно воздействовавших на сознание общества фольклорных универсалий. Но это другая тема. Для фольклорного творчества во всех его жанровых формах, в том числе и для эпоса, определяющую роль в отношениях с действительностью играла фольклорная традиция, в которой сосредоточивались основные законы фольклорного сознания. Прежде чем конкретный факт стал исходным для содержания эпических песен, конструктивным ядром их сюжетики, эпос прошел длительный путь развития от мифологического состояния через архаические формы к героическому эпосу в его различных типовых состояниях. Соответственно эволюционировал и характер эпического историзма. «Конкретный» историзм как тип эпического мышления, с опорой на реальность фактов, — это своеобразное завоевание (сопровождаявшееся и определенными утратами) фольклорного творчества, эпос к нему приходит, а не начинается с него. Применительно к русскому эпосу это означает, что его эволюция не открывалась историческими песнями, а завершалась ими.

6

Для уяснения отношения севернорусской былины к былине древнерусской мне представляется существенным обратить внимание на следующие принципиальные моменты, связанные с самой структурой и художественной сущностью того былинного эпоса, который известен нам по записям XVIII—XX вв.

1. Изучение эпоса в сравнительно-историческом плане открывает нам в северных былинах значительные и многообразные связи с архаической (догосударственной) эпической традицией. Эти связи вполне органичны и пронизывают былинный эпос — его сюжетику, образность, характер героизма, изображение внешнего мира, поэтическую структуру. Эти связи не есть нечто внешнее, механически привнесенное из прошлого, они безусловно характеризуют эпическое сознание хранителей и передатчиков эпической традиции, среду, в которой она столетиями жила. Мы имеем дело с хорошо организованной и устойчивой художественной системой, обладающей ярко выраженной спецификой. Что в основе ее лежит прочная и давняя традиция, свидетельствуют универсальность действия системы в рамках всей сюжетики былин, независимо от времени и места их записи, и подчинение вновь создававшихся текстов ее нормам. Устойчивость и повторяемость обнаруживают себя в былинной технике (стих, напев, манера исполнения), в поэтике («общие места», формульность, сложившийся былинный стиль), в принципах и приемах композиции, в выборе и изображении героев, в наборе мотивов и др. Более того, былинам свойственны некоторые общие законы (универсалии), регулирующие сюжетосложение и нормы повествования, описания, пространственно-временные категории и др. (см. об этом выше, главу «Героический эпос как художественная система»). О некоторых былинных традициях можно смело говорить как об очень древних, предшествовавших образованию древнерусского эпоса. В частности, с большой долей вероятности стоит указать на прочные преемственные связи с архаической сюжетикой, с типологией героев. В. Я. Пропп показал, что типовые былинные сюжеты непосредственно восходят к традициям догосударственного эпоса — о героическом сватовстве, о борьбе с чудовищами, — и с теми же традициями связаны (опять же непосредственно) многие мотивы и типичные ситуации в былинах и особенно в изображении в них людей [Пропп, 1958] (ср.: [Мелетинский, 1963]). Ближе к В. Я. Проппу высказывается В. И. Чичеров: «В форме былин обнаруживаются отчетливые связи их с формами творчества предшествующих эпох... Жанр былин... не появлялся на пустом месте. Ему предшествовало эпическое творчество родового строя, разрушаемого формирующимся классовым обществом. Разрыва между старым и новым эпосом быть не могло. Традиции древнего эпоса и мифологии должны были сохраняться в былинах — древнем эпосе феодальной Руси» [Чичеров, 1959, с. 274].

Иной точки зрения придерживаются А. М. Астахова и В. М. Жирмунский. По мнению В. М. Жирмунского, в русских былинах, как и в других эпосах феодальной поры, «наличествуют лишь отдельные раз-

розненные элементы, темы и мотивы древней богатырской сказки, использованные как средство поэтической идеализации в общих рамках средневекового мировоззрения. Наличие таких элементов еще не дает права на выделение в славянском эпосе древнейшего, “мифологического” слоя или “мифологических сюжетов”... <...>

В русском эпосе только в одной былине наличествует целая система таких древних сказочных мотивов, сюжетное развитие которых настолько внутренне последовательно, что эта древнейшая из всех русских былин — “Волх Всеславьевич” — представляется нам в целом героизированной богатырской сказкой» [Жирмунский, 1962, с. 126]. (Напомню, что под богатырской сказкой В. М. Жирмунский понимал одну из ранних форм архаического эпоса; В. Я. Пропп предпочитал термин «догосударственный эпос».)

Относительно «Волха» исследователь безусловно прав. Но почему не признать, что «трансформация древней богатырской сказки в героический эпос» могла совершаться с разной степенью интенсивности и в разном для отдельных слагаемых объеме? Пожалуй, В. М. Жирмунский несколько недооценил степень и разнообразие связей былин с древней, в том числе с мифологической, традицией. Другое дело, что со временем для эпического творчества не меньшее значение приобрели связи опосредованные, а также взаимоотношения с внеэпическими традициями — преданием, сказкой, взаимодействие с иноэтническими эпосами.

Учет всего фонда архаики в былинах и изучение характера его освоения очень важны для понимания сущности былинного эпоса и механизма его отношений с традицией. В этом плане показательны исследования В. Я. Проппа в отношении ряда сюжетов: ему удалось проследить процесс трансформации и переосмысления унаследованной традиции и превращения ее в новое качество и доказать глубокую преемственность эпосов двух исторических стадий, органическую вращенность архаики в новый эпос. На этом фоне не столь бесспорной выглядит трактовка ученым былинного цикла о татарском нашествии. По его словам, «былины времени татарщины представляют собой качественно иное образование, чем все былины, предшествовавшие им. Традиция сохраняется в применении выработавшегося былинного стиха. Все остальное в эпосе новое, хотя и до известной степени подготовленное... Борьба с более ранними противниками подготовила почву для борьбы с татарами и в истории и в эпосе» [Пропп, 1958, с. 289]. Я думаю, что при всей своей новизне, традиционность былин о татарском нашествии весьма велика. Художественно-концепционное ядро их представляют эпический Киев, эпический князь Владимир и богатыри. В сюжете этих былин проскальзывают

традиционные мотивы: угроза вражеского царя забрать у Владимира жену; заточение героя и его освобождение; временное пленение героя врагами и др. Мотив заточения богатыря, например, В. М. Жирмунский относит к числу типологических, знакомых эпосу феодальной эпохи [Жирмунский, 1958, с. 76—79].

В противовес исторической школе, с ее попытками непременно увидеть за былинными подробностями эмпирические факты, мы придаем решающее значение традиции, из которой многое черпается. При этом необходимо учитывать важнейшие свойства, какими отличаются эпические традиции. Во-первых, они обладают замечательной творческой продуктивностью: кажется, в них заложены возможности для бесконечного творческого развития, преобразования; встречи эпоса с новыми аспектами действительности и новые задачи как бы вызывают в традициях скрытые глубинные процессы, приводящие к рождению нового качества. Во-вторых, эпическим традициям свойственна особая жизненная прочность, способность сохраняться веками, пребывать в латентном состоянии и вдруг оживать заново. Судьба традиций, подвергшихся обработке в новом художественном материале, своеобразна. Давая жизнь новому, традиция не полностью в этом новом умирает и растворяется, но напоминает о своем существовании какими-то особыми знаками, следами; иногда эти следы приводят к недосказанностям, к сюжетной загадочности.

Специфический ряд архаических связей былинного эпоса представлен многочисленными «этнографическими» мотивами, ведущими нас в сферы мифологии, язычества, магической практики, социальных и семейных отношений общинно-родового строя. Чаше всего они, так сказать, вторичны, потому что пришли не из реального опыта, а скорее из архаической эпической традиции, где они уже получили художественную обработку и органически вросли в сюжетную фактуру. Сам былинный эпос мог моментами — с оглядкой на эту традицию — конструировать как бы свою мифологическую материю, не обязательно находившую подтверждение в бытовой реальности (см. об этом подробно на с. 56—68).

Если поверить, что былинам, известным нам по записям начиная с XVIII в. (и даже с XVII в.), предшествовали песни типа исторических, то придется допустить, что эпическая архаика в них — результат позднейших приобретений. Но откуда и как она могла появиться в этом случае? Как могла она сложиться в эпосе в виде целостной системы, покоящейся на определенном типе сознания? Ее не могли занести извне и она не могла быть заново сфантазирована. Очевидно, что она — результат естественного и закономерного процесса взаимоотношений с предшествующим состоянием эпоса, плод его переработки.

Было бы неосторожно рассматривать северную былинку, как мы ее знаем, прямой преемницей архаического («догосударственного») эпоса. Есть несомненная преемственность между архаическими элементами былин и архаической эпикой, но как целое былинный эпос в значительной мере дистанцировался от этой последней, и за многие века его развития в рамках «государственной» стадии в нем накопились собственные традиции, непосредственно к архаике не возводимые. Для понимания происходившей эволюции и процессов складывания былинного эпоса в его «классических» формах многое дает фундаментальное исследование В. Я. Проппа, все построенное на анализе соотношений былинного содержания, былинного менталитета и былинного языка с более древней эпической традицией [Пропп, 1958].

2. Преемственная связь, иногда непосредственная, подчас опосредованная, с архаической традицией с особенной очевидностью прослеживается в сюжете. Это положение противостоит утверждениям исторической школы: «Сюжетные линии меняются сильнее и быстрее, чем имена и названия. Это и есть одна из специфических особенностей былинного творчества» [Лихачев, 1968, с. 431]. Современные сравнительно-исторические исследования убедительно показывают, что основной массив былинных сюжетов соотносится с сюжетикой, типичной для архаических эпосов, по принципу типологической преемственности (об этой важной закономерности эпического творчества см. ниже, с. 106—147). Все основные сюжетные темы, которые складываются и получают развитие в недрах догосударственной эпикой, известны былинам, но, чаще всего, уже в формах эпикой «государственной», «классической»: змееборство и борьба героя с чудовищами, героическое сватовство, конфликт богатырских поколений, драматические встречи родственников, не подозревающих о своем родстве, сражения с внешними врагами, борьба героя с похитителями его жены и др. В былинах мы находим и типовые эпические ситуации и мотивы, ведущие свое начало от архаической стадии: чудесное рождение, чудесный рост героя; представления об «иных» мирах; чудесные превращения, волшебство, возможность предугадывать и предсказывать ход событий, богатырские поединки и др. Важно отметить, что типологическая преемственность нередко носит не общий, а вполне конкретный характер, сходство обнаруживается в подробностях, в художественном выражении, и подозревать здесь случайные совпадения не приходится. Мы с полным правом можем говорить о *целостной системе традиционных связей*, которая никак не могла сложиться, если бы эволюция шла от исторической конкретики к эпическим обобщениям. Очевидно, что сюжетика древнерусских былин и наследовавших их традиции былин севернорусских обязана

своим возникновением не «единичным фактам», а закономерным трансформациям предшествовавших состояний в новых исторических условиях. Вымысел изначально лежит в основе эпических историй, но вымысел не как вольная игра фантазии и не как продукт некоего сознательного творческого акта, но как предуказанный результат бессознательного и безличного творчества в жестких рамках эпических универсалий с опорой на традицию. Д. С. Лихачев справедливо замечает: «Народ не знал современных форм художественного вымысла, как не знали их и средневековые книжники» [Там же, с. 433]. Все дело в том, что эпос, как и другие виды нарративного фольклора древности, знал *свои формы художественного вымысла*, который мог и не осознаваться как вымысел его творцами. Основу большинства былинных сюжетов составляют истории вымышленные, то есть невозможные в реальной действительности, не считающиеся ни с какой эмпирикой, противостоящие ей. В исследованиях исторической школы это положение либо просто обходилось (исследователи словно бы не замечали всеохватывающей вымышленной природы сюжетов), либо вымысел истолковывался как следствие позднейших переработок. На место реального вымысла подставлялись навязываемая былинам эмпирика, изобретаемый исследователями «единичный факт». Например, утверждалось, что Змей, с которым борется Добрыня, воплощает силы язычества, и что вся былина — это повествование о крещении Руси. Исходя из такого понимания сюжета, Б. Рыбаков даже находил летописное объяснение того, почему по сюжету богатырю приходится вступать в борьбу со Змеем дважды: оказывается, акт принятия христианства в X в. совершался два раза — первый раз неудачно, второй — окончательно. Возможность такого рода толкований основывается по крайней мере на двух предпосылках: во-первых, содержание былин якобы повторяет — в преображенном виде — реальное течение каких-то событий; во-вторых, тот или иной фантастический (или просто вымышленный) мотив и образ может быть прямо истолкован как иносказание или символ, в основе которых опять-таки лежит исторический факт. На самом деле иносказательный принцип сюжетосложения и образности былинам несвойствен. Символика встречается изредка и, кстати, тут же расшифровывается. В знаменитом запеве о турах из былины «Василий Игнатьевич и Батыга» символичен образ девицы, плачущей на киевской стене. Смысл символа в тексте былины раскрывается сразу: городу угрожает нашествие и разгром. Представить былинные сюжеты в виде неких шифров и искать к ним ключи в летописной истории — значит совершенно не понимать природы эпоса, его художественной сущности. Конкретный эмпирический материал не противопоказан эпическому твор-

честву. Но он не является и не может явиться в качестве сюжетообразующего начала.

Былины не создавались ради воспроизведения отдельных звеньев текущей истории. Если бы это было так, следовало бы просто поражаться тому, сколько усилий затрачивали певцы, чтобы зашифровать, исказить до неузнаваемости, трансформировать факты, подставить на место реальных деятелей выдуманных героев или действительным лицам приписать фантастические поступки. Если же все содержание былин, дошедших до нас, отнести на счет позднейших перемен и искажений, то опять же непонятно, как мог совершиться процесс превращения песен о событиях и людях действительных в насквозь вымышленные сюжеты.

Эпос обращен к прошлому, но это не летописное прошлое, даже не идеализированное историческое время: прошлое в былинах конструируется на основе мифологических и эпических традиций, исторических воспоминаний, современного певцам опыта и живых народных идеалов. Эпическое сознание не только дает этому прошлому поэтическую форму, но и определяет его содержание. Конструируется своеобразная модель мира, никогда как целое не существовавшего. Модель эта — движущаяся, хотя опорные ее составляющие так или иначе постоянны. Новые исторические впечатления входят в эпос — иногда частностями, не определяющими его сюжеттики, иногда более или менее заметными следами, а главное — органическим включением в традиционный эпический мир и комплекс эпических идеалов. Не было эпических песен ни о битве на Калке, ни о разгроме Киева в 1240 г., ни о тяжелых веках татарского ига, ни о Куликовской битве. Но память о них, осмысление их вошли в былины мотивами эпическими, картинами обобщающими, сказались на узловых сюжетных разработках.

Вновь приходится возвращаться к одному из основных методологических просчетов исторической школы, настойчиво (и безуспешно) пытавшейся вычленив в былинах якобы утраченное ими эмпирическое начало, «единичные факты». Просчет обусловлен тем, что взаимоотношения реальной истории и эпической эстетики понимались механически, на эпос переносились качества, свойственные летописи или историческому рассказу.

Д. С. Лихачев внес в построения исторической школы существенную поправку, разлив идею «эпического времени» и тем самым определив принципиальную разницу между былинами и историческими песнями: последние «тесно связаны с историческим развитием, с движением русской истории, с отдельными ее событиями различных веков», в то время как первые «все повествуют об одном времени», в

обстановку которого переносятся сюжеты, возникающие в разные века [Лихачев, 1953, с. 185; Лихачев, 19526].

3. Проблема «эпического времени» заслуживает специального рассмотрения в разных аспектах. Речь идет, прежде всего, о внешних и внутренних его приметах. Время, в котором происходят события эпоса, — принципиально не датируемое. В одних случаях — потому, что это время явно мифологическое («Илья Муромец и Святогор»), в других (большинство так называемых былин Киевского цикла) — потому, что в нем сливаются как будто реальные черты разных эпох (время князя Владимира и время татарского нашествия и даже татарского ига, а в некоторых деталях — время Москвы) с чертами фантастическими. Другими словами, «эпическое время» не соотносимо ни с какой конкретной эпохой, хотя следы разных эпох в нем ощутимы. Налицо и устойчивые его приметы: Киев как центр Русской земли; Владимир как носитель государственной власти; татары как главные враги; Новгород как особый центр Руси; Чернигов, Галич и другие города как памятные места древней русской государственности, союзники и соперники Киева. Но как только мы пытаемся внести в эти эпические характеристики конкретику, содержание эпоса оборачивается против нас. Бесполезно, например, искать в былинных подробностях черты реальных биографий Владимира Святославича или Владимира Мономаха. У былинного князя нет ни биографических примет, ни возраста, у его правления нет ни начала, ни конца; единственный факт, оживляющий его биографию, — это женитьба на Евпраксии, но и он легко осмысливается в контексте общеэпических традиций и никакой фактической вехой быть не может. То же относится к «биографии» стольного Киева: на него налетает Змей, его на какой-то момент захватывают Тугарин или Идолище, его осаждают татары; богатыри собирают дань с чужих земель и т. д.

Есть одно, что объединяет «эпическое время» большинства былин: наличие богатырей. Это главный его признак, органически связанный с ним — то, что необыкновенное, чудесное, фантастическое разлито в мире и многое в нем определяет. Оно обнаруживает себя в быту, в политической жизни, в военных столкновениях. В отличие от сказок, чудесное в эпосе привязано к истории, и вера в него вполне органична. В известной мере «эпическое время» — это мифологическое время, перенесенное в историю. Борьба противостоящих сил переносится в быт, в политическую сферу. По справедливому замечанию Д. С. Лихачева, «эпическое время» — это время «возможностей»: эпос демонстрирует способность народа разрушать зло, восстанавливать справедливость, утверждает торжество разумно направленной силы и морали. Исторический оптимизм — свойство эпоса, его идео-

логии и эстетики — окрашивает категорию «эпического времени». «Эпическое время» знает социальную, сословную, имущественную дифференциацию. В разных сюжетах это знание проявляется по-разному. Характерна коллизия между богатырями и князем, чаще — княжеским окружением. Впрочем, напрасно мы стали бы искать более или менее определенных социальных характеристик противоборствующих сил.

«Эпическому времени» соответствуют пространственные понятия в эпосе. Эпические локусы обладают эпическими же значениями, которые лишь в самом общем плане коррелируются со значениями историческими и еще меньше — географическими. Эпическое сознание проецирует реальную географию в эпический мир, где рядом оказываются места близкие и далекие, существующие в действительности и легендарные. Волынь помещается рядом с Корелой и Индией. Образу чужой земли могут присваиваться наименования Земли Половецкой или Литовской, Золотой Орды или царства Бухарского: за этим, конечно, скрывается историческая память народа, но все они в былинах на один лад — составляют образ чужой страны.

Утверждение исторической школы, будто географические имена представляют устойчивый элемент эпики (в отличие от ее мотивов и целостного содержания), на самом деле оказывается заблуждением. Названия стран или природных локусов могут, конечно, сохраняться долго и переходить из былины в былинку, но они в эпосе наделены постоянными типовыми значениями и в качестве надежных вех для хронологических и исторических идентификаций служить никак не могут.

Устойчивыми и определяющими являются художественное содержание эпоса в совокупности его сюжетики, системы персонажей, изображения эпического мира, категорий эпического времени и эпического пространства, содержание и план выражения, которые обусловлены комплексом эпических универсалий и системой взаимоотношений с традицией.

7

Методологические и методические недостатки исследований, основанных на «летописном подходе» к былинам и лишь в декларативном плане признававших художественное их своеобразие, были впервые вскрыты А. П. Скафтымовым [Скафтымов, 1924]. Значение первой главы его книги — «Современные методы изучения былин» — выходит далеко за пределы критики тогдашней исторической школы; многие ее принципиальные положения сохраняют свое значение и в

наше время, когда делаются попытки создания «неоисторической» школы (в недавнем прошлом претенциозно объявлявшей себя «советской исторической школой»). Многие суровые предостережения автора, адресованные представителям старой исторической школы, оказались не менее актуальными и теперь. «Строгость научной дисциплины» — ее по-прежнему недостает авторам современных «расшифровок»; «исследователи иногда очень легко доверялись своим предположениям и догадкам и слишком свободно оперировали недоказуемыми гипотезами» — все это мы увидели и в работах «неоисторической школы» [Липец, 1969; Плисецкий, 1963]. Помимо чисто методических и теоретических просчетов, А. Скафтымов указал на такой органический недостаток исторической школы, как отсутствие эстетического подхода, непонимание художественной природы былин, неспособность увидеть эпос как художественное целое. Сам А. Скафтымов предпринял опыт изучения былин с точки зрения их реального художественного содержания и свойственных им законов поэтики. Скафтымов показал, что былины надо объяснять не через летописные параллели, не через случайные частности в виде имен, географических названий и реалий, но через свойственную им художественную логику; в ней преломляются специфические связи эпоса с действительностью, и в свете художественного целого частности, которыми так много и безуспешно занимались до этого, получают вполне удовлетворительное объяснение. Автору книги удалось доказать, что так называемые исторические элементы в былинах подчинены художественным задачам, эстетически переосмыслены и переплавлены, во многом созданы заново в соответствии с логикой эпического повествования и что «реалистическая показательность» этих элементов обусловлена их эстетической ролью в составе целого, стилистическими и сюжетными функциями и т. п. Другими словами, в книге А. Скафтымова был научно обоснован тезис о единстве художественного и исторического в эпосе и о решающей роли эстетического начала в содержании отдельных былин и былинного эпоса в целом.

А. Скафтымов не мог еще дать исторического (и историко-типологического) объяснения эстетике эпоса и исторической характеристики былинного вымысла.

И то и другое выполнил в своем труде В. Я. Пропп [Пропп, 1958]. Ему принадлежит заслуга раскрытия историзма былинного эпоса в его специфике и историко-типологической обусловленности.

Труд В. Я. Проппа значительно продвинул нас и в понимании взаимоотношений былин, донесенных до нас поколениями севернорусских сказителей, и древнерусского эпоса. Стало очевидным, что различия между ними не являются качественными, принципиальными.

Севернорусская былина — наследница и преемница былины древнерусской. Она сохранила эстетику, историческое содержание, героев, исторические идеалы, эпический способ выражения. Что изменилось, как эволюционировали эпический мир и эпический язык былин — вот вопрос, который должен быть решаем на путях осознания специфики эпоса и законов его создания и живого функционирования.

4. С эпической сюжетикой, с категорией «эпического времени» единое целое составляют эпические герои. Это прежде всего — богатыри. Историческая школа напрасно пыталась найти им реальных (летописных) прототипов. Былинные герои — это типы, каждый из них занимает в эпическом мире свое место и играет свою роль в событиях, но есть качества общие — это принадлежность их к богатырству, особому социальному «классу», обладающему своими, только ему присущими качествами и способностями. Д. С. Лихачев склонен усматривать в киевских богатырях дружинников князя и видеть «в центре тех социальных отношений, которые рисуют нам былины... отношения дружины и князя» [Лихачев, 1953, с. 184]. По его словам, богатырь, приехавший в Киев, «в дальнейшем... живет при князе, не имея ни собственного хозяйства, ни собственного дома, питаясь за общим столом в гриднице князя» [Там же, с. 187]. Приводимая тут же цитата из былины о Волхе к делу не подходит: в ней речь идет о дружинниках князя-волшебника, а не о богатырях князя Владимира. Образ жизни киевских богатырей не соответствует картине, нарисованной Д. С. Лихачевым. У Добрыни, например, есть дом и семья, богатыри не живут «при князе», чаще всего они вообще в разъездах; «за общим столом» они появляются на княжеских пирах. Добрыня, кстати, исполнял обязанности, несвойственные дружиннику: «стольничал», «приворотничал», «чашничал». В былинах у князя Владимира нет дружины. Он окружен «князьями и боярами», «гостями торговыми», слугами, но о дружине речи нет. Нет никаких оснований уподоблять богатырей дружинникам — это совершенно особая в социальном, психологическом, нравственном, даже физическом плане категория. Напрасно пытаться привязать ее к какой-то реально существовавшей в истории ячейке социума. Всем своим поведением, своими поступками, своей позицией в княжеском дворце богатыри выпадают из реальной системы феодальных отношений и часто оказываются в оппозиции к ней. Мысль о том, что некогда реальные персонажи превратились в богатырей, несостоятельна хотя бы уже потому, что богатырство — универсальная категория мирового эпоса. Эпос начинается с рождения богатыря, с предугазанности его подвигов и весь обращен к его подвижнической деятельности. Нелишне также иметь в виду, что подвиги эти удивительно одинаковы у эпических героев са-

мых разных народов и эпох. «Прототипами» богатырей можно считать мифологических героев-первопредков, «культурных героев», родовых вождей и т. п., а также персонажей предшествующих, типологически более ранних этапов эпического творчества. Другое дело, что исторические реалии могли входить в типовые эпические характеристики богатырей. Материал, так старательно собранный несколькими поколениями ученых, необходимо дифференцировать по степени его надежности и характеру взаимных отношений эпоса и истории.

Первую группу «соответствий» составляют случаи перехода былинных имен и реалий из эпоса в книжные источники. Доказано, например, что Алеша Попович пришел не из истории в эпос, а напротив — былины дали летописцам материал для исторических сведений о нем [Лихачев, 1949]. В летописные известия проникли отголоски эпоса о Садко и Василии Буслаеве [Смирнов, Смолицкий, 1978].

Ко второй группе надо отнести случайные совпадения между былинами и летописями в именах и подробностях. Так, частично совпадают имена былинного князя Глеба Володьевича и новгородского князя Глеба Святославича, богатыря Данилы Игнатьевича и знаменитого игумена Даниила, богатыря Михаила Козарина и боярина Ивана Захарьича Козарина. Видеть в этих совпадениях нечто большее заставляла исследователей лишь неумная вера их в летописное происхождение эпических героев. Еще примеры мнимых совпадений, уже не относящихся к богатырям: былинный Сантал и воевода-варяг Свенелд, Скурла и брат хана Шарукана Сугра, Идолище и половецкий посол Итларь, Калин-царь и река Калка... Есть смысл остановиться на одном случае «идентификации»: он весьма выразителен в методическом и фактологическом плане. По словам Б. Рыбакова, в былине «Алеша Попович и Змей Тугарин» «сохранены» «все основные элементы летописного рассказа 1096 г.», но они, «естественно, подверглись своеобразной поэтической переработке» [Рыбаков, 1963, с. 104]. В связи с былинным эпизодом появления Тугарина на княжеском пиру Б. Рыбаков напоминает, что в качестве тестя Святополка половецкий хан Тугоркан должен был пировать в великокняжеском дворце. Но, во-первых, былинный пир — это традиционное место встреч, приемов, завязывающихся конфликтов и пр., и придавать ему конкретный адрес нет никаких оснований. Во-вторых же, самое главное, нет никаких точек соприкосновения былинного эпизода с вероятной исторической ситуацией: в былине Тугарин — не родственник, не гость, а насильник; княгине он не отец, а любовник, князю Владимиру — не тесть, а соперник и ненавистный враг. Дальнейшие «параллели» ничуть не лучше: в летописи русские войска перед встречей с Тугорканом ночуют у брода и начинают бой, перейдя реку; в были-

не Алеша Попович, опочив, отдыхает у Сафат-реки и встречается с Тугарином за рекой. А вот «верх» аргументации: «Половцы побежали, еще только увидав решительные действия Владимировых дружин... В былинах Тугарин всегда *поворачивается назад* и в результате этого погибает». Да ведь суть эпизода состоит в том, что Алеша хитростью заставляет Тугарина *обернуться* и поражает его. Не правда ли, таким путем можно в конце концов подобрать к любому былинному мотиву желаемую параллель в летописи? Натяжкой является комментарий Б. Рыбакова к былинному эпизоду, в котором Алеша обращается с молитвой к богу, чтобы тот послал дождевую тучу. Дождь нужен богатырю, чтобы вымочить бумажные крылья Тугарина и вынудить его опуститься на землю. Исследователь по этому случаю вспоминает, что бой на Трубеже происходил в канун Ильина дня. Но эпизод подсказан, конечно же, тем, что врагом богатыря оказывается летающий антропоморфный змей с бумажными крыльями, а вовсе не половецкий хан.

Совпадения — это тот ненадежный якорь, за который хватаются приверженцы летописных интерпретаций былинных эпизодов и персонажей. Серьезный исследователь обязан всякий раз проверять надежность и корректность такого рода сопоставлений.

К третьей группе надо отнести случаи, когда за совпадением имен кроется нечто реальное. Показательный пример здесь — с Добрыней. Было бы неосторожно вовсе отрицать какую-то перекличку в именах богатыря и летописного воеводы князя Владимира. С другой стороны, увлеченные этой перекличкой и параллелями в мотивах исследователи явно перегибают палку, усматривая в летописном Добрыне прототипа богатыря. Вопрос о характере отношений между ними остается открытым. Такими же проблематичными выступают перекличка имен Ставра Годиновича и летописного боярина Ставра, глухие параллели к именам Дюка и Чурилы.

Наконец, четвертую группу соответствий можно признать реальной. Былинный Батыга, очевидно, получил свое имя от исторического Батыя, так же как и Мамай. Но в самом образе иноземного царя, носящем то или другое имя, нет чего-либо индивидуального, выделяющего его из ряда вражеских царей с именами Калина, Кудреванки, Скурлы и т. п. Все они в эпосе на одно лицо, различия существуют не в их характеристиках, а в сюжетных обстоятельствах, которые, похоже, никак с выбором имен не связаны. Эпос, вбирая «конкретику» персонажей, придает им типические черты, полностью игнорируя реальность их индивидуальностей. Это хорошо видно на примере с Ермаком: будучи втянутым в героический пантеон эпоса, он оказался лишенным всех реальных примет, за исключением имени.

Типовой характер носят, в сущности, все персонажи эпоса — богатыри, их окружение, их враги, князь со своим окружением, эпизодические лица. Черты индивидуальные выступают в рамках типологии, подчас ярко окрашивая образы. Это в первую очередь относится к богатырям, каждый из которых — по-своему индивидуален, то есть отличен от другого и обладает своим лицом. Только в лице этом нет ничего от индивидуальностей летописных персонажей, предполагаемых прототипов. Индивидуальность их — вполне эпическая, порожденная соответствующим эпическим замыслом и, не в последнюю очередь, традиционными связями. Это довольно наглядно видно на примере с Добрыней — русским Одиссеем. Ведь неслучайно эпическая биография Добрыни Никитича в нескольких ее эпизодах как бы повторяет биографию древнегреческого героя. Впрочем, кто из этих героев старше (в типологическом смысле), надо еще подумать.

8

Проблема отношений эпоса с реальной историей, конечно же, не может считаться решенной. Несостоятельность общих концепций исторической и неоисторической школ и полная компрометация метода идентификаций былинных сюжетов и персонажей заметно остудили желание повторять прежний путь. С другой стороны, можно понять серьезных исследователей, истинных знатоков и ценителей эпоса, с их недостаточной удовлетворенностью решениями сторонников историко-типологического направления. Отсюда — попытки найти новые подходы, по-своему прочитать былины как исторический эпос. Я остаюсь в стороне те из них, которые скорее можно расценивать как желание «приобщиться» к большой теме, высказать «и свое мнение». Нынче, чтобы сказать действительно новое и значительное, надо вооружиться полным знанием и пониманием эпоса и столь же глубоким знанием русской истории. В этом плане заслуживают самого пристального внимания совместные работы И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина. Мы имеем редкий, если не уникальный для российского эпосоведения ученый «тандем» — в лице профессионального историка, полностью оснащенного современными знаниями и современной методологией в сфере истории России, и профессионального фольклориста, прошедшего школу Проппа и получившего известность своими неординарными работами по истории русской сказки и былины. Такого рода союз заведомо предохраняет от проявлений дилетантизма и односторонности.

Прежде всего, обратим внимание на то, как понимают авторы саму категорию историзма эпоса, взаимоотношения эпоса с историей. Квалифицируя историческую школу как направление скорее «истори-

ко-фактографическое», они подчеркивают: «Былины отражают не факты, а исторические явления, а также социальные и идеологические состояния, характерные для различных эпох истории Руси» [Фроянов, Юдин, 1983б, с. 41]. Это важное положение повторяется применительно к отдельным сюжетам. Так, «историзм песен о Чуриле весьма сходен с историзмом других произведений русского исторического эпоса: в нем нет ни малейшей фактографичности, исторический фон многоцветен, исторические реалии многозначны, персоналии многолики. Сама же былина являет собою многослойное, вместившее в себя память различных времен древней истории творение народа» [Фроянов, Юдин, 1995, с. 177]. Таким образом, авторы решительно дистанцируются от исторической школы с ее болезненным вниманием именно к «фактам», к «лицам» и с полным пренебрежением к «явлениям» и «состояниям».

Главное внимание исследователей сосредоточивается на «особенностях отражения исторических процессов Киевской эпохи в былинном сознании» [Там же]. И здесь как раз проявляется их принципиально особая позиция, обусловленная в первую очередь нетрадиционным пониманием сущности и природы той исторической эпохи, которая известна под названием Киевской Руси. Коротко говоря, для них неприемлема концепция, разработанная Б. Д. Грековым и его учениками, согласно которой «Киевская Русь с первых веков своего существования признается феодальным государством» [Фроянов, Юдин, 1983а, с. 92]. Как известно, из признания этой концепции исходили, в сущности, все занимавшиеся историей былинного эпоса. В частности, В. Я. Пропп и его последователи готовы были относить громадный пласт эпической сюжетики и реалий, несших на себе явственные или скрытые следы дофеодальной, «родовой», «первобытной» эпохи, ко времени, предшествовавшему Киевской Руси. Согласно И. Я. Фроянову и Ю. И. Юдину, опиравшимся на новейшие достижения в изучении дофеодальных обществ Европы, Киевскую Русь «нельзя назвать феодальной, поскольку феодализм в ней еще не сложился, а лишь зарождался. Киевская Русь не знала оформившихся классов, хотя социальное неравенство ей было известно. Она переживала тот самый “дофеодальный период”, который следует понимать как переходную стадию развития от родоплеменного строя к раннефеодальному. Несмотря на неоднородность и ранжированность древнерусского общества, типичной чертой его являлась общинность без первобытности и вытекающий из нее общинный демократизм. Наряду с этим в Киевской Руси сохранялись остаточные явления родового строя. Особенно ощутимы они были в сфере религии и общественного сознания» [Там же, с. 93].

Отсюда несогласия авторов с В. Я. Проппом по таким вопросам, как оценка «элементов родоплеменного эпоса, зримо выступающих в русских былинах», как преувеличение «феодалных моментов, якобы свойственных былевым песням», как время создания эпоса (в пору разложения родового строя) [Там же].

Интерпретация ряда сюжетов и отдельных мотивов былин («Добрыня и Змей», «Вольга и Микула», «Чурила», «Дюк» и др.) в работах названных авторов, свободная от каких-либо следов «фактографичности», направлена на прочтение сюжетов и мотивов, на объяснение поступков героев, на выявление отношений в былинном социуме с точки зрения связи эпоса с переходным характером эпохи, отмеченной «яркими чертами позднеродового периода» [Фроянов, Юдин, 1983б, с. 41]. Отсылаю читателя к соответствующим страницам их работ, заранее обещая много интересного, свежего, подчас неожиданного в их прочтениях.

В порядке самых предварительных критических замечаний укажу на два момента. Во-первых, авторам пока что не удалось раскрыть природу и социальную сущность богатирства и образов богатырей. Я полагаю, что здесь сыграло свою роль невнимание к типологически предшествующей ступени былинного эпоса, к его архаическому состоянию. Во-вторых, что связано и с первым, авторы очень хорошо видят, что былинные ситуации, мотивы, конфликты содержат в себе следы предшествующих состояний, но, по-видимому, склонны эти состояния предполагать существовавшими уже в тот же «переходный период». То есть, опять-таки, вопрос упирается в отношение к типологически ранним формам эпоса, возможным лишь в условиях первобытного общества.

С этим нашим соображением перекликается и важное замечание Т. А. Новичковой, высказанное ею в статье, явившейся до известной степени откликом на журнальную статью И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина 1983 г.: «Присутствие в былинах архаического сюжетного субстрата, как и наличие в эпосе семантически отмеченных, восходящих к древнейшим, культовым, образов и деталей, еще вовсе не характеризует общественное сознание той этнической общности, которая сложилась в период формирования Древнерусского государства». И далее, в доказательство обязательных связей былин с типологически и исторически предшествующим им эпосом — цитата из моей давней работы «Славянские эпические песни о сватовстве» [Новичкова, 1983, с. 130—131].

В статье Т. Новичковой есть и довольно обоснованные несогласия с отдельными толкованиями эпических мотивов авторами [Там же, с. 131—132].

В целом же можно сказать, что концепция И. Я. Фроянова и Ю. И. Юдина вливает свежую кровь в разработку проблем былинного историзма, хотя вовсе не отменяет тех достижений, какие были получены школой В. Я. Проппа. В главном она продолжает традиции пропповского подхода к эпосу, в основе которого лежало убеждение, что эпос обладает своей могучей спецификой и что понять содержание его можно лишь на путях уяснения этой специфики, захватывающей все сферы планов содержания и выражения. Очень жаль, что преждевременный уход из жизни Ю. И. Юдина не позволил продолжить так перспективно развернувшуюся работу.

Часть вторая

О законе типологической преемственности в эпосе (на примере круга сюжетов о жене-предательнице)

Сторонники миграционистской теории в своих занятиях проблемами славянской эпической общности допускали несколько типовых методических просчетов. Они обращали внимание на более или менее видимые сюжетные параллели, оставляя в стороне совокупность взаимных отношений между эпическими произведениями в целом, не говоря уже об эпических системах. Они рассматривали сюжетные связи и параллели, как правило, статично и нередко вне общего эпического контекста. Причины же, вызвавшие в том или ином случае сюжетный параллелизм, миграционисты не исследовали всякий раз заново, а просто находили в заимствовании, основываясь на той неопровержимой для них истине, что сходные сюжеты не могут возникать независимо. Другими словами, заимствование не доказывалось, а постулировалось.

Более плодотворным и методически оправданным оказывается изучение не отдельных параллелей, а сходных эпических сюжетов в их соотношении. При этом обязательно приходится учитывать динамику эпического творчества, различный «стадиальный» уровень сопоставляемых произведений, живой контекст, в котором сходство себя обнаруживает. И еще очень важный момент: конкретный анализ не должен отрываться от учета специфики данной эпической системы, ее сюжетики и образности.

При таком подходе перед исследователем открываются совсем иные перспективы и возможности выводов, чем те, которыми ограничивался традиционный миграционизм. Там, где прежде видели передачу отдельных сюжетов от одного народа к другому и пытались прочертить путь миграции, мы обнаруживаем проявление действий

эпических закономерностей, универсалий, типологической общности процесса эпосотворчества.

Новые методические принципы применены мною к группе эпических памятников: сюда входят классические произведения славянского героического эпоса — юнацкая песня «Банович Страхиня», былины «Михайло Потык» и «Иван Годинович», героико-новеллистические былины и юнацкие песни, баллады, известные в сербских, хорватских, черногорских, македонских, болгарских, украинских, русских версиях и вариантах. Миграционисты видели в сюжетном сходстве этих памятников пример того, как могли эпические сюжеты странствовать с севера на юг или с юга на север [Халанский, 1884; 1885; 1893—1896; Лобода, 1893; 1905; Веселовский, 1889; Ягич, 1871; Máchal, 1894; Maretić, 1897; 1909 (2-е изд.: 1966); Банашевић, 1935; Меденица, 1965; Матов, 1894; Арnaudов, 1934; СБНУН, 1971]. Справедливости ради стоит отметить, что ни в одной из названных работ не привлекалась вся совокупность сюжетов, которыми нам предстоит заняться.

1

Одной из наиболее примечательных особенностей сюжета «Бановича Страхины» является соединение в нем двух традиционных эпических тем: «Борьба героя с иноземным врагом, похитившим его жену», и «Столкновение героя с неверной женой, вставшей на сторону похитителя». Соединение это в данной песне вполне органично, первая тема естественно переливается во вторую. Сюжетная цельность песни подчеркнута обрамлением: она начинается и кончается (во всяком случае в основных версиях) в доме Юговичей, из семьи которых происходит жена Страхины. Двухтемность песни открывается по-настоящему в ходе сравнительного ее рассмотрения.

В первой части рисуется картина опустошительного наезда турок на двор Бановича и увода ими жены юнака. Картина эта дается обычно не в прямом повествовании, но ретроспективно: о случившейся беде Банович Страхиня, находившийся в отъезде, узнает из письма матери. Иногда форма сообщения усложняется: Страхиня пересказывает содержание письма:

«Ал' ми ево глас и књига дође
Од старице Милосаве мајке,
Да ми турци кулу поробише,
Поробише, огнем опалише,
А вјерну ми заробише љубу,
А стару ми поћушнуше мајку»

«Вот мне весть и письмо дошли
От старушки Милосавы-матери,
Что турки мой дом захватили,
Захватили, огнем спалили,
А верную мою жену захватили,
А старую мою мать ударили»

Начало песни соответствует обязательному условию для данной эпической темы: набег и похищение жены происходят в отсутствие мужа. Эта ситуация встречается в былинах «Михайло Потык», «Князь Роман и Марья Юрьевна», «Соломан и Василий Окулович» и в ряде южнославянских песен. Перед нами, очевидно, типовой мотив эпики, и ни о каком заимствовании его говорить не приходится. Обычно для содержания песен не имеет существенного значения, где находится муж в момент набега: важно, что его нет дома, благодаря этому определяется характер дальнейшего развития сюжетов. Но в случае с Бановичем ситуация иная. В основной массе вариантов весть о беде застаёт его в семье Юговичей, и обстоятельство это небезразлично для сюжетного движения. Страхиня, казалось бы, должен найти здесь и особенное сочувствие, и немедленную поддержку. Однако Юговичи отказываются ехать с ним на выручку его жены; более того — они советуют ему забыть «любю» и найти другую жену:

«Ал' ако је једну ноћ ноћила,
Једну ноћу с њиме под чадором,
Не може ти више мила бити,
Бог ј' убио, па је то проклето,
Воли њему него тебе, сине»

«Раз она одну ночь ночевала,
Одну ночь с ними под шатром,
Не может тебе больше быть милой,
Бог ее убил и все то проклято,
Любит она его, а не тебя, сынок»

[Караџић, 1895, књ. II, № 43]

Перед нами — одна из «странностей», с какими нередко приходится встречаться в народном эпосе. В устах позднейших певцов, да еще таких мастеров, как старец Милия, от которого Вук Караджич записал процитированный текст, подобные эпизоды могли получать большое психологическое содержание. Однако в основе своей данный мотив — не психологического, а чисто сюжетообразующего свойства. Здесь мы имеем случай «эпической прозорливости», которая есть не что иное, как производное от сюжетного замысла: в ходе повествования выяснится, что жена Страхины действительно недостойна, чтобы муж ради нее шел на столь трудную борьбу; согласно сюжетному замыслу, Страхиня должен быть об этом предупрежден и должен поступить вопреки предупреждению и «здравому» смыслу (точно так же ведет себя Михайло Потык, добиваясь возвращения жены, предавшей его). В финале Страхиня вновь столкнется с Юговичами, воплощающими «здравый» смысл, и вновь (во всяком случае, в некоторых версиях) поступит вопреки их советам.

Значение экспозиционных эпизодов песни этими обстоятельствами не ограничивается. Дело в том, что вместе с Юговичами в песню о Бановиче Страхине входит эпическая история со своими характерными очертаниями. Юговичи — герои Косовского цикла, упомина-

ние о них сразу заставляет вспомнить о царе Лазаре (дочь Юговичей замужем за ним) и о Косовом поле, месте злосчастной битвы. Есть варианты, в которых Страхиня оказывается на пиру у царя Лазаря в Крушевце, а последующее столкновение его с похитителем жены происходит на Косовом поле. На этом основании песню о Бановиче Страхине иногда включают в состав Косовского цикла, а самого героя идентифицируют с Джураджем Страцимировичем Балшичем, господаром Зеты и зятем князя Лазаря [Ковачевич, 1888—1889, с. 705—706]. Страхиня несколько раз упомянут в других косовских песнях и назван среди погибших на Косовом поле [Карацић, 1958, кн. II, № 44]. Весь этот ряд фактов может быть объяснен лишь одним — тенденцией к конкретной историзации сюжета, который в действительности не имеет внутренних связей с косовской темой. Возникающие на почве соответствующих мотивов исторические привязки явно вторичны, а попытки ученых на основании их заново идентифицировать героя столь же явно неоправданны.

Однако показательно, что традиционная эпическая тема о военном набеге с целью похищения женщины и о борьбе героя с похитителями, несомненно, знакомая уже архаическому эпосу, в эпосе классическом оказывается погруженной в атмосферу народной борьбы с турецкими поработителями.

Следующий ряд эпизодов песни, рассказывающих о погоне Бановича за похитителем, может дать любопытный материал для наблюдений над сдвигами в эпической эстетике. Мы находим здесь и тенденцию к реалистическим мотивировкам, и попытки придать ситуациям внешнее правдоподобие при сохранении значительной доли условности. Сюжетная сторона этих эпизодов сводится к тому, что Банович должен найти похитителя и беспрепятственно добраться до него. Как юнак находит вражеский лагерь — об этом песня может умалчивать: в эпосе подобных объяснений обычно не требуется. Но в данном сюжете герой, прежде чем встретиться со своим врагом, должен узнать о нем кое-что, а главное — должен представить себе сложившуюся ситуацию. Это напоминает нам былинку «Илья Муромец и Идолище», где встрече богатыря с чудовищем предпосылается встреча его с Иванищем, который подробно рассказывает о происходящем в Киеве и рисует облик Идолища. Банович встречается дервиша или турок, принадлежащих к войску похитителя, и, похоже, в этом эпизоде появляются элементы правдоподобия: Банович заговаривает с ними по-турецки, объясняет свой приезд необходимостью передать важное письмо, отклоняет приглашение турок выпить с ними, ссылаясь на данный им зарок, выспрашивает дорогу к военачальнику... Особенно детально разрабатывается эпизод встречи с дервишем: вы-

ясняется, что дервиш некогда был в плену у Бановича, тот проявил к нему милосердие, и теперь дервиш готов отплатить добром за добро.

При всем обилии подробностей, которые должны придать повествованию определенную степень достоверности, оно остается по-эпически условным.

Первая часть «Бановича Страхины» находит в южнославянской эпике множество параллелей различной степени близости. Наиболее близки юнацкие песни, рассказывающие о том, как враг в отсутствие хозяина разоряет его дом и уводит жену и как герой спасает ее. Здесь прежде всего должна быть названа песня «Марко Кралевич и Мина Костурянин» в сербских версиях (библиографию и обзор содержания см. в: [Меденица, 1965, с. 184—196; Банашевић, 1935, с. 110]) и «Марко и Беле от Костура» — в болгарских и македонских [СБНУН, 1971, № 548—549; Пенушлиски, 1968, с. 215—222].

В отсутствие Марка Кралевича Мина нападает на его жилище, все разоряет, а жену уводит. Отсутствие Марка обычно хорошо и подробно мотивируется: юнака приглашают на службу султан и венгерский король, он колеблется, не зная, какое решение принять, но мать убеждает его ехать; по другим версиям Марко воюет на стороне султана в Арапской земле или служит на «Влашкој крајини». Есть и мотивировки чисто условные: юнак три года сидит на Косовом поле. В болгарских версиях Милица-красица посылает юнака усмирить Крайну, Влашскую землю, либо он странствует без цели.

Перед нами — явная тенденция придать песенным событиям характер исторических, притом значительных, относящихся к сфере государственной. В некоторых версиях эпизоды о подвигах Марка на службе у султана составляют как бы самостоятельный сюжет. Само столкновение Марка с Миной предстает здесь как «внутренний» конфликт, характерный для того времени, когда турки уже прочно утвердились в славянском крае.

Исследователи, потратившие много сил на то, чтобы идентифицировать эпических героев, вынуждены были признать, что Мина из Костура летописной истории неизвестен, равно как неизвестны и его песенные дублиеры — Нина Беле, Алватар-воевода и др. Тем не менее попытки привязать песню к конкретным фактам истории в науке были. В частности, ее ставили в связь с хроникальными сообщениями о нападении Марка на Костур, который его бывшая жена Елена передала новому мужу. Но, во-первых, достоверность этих сообщений ставится под сомнение [Банашевић, 1935, с. 117—132; Меденица, 1965, с. 194—196], а во вторых, события в песне и в хронике могут быть сопоставлены только по контрасту: в песне Мина похищает жену Марка, в хронике Марко сам прогоняет ее; в песне Марко пробирается в

Костур и спасает жену, в хронике он безуспешно осаждает город и т. д. С моей точки зрения, важно не столько идентифицировать содержание песни с реальной историей (что, впрочем, сделать просто невозможно), сколько выявить ту тенденцию к историзации, которая действительно есть в песне и характер которой определяется возможностями и условиями эпического историзма.

Песня о Марке Кралевице и Мине из Костура не поддается датировке. Важно отметить, что, во-первых, содержание ее связано с эпохой утвердившегося турецкого ига и что, во-вторых, оно отражает характерные для эпоса представления о сложившихся отношениях в условиях ига, о власти султана и о возможностях противостоять игу.

Марко узнает о беде из письма, содержание которого почти идентично тому, какое получает Страхия.

Али њему ситна књига дође,
Да су њему двори похарани,
Похарани, огњем попаљени,
Стара мајка с коњма прегажена,
И верна му љуба заробљена.

Вот ему небольшое письмо пришло,
Что дворы его разорены,
Разорены, огнем сожжены,
Старая мать конями растоптана,
А верная его жена похищена.

[Караџић, 1958, књ. II, № 61]

Сходно с песней о Бановиче Марко жалуется царю, а тот обещает ему восстановить богатство и предлагает найти новую жену, тем не менее посылает на помощь юнаку своих янычар. Впрочем, здесь мы имеем разные варианты. В болгарской версии «Янко из Косова уводит жену Марка Ирину» юнак возвращается после странствий по «Валашской крайнине»; позавтракав, засыпает, видит сон: туман закрыл его дворы, перед воротами — черное знамя, в середине двора — сухое дерево, на нем три кукушки... Слуги объясняют, что три года как приходил Янко, все разорил и увел в плен мать, жену и сестру [Качановский, 1882, № 58; Бурин, 1961, с. 387—392]. В другой болгарской версии — «Марко и Гино Латиник» — юнаку рассказывает о беде, случившейся у него дома, встречный старец [Бурин, 1961, с. 393—397; ср.: с. 364—378].

В цитированном выше варианте Вука Караджича Марко, уезжая, предупреждает мать о грозящей дому опасности. Позднее, в дороге, он видит сон: Мина разорил его дворы, увел мать и жену; тем не менее он продолжает свой путь и три года проводит на чужбине. Эпическая прозорливость героя сочетается с его эпической беспечностью.

В большинстве вариантов Марко, прежде чем вступить в борьбу с похитителем, принимает облик монаха («калуђера»). Иногда он ради этого посещает монастырь. Заметим здесь, что изменение облика ге-

роя перед решающей схваткой — мотив типовой («Илья Муромец и Идолище» и др.).

Основное отличие рассматриваемой песни в ряде ее версий от песни о Бановиче Страхине состоит в том, что жена Марка сохраняет верность мужу, проявляя высокое благородство и душевную чистоту. Это придает сюжету во второй его части совершенно иное направление, хотя ряд мотивов как будто повторяется. В некоторых болгарских и македонских версиях жена предает Марка, выступая на стороне похитителей. Более того, похищение оказывается следствием сговора: Марко и Ангелина в ссоре, он уезжает, и она готова выйти за другого, равного мужу по силе; на ее призыв откликается Беле, который и увозит Ангелину [Цепенков, 1972, № 17]. В другом варианте вместо Беле действует Гино Деберлия. Марко девять лет лежит больной, Марковица намерена оставить его; является Гино и сбрасывает больного юнака в навозную яму, увозит жену, которая забирает с собою сына и все домашние ценности, а перед отъездом поджигает крылья богатырскому коню Шарцу [Там же, № 18]. Далее в обоих вариантах события развиваются аналогично: чтобы попасть в крепость, Марко принимает облик монаха, но ему приходится вести борьбу и с соперником, и с бывшей своей женой, причем на его стороне оказывается малолетний сын. В конце концов кара настигает и Беле (Гину) и Ангелину (Марковицу). Описание расправы с ними совпадает с развязкой другого сюжета, о котором речь пойдет ниже.

В некоторых болгарских и македонских версиях сюжет о спасении похищенной жены оказывается связан с темой «Муж на свадьбе своей жены». Уезжая из дому, Марко договаривается с женой, что она будет ждать его девять лет, а после этого может выходить за другого. (Мотив срока в обращенной форме есть и в тексте о больном Марке: здесь юнак просит жену подождать еще две недели, когда он умрет, но Марковица не желает ждать и двух часов). Когда Марко-монах попадает в дом похитителя, тот просит его обвенчать их с Еленой. Таким образом Марко оказывается на свадебной трапезе собственной жены. На пиру Беле велит принести чашу и саблю, захваченные им в доме Марка. Ни он и никто другой, кроме Марка и его сына, не могут выпить эту чашу вина и вынуть саблю из ножен. Тем самым происходит идентификация законного супруга. Марко отрубает Беле голову и увозит жену и сына домой [СБНУН, 1971, № 548—549].

В южнославянской эпике могут быть отмечены и другие песни, по типу своему напоминающие сюжет о Марке Кралевиче и Мине из Костура. Турецкий паша, прибыв под Грахов, требует у князя Валислава девушку или молодку. По совету князя, турки хватают жену Груицы. Предупрежденный о случившемся деверем, Груица немедленно при-

езжает с девятью шуринами, окружает шатер паши [Šunić, 1925, s. 202—207]. Туре Арнауце нападает на двор бана (в его отсутствие), уводит жену и мать. Бан, получив известие о случившемся, устремляется в погоню, догоняет похитителя на Косовом поле и убивает его [Качановский, 1882, № 201]. След более старой эпической традиции можно усмотреть в одном эпизоде: Туре Арнауце слышит приближение погоны, говорит об этом Елене, но та успокаивает его. В болгарских песнях неоценимую помощь юнаку Янкулу в спасении семьи оказывает «старая кобыла» [СБНУН, 1971, № 553—555]. Болгарские и македонские версии вообще богаты подробностями (мотивы зловещих сновидений; встреча юнака с женой у колодца; роль малолетнего сына в спасении; обыгрывание чаши для вина и сабли юнака...). В болгарских версиях в роли похитителей выступают известные персонажи других эпических циклов — Филип Маджарин, Муса Кеседжия, Черный Арапин, что усиливает героико-эпическое звучание песен о спасении жены из плена [СБНУН, 1971, № 526, 552—563].

По-видимому, традиционная эпическая разработка темы борьбы мужа за спасение похищенной жены была позднее преобразована в балладах. Выразительный пример — песня «Яно и Гюро търговче»: в ней драматическому сюжету приданы вполне новеллистические черты, хотя следы связи с героическим типом сохранены в заключительных эпизодах [Миладиновци, 1861, № 150].

2

В рассмотренных выше южнославянских песнях можно заметить известное единообразие в трактовке темы похищения женщины: враг уводит жену героя, чтобы сделать ее своей женой. Набег оказывается — в свете дальнейшего развития сюжета — формой сватовства. Другие последствия набега — разорение дома, увод в рабство или убийство матери, сестры, ребенка в сюжетном отношении оказываются отодвинутыми на задний план. Они в повествовании нередко просто забываются, основу содержания песен составляют эпизоды борьбы за женщину. Даже когда в подробностях говорится о последствиях набега, движение сюжета все равно возвращает нас к главной теме. В этом смысле рассмотренные сюжеты следует признать, в их схематическом воплощении, достаточно архаичными.

Сюжетная тема о похищении жены героя и о борьбе за ее возвращение широко распространена в мировом эпическом творчестве и, в частности, в эпосе, типологически раннем по сравнению с юнацким и былинным.

«Борьба за жену — главный сюжет нивхского эпоса. Герой добывает себе жену, его враги, часто имеющие облик мифологических чудовищ, пытаются ее похитить. Он их побеждает и возвращает себе жену» [Пропп, 1958, с. 43]. Характерны в этом смысле, например, эпические сюжеты о том, как в отсутствие Гиляка «Лесной черт» похищает его жену или «Лесной человек» — медведь уводит женщину, Гиляк отправляется на поиски, убивает похитителя, возвращает жену [Штернберг, 1908, № 1, 2].

В ряде якутских олонхо действие начинается с нападения абаасы на семью героя: богатырь абаасы похищает сестру (или жену) героя и разрушает его страну [Емельянов, 1980; 1990]. Существенным представляется следующее наблюдение исследователя: «Часто хищению предшествует “сватовство” богатырей абаасы за женщину айыы... “Сватовство” изображается в олонхо как начало враждебного вторжения богатырей абаасы в страну людей айыы, как акт насилия над ними» [Пухов, 1962, с. 60].

В эпосе народов Сибири «демонские богатыри-чудовища могут... выступать как соперники в сватовстве... как похитители сестры или жены героя» [Мелетинский, 1963, с. 271]. «За героическим сватовством в качестве “второго круга” подвигов иногда следуют поиски похищенной жены и возвращение с ней домой» [Там же, с. 268].

Добыв жену в результате героического сватовства, Мерё Сагаан-Тоолай, герой тувинского эпического сказания, отправляется на охоту. В его отсутствие аул подвергается разграблению, жену похищает чудовище. Сагаан-Тоолай находит похитителя и с помощью жены и коня убивает его [Гребнев, 1960, с. 10—11].

Более конкретный сравнительный анализ может показать, что в славянских эпических песнях не только развивается — в специфической для них разработке — аналогичная сюжетная тема, но и обнаруживаются некоторые подробности, мотивы, несомненно восходящие к типологически более ранним ступеням эпического творчества. Эти связи откроются перед нами постепенно.

В героических сказаниях, стоящих типологически ближе к славянскому эпосу, та же сюжетная тема разрабатывается в соответствии с их общим характером. В шорском эпосе похитителем жены героя предстает хан-насильник, который разрушает стойбище и борьба с которым приобретает общенародный смысл [Пропп, 1958, с. 48].

Три хана похищают жену Гесера Рогмо-гоа. Он возвращает жену и мстит похитителям. Перед нами — «второй тур повествования о героическом сватовстве» [Жирмунский, 1974, с. 290—291].

В каракалпакском эпосе «Коблан» герой женится на Куртке. Его враг и соперник Акша-хан убеждает Коблана отправиться в тяжелый

и опасный поход, а в его отсутствие Алшагыр-хан нападает на страну Коблана. Герой видит вещий сон, возвращается, отправляется в погоню и т. д. [Сагитов, 1962, с. 53—56]. Здесь мотивы, связанные с уводом жены, хотя и составляют исходный путь соответствующих эпизодов сказания, в повествовании отодвинуты на второй план.

В большинстве сказаний тема похищения жены представляет собою «второй тур» повествования, следующий за повествованием о героическом сватовстве. Сватовство и борьба с похитителем жены в этих сказаниях связаны [Мелетинский, 1963, с. 293]. Обычно похититель — это неудачливый претендент, «незаконный» жених. Другая особенность состоит в том, что мотив отсутствия мужа выливается в обширное повествование о его странствиях, приключениях и подвигах, представляющее самостоятельный интерес.

Борьба богатыря с похитителем уже на ранних ступенях эпического творчества трактуется в широком героическом плане. Герой не просто отбивает жену, но уничтожает врага, угрожавшего его народу, — чудовище, насильника и т. д. Тема спасения жены переплетается с темой отстаивания благополучия своего рода, племени, народа, она может уступать этой второй теме как главной либо расплываться в ней, сохраняя лишь некоторые традиционные очертания. В олонхо о борьбе героя с врагами, нападающими на страну или людей айыы, «по традиции... непосредственным поводом для борьбы чаще всего является решение героя спасти какую-нибудь женщину (сестру, мать, невесту, жену)» [Пухов, 1962, с. 90—91].

В большинстве героических сказаний женщина, которая является объектом борьбы, довольно пассивна, и повествование нередко «забывает» о ней. Однако можно в разных сказаниях заметить тенденцию к активизации героини. Что особенно важно, в ряде случаев она обнаруживает определенное отношение к происходящей из-за нее борьбе, включается в эту борьбу. В олонхо, по наблюдениям исследователя, героиня помогает мужу победить врага, проявляет большую энергию, чтобы сохранить свою честь до прибытия избавителя [Там же, с. 125].

«К относительно поздним сюжетам алтайского эпоса относится... популярный сюжет о жене или сестре, предавшей богатыря его врагу. В бурятских улигэрах встречаются коварные жены и преданные сестры» [Мелетинский, 1963].

Развертывание сюжетной темы похищения жены в южнославянских эпических песнях принадлежит эпическому творчеству иной исторической стадии. В юнацких песнях традиционные сюжетные коллизии темы поставлены на почву политической истории, включены в общий контекст героической эпики эпохи борьбы с турецким наше-

ствием и игом; отдельные подробности песен на эту тему соотносятся с другими песнями о том же герое (Марке Кравеиче, например) либо с песнями на другие темы. В соответствии с общим характером юнацкого эпоса данная тема, составлявшая в архаической эпике лишь часть (не всегда главную) обширных сказаний, выделилась как вполне самостоятельная и законченная.

Важнейшее значение приобрели в повествовании и стали сюжетобразующими мотивы взаимных отношений между героем и его женой. Имплицитно сохранена архаическая завязка — сватовство: герой не просто отбивает у похитителя свою жену и наказывает его, а своим вмешательством как бы расстраивает новый брак (или его замысел), уводя у врага его «невесту». Коллизия разрешается благополучно, если женщина остается верна своему прежнему браку, либо приобретает драматический характер и может иметь кровавую развязку, если жена предпочла похитителя.

3

В русском эпосе мы имеем дело не просто с рядом более или менее близких параллелей к юнацким песням, рассмотренным выше. Здесь та же традиционная, архаическая в своих истоках сюжетная тема получила развитие вполне закономерное, обусловленное общими особенностями русского эпического творчества.

Наше внимание в первую очередь привлекает былина о Михайле Потыке. От южнославянских песен былину эту в общесюжетном плане отличает одна существенная черта: в ее содержании очень важное место занимают история брака Потыка и отношения богатыря с женой. И то и другое обусловлено тем обстоятельством, что жена богатыря — существо «иногое» мира, изначально настроенная враждебно к мужу и готовая его погубить. В этом плане показательны договор, который заключается по ее инициативе — о том, чтобы оставшийся в живых один из супругов последовал за умершим в могилу, и реализация этого договора, едва не приведшая богатыря к гибели.

Наше внимание должен привлечь «второй тур» повествования в былине — история похищения жены, поисков ее и наказания ее и похитителя. Эта часть быliny вполне соответствует содержанию архаических героических сказаний. А это значит, что толкование сюжета о Потыке как «соединения многих международных героических, сказочных и легендарных мотивов» [Астахова, 1938, с. 620] неосновательно и что он представляет собою естественное развитие предшествующей эпической традиции и в ряде моментов весьма архаичен.

Узнав о необыкновенной красоте Марьи Лебеди белой, жены Потыка, к Киеву приезжают претенденты на ее руку: «сорок царей», «сорок царевичей», царь Василий (Иван Окулович), король политовский, Вахрамей Вахрамеевич, царь Кощей Золотой Орды... Соотнесение сюжета с основной для русского эпоса общей темой — татарской — дается через героя: он в это время собирает дань в татарской земле.

Явившиеся под Киев чужеземные цари требуют Марью: «Ой еси, князь Владимир киевски! Отдай мне Михайлову жену Лебедь белую, и мы от Киева проч поидем; а буде ты не отдаш нам ея, и мы Киев град взятем возьмем» [Астахова, Митрофанова, Скрипиль, 1960, № 36].

«Ежели не выведет Владимир стольнокиевский,
Не выведет Марии Лебеди белой королевичной,
Так Киев-град мы огнем пожгём,
А Марию Лебедь белую не в любви возьмем».

[Шахматов, 1948, № 36]

По некоторым вариантам Михайло Потык оказывается в этот момент в Киеве и выступает против чужой силы. Дважды ему удастся победить, но в третий раз он терпит неудачу, и Марью выдают врагу.

Есть также версии, в которых Марья, поддавшись на уговоры чужеземного царя, сама уезжает с ним. Во всяком случае, мотив предательства жены и ее вероломства в отношении к мужу обычно всегда подготовлен в эпизодах похищения.

В одном отношении Потык удивительно похож на Страхино: ничто не может остановить его в стремлении вернуть жену, он отказывается внять голосу разума и не принимает ничьих советов. Еще мотив, сближающий былинку с юнацкой песней: киевские «мужики», не желая ради Марьи рисковать безопасностью города, решают отдать Михайлову жену царю Кощей Золотой Орды. «А Михайлу дадим выбирать во всем граде Киеве, кого хошет, там и возмет; хоть кнеиню, хоть боярскую, хоть девку посацкую — такова ж ему жена будет» [Астахова, Митрофанова, Скрипиль, 1960, № 36].

Богатыри, «крестовые братья» Потыка, отказываются помогать ему:

«А не честь-хвала да молодецкая,
А трем богатырям ехатъ нам за бабою».

[Парилова, Соймонов, 1941, № 9]

Они же пытаются открыть Потыку глаза на происшедшее:

«Не жена тебе она, да есть волшебница,
Скопает твою голову да богатырскую».

[Гильфердинг, 1949, № 6]

Потык, подобно Бановичу Страхине, один устремляется в погоню, и начинается новая серия эпизодов, главным содержанием которых оказывается борьба богатыря... с собственной женой.

4

С темой похищения жены героя мы встречаемся и в других произведениях русского эпоса. В былине-балладе «Князь Роман и Марья Юрьевна» (библиографию вариантов и исследование см. в: [Путилов, 1960а, с. 77—84, 286]) князь уезжает на охоту или за данью; перед отъездом Марья Юрьевна рассказывает мужу сон, который она видела накануне и который ее тревожит. Князь, однако, не придает рассказу жены особого значения и уезжает. Повествование далее следует за Марьей. Она представляет тип верной и любящей жены, и она ведет бескомпромиссную борьбу с похитителями, ищет пути к спасению.

Смысл похищения и в этой песне выявлен вполне определенно: Марья должна стать женой чужеземного царя: похитители обычно — татары, изредка упоминается Литовская земля. Очевидна тенденция к включению сюжета в круг песен о татарском полоне. Вторая часть песни разработана в духе многочисленных славянских баллад о полонянке, хранящей верность родной земле и семье и борющейся за свое спасение. Такая разработка контрастна по отношению к песням типа «Михаила Потыка» или «Бановича Страхины». Любопытно, что в некоторых вариантах Марья Юрьевна как бы надевает на себя личину вероломной изменницы, притворно уподобляясь традиционным эпическим предательницам — но только для того, чтобы облегчить себе спасение. Это показывает, что песня создавалась с оглядкой на эпическую традицию, содержащую иную трактовку женского образа.

В полном соответствии именно с этой традицией развивается сюжет былины «Соломан и Василий Окулович» (библиографию вариантов см. в: [Астахова, 1951, с. 794]). Хотя связь былины со сказаниями несомненна, относительно прямых источников былинных обработок многое еще остается неясным. Мне представляется несомненной также и теснейшая связь с непосредственной эпической традицией, относящейся к рассматриваемой теме. Сюжет былины полностью укладывается в ее рамки, и захожее книжное сказание могло лишь пересечься с традициями «своей» эпик.

В былине преобладает новеллистическое начало, драматизм ситуаций окрашен иронией, сказочной шуткой и даже отчасти сатирой. Соломанида предстает не столько как эпическая предательница, сколько как ловкая авантюристка — типа героинь из авантурных сказок. Ее увозят не силой, а хитростью заманивая на корабль, легко склоняют к измене. К эпической традиции относится начальный мотив сновидения: Соломанида пересказывает мужу тревожный сон, но тот игнорирует его и уезжает «во чисто поле».

Тема проникает в поздние эпические новообразования. Показательна в этом отношении былина о Даниле Ловчанине. Традиционная коллизия «похититель — чужая жена — эпический герой» перенесена полностью в обстановку былинного Киева, и ей придан остросоциальный — антикняжеский и антибоярский — смысл. Похитителем оказывается князь Владимир, он по совету бояр уводит жену у своего верного слуги. Чтобы осуществить замысел, князь отправляет Данилу на опасную охоту, с которой тот не должен вернуться. Затем Данила вступает в сражение с войском, посланным против него специально, и войско это не чужеземное, а русское. Ни один из известных мне сюжетов на тему увода жены не заканчивается так трагически и не содержит социального обобщения такой силы: герои-супруги гибнут, не в силах противостоять злу, но не желая и примириться с ним.

В ряде былин и юнацких песен, не содержащих разработку нашей темы, встречается мотив, составляющий ее начало. Враг, осаждая город, требует отдать ему жену царя, князя, героя; захват женщины оказывается одной из целей нашествия или вражеского наезда.

А просит-то у князя да Калин-царь
Ай славного города да Киева,
Да обручны княгини да Апраксии,
А без бою-то, без драки без великии.

[Гильфердинг, 1949, № 57]

Требование отдать жену может в ряде случаев быть завязкой песни.

Knjigu piše care Arapine
Iz Jedrene, grada bijeloga,
Pa je šalje do Osika bila,
A na ruke vojvodi Momčilu:
«Vaj Momčilo, duko od Osika!
Čuo jesam, da si s' oženio
Drugom l'ubom, lipom Vidosavom

Письмо пишет царь Арапин
Из Йедрены, града белого,
И посылает в Осек белый,
В руки воеводе Момчилу:
«Эй Момчил, дук из Осека!
Слышал я, что ты женился
Во второй раз на прекрасной Видосаве

Od Kruševca, grada bijeloga,
Ama š'ćeri Jugović-Bogdana,
Da je ljepše na svijetu nema.
Pošalj' de mi ljubu na ložnicu,
Ako li je ti poslati ne ćeš,
Ti izlazi na međan junački»

Из Крушевца, города белого,
Дочери Юговича Богдана.
Да прекраснее на свете нет.
Пошли мне жену на ложе,
Если ты мне ее не пошлешь,
Выходи на поединок юнацкий».

[HNP, 1896, № 52]

Турецкий царь шлет воеводе Приезде ультиматум — прислать «до три добра твоја»: «саблю назвалију», коня и «твоју љубу верну». Отказ приводит к тому, что турки осаждают город, хитростью захватывают его. Финал песни отчасти напоминает развязку былины о Даниле Ловчанине: супруги бросаются в воды Моравы [Караѿић, 1958, кнѣ. II, № 83].

Отзвук того же мотива мы находим в некоторых вариантах былины «Алеша и Тугарин», где Апраксия становится любовницей Тугарина, захватившего Киев, и Алеша не только освобождает город от насильника, но и защищает честь князя Владимира. В образе Апраксии здесь есть явные черты эпической жены-изменницы, променявшей своего прежнего мужа на более сильного и удачливого соперника [Кирша Данилов, 1977, с. 102—106].

В рассмотренных выше былинных версиях сюжетной темы о похищении жены степень и характер эпической историзации различны. Есть версии, которые находятся за пределами Киевского цикла и вообще лишены каких-либо исторических примет. С Киевским циклом в наибольшей степени соотносится былина о Михаиле Потыке. Она же наиболее близка по особенностям разработки сюжетной темы к южнославянским песням. Однако в этих последних процесс историзации зашел, пожалуй, значительно дальше. В «Михаиле Потыке» характерные эпические мотивы о поездке богатырей за данью, о приходе вражеского войска под Киев окрашены сказочными подробностями. Типологически эти мотивы старше мотивов, обычных для классических былин о татарском нашествии. Даже основная коллизия — похищение жены героя — разработана здесь несколько по-сказочному. В то же время соответствующие коллизии в южнославянских песнях прочно вдвинуты в исторически реальные обстоятельства турецкого ига, хотя, конечно, в самом изображении ига немало эпически условного и вымышленного.

В целом можно сказать, что былинные версии — сравнительно с южнославянскими песенными — отражают типологически более ранний, более архаичный этап в развитии общей эпической темы.

5

Обратимся теперь к тем эпизодам рассматриваемых сюжетов, в которых повествуется о борьбе героя с похитителем. Из дальнейшего рассмотрения можно исключить былины «Данила Ловчанин», «Набег литовцев» и «Князь Роман и Марья Юрьевна»: повествование в них идет своими путями, не пересекаясь (или почти не пересекаясь) с интересующей нас традицией. Так, последняя из названных былин ведет нас к теме самостоятельной борьбы верной жены или невесты за свое возвращение (тема эта становится особенно популярной в исторических балладах).

В былине о Потыке герой вынужден вести борьбу со своей женой, до определенного момента как бы не догадываясь о ее предательстве и фанатично доверяя ей; похититель в этой борьбе участия почти не принимает, более того, отказывается иметь дело с безоружным и беспомощным соперником:

«А не честь-хвала мне молодецкая
Бить мне сонного да будто мертвого,
Пусть проспится он да протверзится —
Я схожу да с ним на поединочек».

[Парилова, Соймонов, 1941, № 9]

«Муж твой, воля твоя, что сама знаешь,
То и делай с ним».

[Шахматов, 1948, № 7]

В финале пассивность похитителя иногда вознаграждается — его ждет помилование; но часто он разделяет судьбу Марьи Лебеди белой. Марья — не только изменница, польстившаяся на обещание похитителя сделать ее царицей, она также и волшебница, действующая против Потыка колдовством. Трижды Марье удается обмануть мужа, всякий раз играя на его доверчивости и слепой любви. В вариантах мы находим любопытные психологические детали, которые подчеркивают всю глубину нравственного падения героини и нравственную чистоту героя. Марья просит Потыка простить ее «во женской глупости», уверяет, что она «не волей пошла, а неволюшкой» [Парилова, Соймонов, 1941, № 9], лицемерно выражает радость по поводу встречи с мужем... Все эти признания оканчиваются просьбой — выпить колдовское вино, после чего следует заклинание:

«Окаменей-ка ты, Михайло, ровно на три годы.
А после трех годов да провались сквозь сыру землю».

[Шахматов, 1948, № 7]

На третий раз Марья приковывает (прибивает гвоздями) Потыка к стене.

В первых двух случаях спасение к Потыку приходит также волшебным образом. Крестовые братья богатыря — Илья Муромец и Алеша Попович — идут на поиски Потыка, приняв облик калик; по дороге к ним присоединяется еще калика; они попадают на двор к похитителю; Марья узнает богатырей и велит новому своему мужу щедро одарить их. Дележ милостыни происходит возле камня; загадочный странник отделяет четвертую часть — тому, «кто здыне этот камешок через плечо». Ему же одному и оказывается под силу это сделать: он возвращает Потыку человеческий облик [Рыбников, 1990, № 196; Гильфердинг, 1949, № 6, 40 и др.; Астахова, Митрофанова, Скрипиль, 1960, № 36—41; Шахматов, 1948, № 7]. Есть также вариант, в котором Марья бросает сонного Потыка в яму, конь приводит богатырей к яме, и богатыря спасают из нее [Парилова, Соймонов, 1941, № 9].

В сравнительном плане очень важны заключительные эпизоды былины: прикованного к стене богатыря освобождает сестра или дочь похитителя; обычно она подменяет Потыка татаринном, и Марья не замечает подмены. Потык некоторое время набирается сил, а затем с помощью все той же девушки достает коня и оружие, чтобы вступить в последний бой со своими противниками. Вновь Марья предлагает ему питье, но на этот раз либо сам Потык отказывается пить, либо в последний момент девушка предупреждает его. Потык убивает Марью (часто и ее мужа) и женится на своей спасительнице.

Намного проще развивается сюжет былины о Соломане и Василии Окуловиче. Соломанида с притворной радостью встречает мужа, отправившегося на ее поиски, затем, услышав приближение Василия, прячет Соломана в сундук и, торжествуя и смеясь, выдает его своему новому мужу. Соломана везут на казнь, и он просит разрешить ему заиграть в последний раз в турий рог. На звуки рога является его войско. Заключительные эпизоды строятся на мотивах вещей мудрости Соломана: ему ведом истинный ход событий. Соломанида, зная мудрость Соломана и подозревая неладное, предупреждает Василия, но тот, упоенный своей победой, не хочет ничего слышать и идет на встречу гибели.

Две былины дают два типа развития общей темы и две трактовки поведения персонажей. Третий тип, собственно героический, представлен песней о Бановиче Страхине.

К тому моменту, когда Банович подъезжает к шатру, где находятся его жена и похититель, отношения героев уже определились, но это обнаруживается лишь при их встрече. До этого мотив измены жены

Бановича лишь проскальзывал не вполне определенно в репликах персонажей. Судя по поведению Юговичей, можно догадываться, что измена героини сюжетно predetermined, она, так сказать, задана традицией и не нуждается в прямых мотивировках. Перед нами — случай второго сюжетного плана, который может получить разъяснение лишь за пределами данной песни. Тем самым в повествование вносится недосказанность.

Завязывается поединок — типичный для юнацких песен. Банович и Влахалия бьются на копьях и саблях, ломают оружие и переходят к рукопашной.

Уфатише се на руке бијеле,
Арвали се јутра до подне.
Бјеле пјене Страхии' удриле,
Влахалији бијеле и крваве.

Ухватились руками белыми,
Боролись с утра до полудня.
Белая пена у Страхини пошла,
У Влахалии белая и кровавая.

[Меденица, 1965, с. 270]

В разгар борьбы один из соперников, обычно противник Бановича, обращается к женщине: она должна сделать решительный выбор и помочь одному из них. Похититель при этом соблазняет женщину богатством и почетом, которые ее ожидают с ним:

«Сву ћу тебе у свилу обући
А окитит у дукате жуте.
Љуби ћу те миловаћу те
Десет пута боље него Бане»

«Всю тебя в шелк одену,
Украшу в золотые монеты желтые.
Любить и миловать тебя буду
В десять раз лучше, чем Бан».

[Там же, с. 276—277]

Героиня обычно не колеблется: она взмахивает саблей, чтобы поразить мужа, и иногда успевает ударить его, а иногда Бановичу удается подставить под удар противника или уклониться каким-то образом; в некоторых вариантах на помощь ему приходит его верный пес. В итоге поединок кончается победой юнака.

Заключительные эпизоды, связанные с разрешением драматической коллизии между героем и его женой, содержат интереснейшие и по-своему загадочные подробности. Не случайно «последним стихам» «Бановича Страхини» посвящено немало специальных статей, и полемика вокруг них длится с давних пор.

Нормам эпической сюжетики вполне соответствовала бы незамедлительная расправа с вероломной женой. Именно так поступают другие герои в аналогичных ситуациях. В большинстве же вариантов данного сюжета юнак везет жену к Юговичам. Совершается суд, в котором участвуют, вместе с мужем, отец, братья... Развязки различны.

Почти всегда Банович просит Юговичей, готовых беспощадно покарать женщину, не делать этого. Одно из оснований:

«Немојдар ми погубити љубе,
Свака женска будаласта глава,
Дуговласа, а кратког ума»

«Не позволяйте погубить мою жену,
Каждая женщина глуповата головой,
Волос долог, а ум короткий».

[Там же, с. 24]

Иногда ему удастся спасти жену от казни, иногда казнь совершится.

В песнях типа «Марко и Мина из Костура» вторая часть строится на мотиве верности жены. Марко, переодетый монахом, сообщает о якобы случившейся смерти Кралеви́ча; жена не в силах скрыть своего горя, и похититель бьет ее, и тогда Марко не выдерживает — называет себя и расправляется с противником. Из эпической традиции, известной разным сюжетам, идет мотив: похититель и жена видят у монаха детали одежды и оружие Марка, но не догадываются, что перед ними сам юнак.

6

Теперь необходимо подключить к нашему исследованию еще ряд эпических песен, очень близко соприкасающихся с рассмотренными ранее песнями в эпизодах борьбы героя с женой-изменницей, но существенно (более или менее, в разной степени) отличающихся от них в эпизодах, которые приводят к этой борьбе.

Южнославянский материал превосходно систематизирован Р. Меденицей, и, не разделяя отдельных выводов автора, можно с большой надежностью опереться на его систематизацию. Для нас первостепенный интерес представляют три сюжета: «Помоћ сестре» («Помощь сестры») [Меденица, 1965, с. 169—184], «Певање кроз гору» («Пение сквозь лес») [Там же, с. 150—162], «Улога детета» («Роль ребенка») [Там же, с. 162—169]. Еще один сюжет — «Издаја сестре» («Измена сестры») в ряде моментов соприкасается с рассматриваемой темой (вместо жены-изменницы здесь неверная сестра), но в целом принадлежит к другому обширному кругу песен о полоне и о поисках братом увиденной в плен сестры.

Названия трех сюжетов даны по характерным для них устойчивым (но, в сущности, не определяющим) мотивам и довольно условны.

«Помоћ сестре» — это знаменитый в южнославянской эпике сюжет «Женитьба короля Вукашина». Содержание его сильно отличает-

ся от «Бановича Страхины» и сродных с ним. Сюжет строится на том, что противник героя (обычно Вукашин в сербских и хорватских версиях и Волкашин в болгарских и македонских) и жена героя (обычно Видосава) вступают в сговор с целью погубить ее мужа и затем пожениться. Герой песни (обычно Момчил) — великий юнак. В его образе, наряду с чертами феодального воеводы, есть архаические черты сказочно-эпического богатыря: он владеет крылатым конем и саблей «с очима», что делает его непобедимым. Видосава знает, что желанный ею брак с королем Вукашином может состояться только в случае гибели Момчила. Поэтому она идет на вероломство, выпытывая у мужа секрет его непобедимости и затем лишая его этих волшебных средств. И она же не дает сестре юнака возможности спасти Момчила в последний момент. Сам мотив этой помощи отдаленно напоминает уже известный нам эпизод из «Михайла Потыка». Финал песни не только завершает драматический сюжет, но и открывает собою целый громадный пласт южнославянской эпики: Вукашин, убедившись в том, что Момчил был великим юнаком и что предательство Видосавы по отношению к мужу не имеет оправдания, казнит ее и женится на его благородной сестре. От этого брака на свет является другой великий юнак — Марко Кралевич.

Перед нами — песня легендарно-исторического типа, в ней есть сплав архаических мотивов, переосмысленных элементов традиционных эпических тем и откликов исторических легенд раннефеодальной поры. Все это не могло не сказаться на характере обработки в ней сюжетной темы о неверной жене.

Особо стоит сказать о болгарских версиях с их любопытными подробностями [СБНУН, 1971, № 487, 491, 493, 496]. Момчилица и Волкашин встречаются на рынке, и он сразу привлекает ее внимание эффектной внешностью, а сам покорен ее красотой. Тут же он предлагает ей отправиться с ним в Скопле: «Будешь ходить в шелку и золоте, пить медовое вино!» Она же сразу предупреждает его: муж ее — юнак, которому нет равных. Далее они обмениваются письмами, в которых складывается заговор против Момчила. Колоритная подробность: жена не может отравить мужа, потому что еду ему готовит сестра, а обихаживает его мать, прислуживают ему девять братьев и девяносто слуг, она же не смеет даже подойти близко. Момчила, по плану жены, должны погубить во время охоты трое убийц и сам Волкашин. Юнак перед охотой видит зловещий сон: четыре змеи нападают на него, с тремя он расправляется, а последняя кусает его. Момчилица по-своему толкует сон: он убьет на охоте трех оленей, а четвертый «оросит» его и оставит на его теле знак. В сербских версиях замечателен мотив: Видосава использует традиционный богатырский

довод против сновидения, уверяя Момчила, что негоже юнаку верить снам. У спящего Момчила жена выведывает секреты его силы и лишает его магической поддержки: поджигает крылья у коня, заливают водой ружье, портит саблю. Момчил поочередно расправляется с наемными убийцами, но гибнет от удара сабли Волкашина. Потрясающая деталь: скачет отрубленная голова юнака, и язык из нее предупреждает Волкашина — жена предала Момчила, и то же случится с ним!

Попытки исследователей конкретизировать историческую основу песни, в частности — найти прототипа для Момчила, нельзя признать удачными. Важно, что эпос этим сюжетом устанавливает славную родословную главного своего юнака: он королевский сын, но одновременно — племянник великого Момчила.

На другом полюсе разработки нашей темы стоит песня «Улога дедета». «Этот тип вариантов дышит *последовательно хайдуцкой средой*, не говоря уже о том, что они в большинстве своем связаны с именем одного известного хайдука» [Меденица, 1965, с. 169]. Хайдук Груйо с женой и малолетним сыном сидят в шатре; муж хочет поспать и просит жену разбудить его, если появятся турки. По-видимому, в данном случае речь идет о засаде, которую устроил хайдук.

«Kad udare Turci janičari,
Búdi, ljubo, tad mene, junaka,
Da otimam blago od Turaka.»

«Если ударят турки-янычары,
Разбуди, жена, тогда меня, юнака,
И отниму я добро у турок».

[HNP, 1909, № 217]

Однако жена не только не будит мужа, но и не дает сделать это сыну. Она просит турок связать Груйо, те боятся, и тогда она сама связывает мужа. Проснувшись, хайдук видит, что турки пьют вино и любуются с его женой.

Предательство женщины в песне никак не подготовлено и не мотивировано. Правда, в отдельных вариантах звучит уже знакомый нам мотив: турки соблазняют ее богатством и высоким положением. Более логично с точки зрения скрытого смысла сюжета предположить, что измена была уже подготовлена. Сама героиня может сказать:

«Волим више љубити тур'ке три —
Него айдука по гори зеленой»

«Предпочитаю любить трех турок,
Чем хайдука в лесу зеленом».

[Геземан, 1925, № 117]

Как обычно в эпических произведениях, обязанных своей сюжетной основой предшествующей традиции, исходная коллизия, сколь бы важной она ни была, мотивируется неясно, и это создает предпосылки для возникновения второго сюжетного плана. Внешне данная

коллизия вызвана, по-видимому, тем, что хайдуцкий образ жизни не устраивает Анджелию, и она предпочитает перейти на сторону турок, выдав им мужа. Но такое рациональное объяснение недостаточно: конфликт запрятан в глубину эпической традиции, в мотив изначальной несовместимости брачной пары (это наиболее определенно проявляется в былине о Михайле Потыке).

В дальнейшем повествовании в хайдуцкой балладе появляются эпизоды, усиливающие тему женского предательства: Анджелия отрекается не только от мужа, но и от сына. В конце концов сын помогает отцу освободиться, и тот убивает турок и вершит суд над женой. Казнь ее в песне изысканно жестока, и никакого сочувствия женщине, предавшей сразу семью, веру и хайдуцкие законы, здесь нет.

Остановимся на болгарских и македонских версиях с их показательными отличиями [СбНУН, 1971, № 507—517; Цепенков, 1972, № 32]. Исходные ситуации: Марко (Груйо, Мицко) с женой и малолетним сыном отправляются на Стару-планину (на Пирин-планину). Девять лет (четыре, три года) Марко сторожит «Бугарску землю», «Стару-планину», «Качански клисури». Однажды его клонит ко сну, и он просит жену покараулить за него. Появляются враги — турки (разбойники, «Луто Арнаутче»), сын при виде их хочет разбудить отца, но мать обманом останавливает его: это всего лишь работники (жнецы, поденщики). Турки при виде спящего Марка готовы повернуть назад, но она сама окликает их, просит у них шнур и связывает и заковывает мужа. Лишь в одном варианте речь идет о мотиве ее поведения: пришельцы предлагают ей выбор — стать турчанкой или погибнуть, и она соглашается на первое. В тексте М. Цепенкова она сама вызывается стать возлюбленной Арнаутче. О сыне песни вспоминает еще дважды: первый раз — когда все отправляются в путь и он жалуется, что не может идти босиком по инею, а мать грубо обрывает его; второй — когда все засыпают и отец просит его выкрасть у матери нож и разрезать путы (здесь подробность: отец предупреждает сына, чтобы тот не повредил ему жилы; у мальчика поначалу не хватает сил, чтобы освободить отцу руки). Почти во всех вариантах детально описана казнь женщины: по возвращении домой юнак устраивает пир, созывает гостей, особенно — родных жены, велит ей все приготовить для праздника (по одному варианту — даже надеть подвенечное платье), а сам раскладывает посреди двора огонь, мажет жену маслом и дегтем и бросает ее в костер. Его слова при этом:

«Гори, гори, Елено невесто,
Да си станеш на прах и на пепел,
И пепело ке да изметеме
И из двори пепел ке изфърлим».

«Гори, гори, Елена невеста,
Да стань прахом и пеплом,
И пепел разметаем
И из дворов пепел выбросим».

В картине казни проскальзывают символические мотивы тризны, свадьбы-похорон. Всплывают параллели: перед казнью юнак предлагает жене на выбор три действия, каждое из которых, в конечном счете, говорит о смерти. Жена согласна стать его свечой. В финале:

Три дни седи, три дни вино пие,
А она му се свежа светила.

Три дня сидел, три дня вино пил,
А она ему свечкой светилась.

В сюжете «Певање кроз гору» исходная ситуация такова: юнак с женой оказываются в лесу, и он просит ее спеть, но она боится. Объяснение не всегда дается: например, жена боится, что ее услышат хайдуки и нападут на них. Безусловно, связана с архаикой и является основной мотивировка: жена высказывает опасение, что где-то поблизости находится ее бывший жених, за которого ее в свое время не выдали; если он услышит пение, то узнает ее голос и явится за ней. Таковы, изложенные в песне в весьма условной форме, особенные обстоятельства, предшествовавшие браку героев. Впервые здесь мы сталкиваемся с мотивом двух женихов, двух претендентов и их соперничества как причины конфликта.

Упорство, с каким жена отклоняет просьбу мужа о пении, в свете дальнейших событий кажется странным: как только появляется бывший жених, она тотчас же переходит на его сторону. Отношения между соперниками и позиция женщины, конечно же, подсказаны предшествующими обстоятельствами, которые лишь отчасти раскрываются в вариантах песни и для понимания которых нужны сравнительные данные.

Когда происходит встреча, соперник требует, чтобы муж отдал ему жену:

«А бре, Искрене, Искрене,
Да ли си глава предаваш
Или ми даваш Милица,
Еднаш сос нею да легнем,
Та па тогава да умрем?»

«Эй, послушай, Искрен, Искрен,
Или ты голову отдашь,
Или мне отдашь Милицу,
Один раз с нею ляжем,
И тогда умрем?»

Искрен, однако, предлагает решить дело поединком:

«Но айде да са биеме
До три дни и до три ноши.
Кой кому може надвити,
Тоя да земе Милица»

«Но давай биться
До трех дней и до трех ночей.
Кто кого победит,
Тот и возьмет Милицу»

[Dozon, 1875, № 34]

Тем самым Искрен как бы признает права соперника и готов заново решать с ним старый спор. Очевидно, что перед нами — след

более старшей сюжетной традиции, противоречащий данной версии. Впрочем, в основной массе вариантов приведенного диалога нет, и герой прямо вступает в борьбу с соперником, преградившим ему путь в лесу. В ходе борьбы наступает момент, когда он вынужден обратиться за помощью к жене. Иногда форма обращения здесь та же, что в «Бановиче Страхине»: женщине предлагается сделать выбор:

«Анђелија, моја верна љубо,
Што си стала, како камен сињи?
Већ помогни мени јал' Милети,
Боље ти је мени да помогнеш,
Јер си са мном три родила сина»

«Анджелиа, моя верная жена,
Что ты стоишь, как камень тяжелый?
Ну помоги мне или Милете,
Лучше ты мне помоги,
Ибо ты со мной родила трех сыновей».

[Караџић, 1900, т. VII, № 28]

Герой просит жену поправить ему отвязавшийся пояс и т. п.; в редких случаях она выступает на стороне мужа, обычно же — и эту трактовку надо признать органичной для сюжета — предает его. Последующие эпизоды вспомнятся нам, когда мы обратимся к разбору былины «Иван Годинович». Соперник с помощью жены-изменницы привязывает мужа к дереву, а после этого они ложатся спать, обнявшись. Юнаку удается освободиться от пут, противника он тут же убивает, а жену казнит жестоким способом — сжигает ее. Горящая женщина молит пощадить ее глаза («Dosta su te puta pogledale» — «Много раз они на тебя смотрели»), руки («Dosta su te puta zagrlile» — «Много раз они тебя обнимали»), груди («Dosta su ih puta omilova» — «Много раз ты их ласкал»), но муж беспощаден:

«Neka gore, da bi izgorile,
Mislike su i drugog gledati».

«Пусть горят, чтобы сгорели,
Думали другого видеть».

(«Mislike su i drug grliti» — «Думали другого обнимать»; «Mislike su i drugom pustiti» — «Думала и другого допустить») [HNP, 1939, № 16].

Песня «Певање кроз гору» также содержит хайдуцкие мотивы. Согласно некоторым вариантам, и герой, и его противник — хайдуки. В то же время в вариантах сохранились следы архаических сюжетных связей. Основная коллизия так и осталась загадкой. Любые ответы чисто психологического или бытового плана наталкиваются на полное отсутствие каких-либо подтверждений в текстах [Лобода, 1905, с. 224—226]. Противоречия, с которыми приходится встречаться в сюжете, являются следствием столкновения позднего творческого замысла с уже не вполне понятной традицией, из рамок которой нелегко вырваться.

7

В намечающемся в ходе нашего разбора типологическом ряду эпических сюжетов важное место должно быть отведено былине об Иване Годиновиче. Во второй части быliny развивается хорошо уже знакомая тема борьбы героя с противником, покушающимся на его жену. Первая часть, в которой, собственно, и определяются отношения между персонажами и завязывается основной конфликт, особенно интересна для понимания типологии изучаемых сюжетов. В «Иване Годиновиче» мотивы сватовства и брака героя составляют не предысторию сюжета, не далекую экспозицию, как в прежних песнях, но основной сюжетный стержень. И мотивы борьбы с соперником здесь непосредственно вытекают сюжетно из мотивов сватовства, обусловлены ими.

Брак, в который намерен вступить Иван Годинович, по-эпически своеобразен: герой выбрал себе невесту, которую никогда не видел и которая принадлежит по одним версиям — чужой земле, по другим — «чужому» городу. При этом богатырь чрезвычайно упорен в своем решении, его не смущают предупреждения князя Владимира, который почему-то не одобряет выбора племянника:

«А и той те невесты не владать будёшь».

[Астахова, 1938, № 29]

Эпическая прозорливость князя в данном случае, конечно, производное от сюжетного замысла. Ход повествования предопределен: герой идет наперекор предсказаниям, но не в силах что-то изменить.

Внутренний смысл былинной коллизии в целом объяснен В. Я. Проппом: старые брачные нормы, составлявшие предмет идеализации в архаическом эпосе, здесь переосмыслены и отвергнуты [Пропп, 1958, с. 128—131]. Думается, однако, что в анализе В. Я. Проппа не учтены некоторые немаловажные подробности: будучи восстановлены сравнительным путем, они сами многое проясняют в былине.

Настойчивость, с какой Иван Годинович стремится к браку с неведомой ему девушкой, может быть истолкована в свете эпической традиции: это его суженая; брак с нею — не прихоть и не случайность, но предопределенность, основанная на строгом следовании эпическим нормам. Невесты-суженые нередки в былинах о сватовстве, и характерно, что встречи с ними не приносят обычно героям счастья. В былине о Дунае суженой богатыря оказывается богатырка, союз с которой оканчивается трагически для обоих, в былине о Потыке — злая волшебница, в былине о Козарине — родная сестра. Стремление

Ивана Годиновича заполучить в жены суженую также кончается бедой. Между тем в архаической эпике добывание суженой из другого мира, женитьба на ней, защита ее от похитителей составляли «главный пафос героического сватовства, этого идеального подвига богатыря» и, как правило, заканчивались торжеством героя [Мелетинский, 1963, с. 260]. За эпическим образом суженой стоят, несомненно, брачные отношения экзогамии, но также и мифологические представления об особых качествах жены богатыря.

Своеобразие русских былин обусловлено тем, что их герои также стремятся к своему «идеальному подвигу» и частично совершают его, но итоги их борьбы почти неизменно оборачиваются трагедией, так как их суженые одновременно оказываются существами, с которыми лучше не иметь дела, они — «чужие», из враждебного мира.

Брачные планы Ивана Годиновича неожиданно наталкиваются на препятствие: его суженая оказывается просватанной за другого.

Мотивы соперничества на этапе сватовства обычны в архаической эпике. Вещая старуха сообщает герою, что далеко в стране, находящейся «в середине земли», есть девушка Алтын-Сучу, предназначенная ему в жены. Когда Кан Кес приезжает к невесте, он узнает, что явился богатырь, который тоже сватает девушку. Соперники вступают в поединок, и Кан Кес побеждает [Дыренкова, 1940, с. 29]. Согласно другому сказанию, «невесте угрожают вражеские богатыри, отец вынужден им покориться... поэтому герой должен спешить — до свадьбы осталось всего три дня» [Жирмунский, 1974, с. 274].

В олонхо «Эр-Соготох» герой отправляется в страну, где живет его суженая. Отец не может отдать ее беспрепятственно, так как за нее уже сватался хозяин огненного моря, и герой вынужден вести с этим существом долгую и изнурительную борьбу [Пропп, 1958, с. 41].

В тувинском сказании «Баян-Тоолай» соперником героя выступает сын неба Темир-мёге. Происходит состязание женихов [Гребнев, 1960, с. 10—11].

По-видимому, соперники — хозяева стихий и чудовища постепенно уступают место в эпосе соперникам — вражеским богатырям или чужеземным царям. В былине об Иване Годиновиче соперник — обычно именно чужеземный царь, но называют его по-разному, в том числе Идолищем (девушка «просватана в Орду за Одолище»), Кощеем Трипетовичем, Вахрамеем Вахрамеевичем. В изображении соперника проглядывают типичные для русского эпоса черты татарского наильника.

В момент приезда Ивана Годиновича к невесте второго жениха нет, и богатырь силой увозит девушку. В архаической эпике о невесте в момент сватовства упоминается редко. В вариантах былины ощу-

тимы противоречия в ее обрисовке, ее поведение достаточно неопределенно. Предательская природа невесты по отношению к Ивану Годиновичу раскрывается лишь в решающий момент.

Сюжет развивается по уже знакомым путям: соперник настигает молодых, происходит поединок, в ходе которого Вахрамеище получает помощь у Авдотьи, затем Ивану Годиновичу удастся одержать победу, и он казнит Авдотью.

Встреча богатыря с соперником — это поединок женихов.

«Поедем-ко мы нын во чисто полё,
Сядем мы с тобой на добрых коней,
А мы сделаем над Настасьей великий бой.
Да которому достанется прекрасна красавица
Настасья Митреевна,
Тому-де она буде молодой женой».

[Гильфердинг, 1951, № 256]

След этого мотива отмечен нами выше в одной болгарской версии. Знакома нам и формула обращения противника героя к его жене:

«За мной будешь жить, дак царицей слыть,
За Иваном жить — бабой-портомойницей».

В поражении соперника участвует фантастическая сила: стрела, пущенная Вахрамеищем в голубя, прилетевшего к месту борьбы, возвращается и убивает его самого.

Прямую параллель к южнославянским песням дает былина в картине расправы богатыря с предательницей. Авдотья согласна освободить связанного Ивана Годиновича, если тот помилует ее. Иногда сам Иван просит ее об освобождении, обещая не наказывать. В его обещании, однако, неизменно присутствует иронический подтекст:

«Отвяжи меня, Настасья, от сыра дуба,
Я не буду бить тебя, наказывать,
Только дам три грозы княжецких,
Да и три тебе науки молодецких».

[Гильфердинг, 1950, № 179]

Последующая жестокая расправа оправдывается в тех же словах, что и в южнославянской балладе:

«А этих мне-ка ноженёк не надобно,
А хапляли как поганого татарина,
А этих мне-ка рученек не надобно,

Обнимали как поганого татарина...
А этих мне-ка губушек не надобно,
А целовали что поганого татарина».

[Гильфердинг, 1949, № 51]

Во всей коллизии «Иван Годинович — Авдотья — Вахрамееще», как она проявляется в ряде вариантов, есть одно противоречие, протекающее, вероятно, от утраты певцами понимания исходной ситуации, а именно — что соперник героя предстает «законным» претендентом, считает Авдотью своей суженой. В таком случае поступку Ивана Годиновича не должно быть оправдания: он увозит силой «чужую» невесту, разрушив состоявшееся уже сватовство, бьется с «законным» женихом и казнит девушку, которая перед ним не виновата. Но былина оказывается на стороне богатыря, описывает его поездку как поиски суженой и полностью оправдывает все его поступки. Такая трактовка объясняется, несомненно, не только общим героическим характером былинного эпоса, когда правда неизменно на стороне богатырей, но и тем, что за данным сюжетом кроется давняя и вполне определенная традиция — мотив «идеального подвига героя», предуказанного сватовства.

Можно думать, что коллизии, аналогичные той, какая заключена в былине, знала и южнославянская эпика. В песне «Женитьба крушевацкого бана» есть архаические ее следы. Девушка считает своим суженым бана из Крушева. Он приезжает, условливается о свадьбе и уезжает, чтобы подготовиться к ней. В это время является на Крушево поле «гуја црни Арапин», который утверждает, что «невојка за мене обречена» («с ним обручена»). Свадьба с баном происходит, а когда бан везет жену домой, свадебный поезд останавливает Арапин и требует отдать ему женщину [Карацић, 1899, № 40]. Песня эта принадлежит к обширной в южнославянской эпике группе произведений, в которых героическое сватовство связано с мотивами испытаний, борьбы жениха (а чаще деверя) с препятствиями, с соперниками, чужовищами... В нескольких вариантах «Бановича Страхини» основному сюжету предпослана романтическая история о двух друзьях, которые служили у Юг-Богдана и любили оба его дочку: один стал мужем, а другой, пользовавшийся любовью девушки, с горя потурчился и ушел из дому; позднее именно он увел жену Бановича [Меденица, 1965, с. 85—87; Босанска вила, 1911, № 4, с. 58—59]. Р. Меденица характеризует такую версию сюжета как «продукт нового времени и вульгарную попытку модернизации». Для меня важно, однако, в данном случае, что она до известной степени соответствует эпической традиции, согласно которой похититель не был лицом случайным и

конфликт его с героем подготовлен предшествующими отношениями. Собственно, в этом духе строится и сюжет «Певање кроз гору», но только здесь всей коллизии придан вполне бытовой характер.

8

Теперь нам предстоит обратиться к украинскому песенному материалу.

Исследователи давно уже включили балладу «Иван и Марьяна» в число тех немногих произведений украинского фольклора, в которых отчетливо ощутимы сюжетные связи с героическим эпосом. Баллада эта сюжетно соотносится и с былиной об Иване Годиновиче, и с юнацкой песней о Бановиче Страхине, и с другими, сходными с ними, эпическими песнями (см., напр.: [Халанский, 1885, гл. IX; 1893—1896, с. 594—603; Веселовский, 1889, с. 35—38; Лобода, 1905, с. 226—228; Матов, 1894; Франко, 1895; 1907, с. 32—47; Teršakovec, 1907; Плисецкий, 1963, с. 37—44; Horálek, б. г.]. До сих пор, однако, остаются открытыми существенные вопросы — о месте баллады в ряду известных сюжетов и о ее генезисе, а в связи с ними и более общий вопрос — что дает баллада для уяснения судеб былинного эпоса на Украине. До сих пор попытки ответить на эти вопросы основывались так или иначе на методике миграционизма. И. Франко считал источником украинской баллады сербские и болгарские песни на сходную тему. М. Халанский усматривал в ней «бледную копию с южнославянского оригинала» и посредствующее звено «между южнославянскими сказаниями и великорусскими былинами» [Халанский, 1885, с. 124—125]. Плисецкий, согласившись с Халанским, придал его утверждению обратный смысл: украинские баллады «оказали воздействие на создание южнославянских песен, где образ Турчина-царя был осмыслен как обычный для этих песен образ турка-разбойника» [Плисецкий, 1963, с. 44]. Затем он делает далеко идущий вывод: по его мнению, баллада об Иване и Марьяне дает «точную аналогию» к былине об Иване Годиновиче и принадлежит к числу тех украинских баллад, которые «являются по сути теми же былинами, но они более сжаты и отличаются от былин, в основном от севернорусских текстов, своей ритмикой» [Там же, с. 423]. Скажу сразу, что столь существенные заключения слабо аргументированы и во многом являются результатом неверно поставленной методики сравнительного анализа. При сопоставлении былины с балладой автор, с одной стороны, исходит из самых схематичных представлений об их сюжетной общности, а с другой — опирается на сходство нескольких подробностей, не имеющих существенного значения. В то же время южнославянский материал учтен им в минимальной степени и вполне случайно.

Полагаю, что есть все основания вернуться к отношениям украинской баллады и былин, юнацких и хайдуцких песен заново, опираясь на современную методику сравнительно-исторического анализа.

Методически неверно и, в сущности, бесперспективно ограничиваться сопоставлением баллады об Иване и Марьяне с одним или несколькими, более или менее случайно избираемыми, произведениями, содержащими аналогии к ней. Сравнение в узких границах и в статике не может дать результата. Оно не позволяет видеть динамику сюжетных соответствий, не позволяет уловить следы реального эпосотворческого процесса. Задача заключается не в том, чтобы просто выявить отдельные сходжения, обнаружить совпадения и отнести их на счет прямой зависимости текстов. Когда перед нами множество произведений, принадлежащих фольклору разных народов и регионов и связанных между собою сюжетной общностью, важнее всего в первую очередь установить взаимные их отношения по характеру, уровням, жанровой специфике разработки в них общей сюжетной темы и составляющих ее мотивов. Важны не сходжения или различия сами по себе, не параллели или их отсутствие, а *соотношения* — как в общем плане, так и во всей конкретности — между эпическими сюжетами как художественным целым (имея в виду то, что мы называем *замыслом* и его воплощением), которые образуют закономерный ряд, отражающий творческий процесс в межнациональных масштабах.

Проведенный выше анализ южнославянских и русских эпических сюжетов, объединенных общей темой, заставляет по-новому взглянуть и на украинскую балладу и попытаться оценить ее не просто как «промежуточное звено» между русской былинной и юнацкой песней, но как одно из типологических звеньев в закономерном развитии общеславянской эпической темы.

Где же место этой баллады в реконструируемом нами сюжетном ряду? (Варианты: [Франко, 1907; 1966, с. 201—204; Kolberg, 1883, № 17—18; Плисецкий, 1963, с. 42—43]).

Отмечу прежде всего, что перед нами — произведение типичной балладной структуры и поэтики. Нет никаких оснований вслед за М. Плисецким считать, что «украинские тексты продолжают сохранять героико-эпические элементы и могут рассматриваться как героический эпос наравне с соответствующими былинами и южнославянскими песнями» [Плисецкий, 1963, с. 52]. Элементы героики вовсе не противопоказаны народным балладам. В данном же случае они здесь совершенно естественны, поскольку баллада «Иван и Марьяна» по своим основным качествам соответствует жанровым признакам исторической баллады. В сюжетно-тематическом плане она вполне определенно соотносится с украинскими, а отчасти и с западносла-

вянскими историческими балладами о турецких и татарских набегах, об уводе в полон, о борьбе за женщину, о семейных коллизиях в условиях чужеземного ига. В то же время не вызывает сомнений наличие точек соприкосновения в содержании этой баллады с мотивами рассмотренных выше эпических песен.

Одни варианты баллады начинаются мотивом женитьбы: Иван решает жениться на Марьяне; та ставит ему условие, смысл которого вполне точно раскрывает И. Франко. Иван до женитьбы вел «вольную бурлацкую или казацкую жизнь», и Марьяна просит его сменить «рыцарский образ жизни» на хлебопашество [Франко, 1907, с. 37]. Иван исполняет желание Марьяны, и они работают в поле [Там же, с. 33; Франко, 1895, с. 369—371]. Есть также варианты, где события начинаются сразу в поле, куда Марьяна приносит мужу поесть [Плисецкий, 1963, с. 42].

Трудно найти здесь какую-либо связь с былинами. Вообще ничего эпического в описанной истории брака нет. Старый тематический мотив («первый тур» сватовства) трансформировался и получил чисто бытовую трактовку. В этом смысле баллада приближается к песням типа «Певање кроз гору» и «Улога детета».

Следующий эпизод: в поле появляется турок, он предлагает Ивану, чтобы тот продал ему Марьянку:

«Так ми не меш продавати,
Будемо сьи пробувати».

«Если ты мне не продашь,
Будем сами пробовать».

[Франко, 1907, с. 37]

Очевидна полная условность ситуации, усиленная тем, что дана на фоне бытовом, вполне реальном. И. Франко справедливо отмечал, что балладная коллизия отнюдь не воспроизводит действительных отношений украинцев с турками в XV—XVIII вв. [Франко, 1907, с. 37]. Но это вовсе не довод в пользу предположения о заимствовании. Условность — в природе баллады. И в данном случае драматизм народной жизни в обстановке вечных угроз со стороны турок передан не эмпирически, а через традиционные мотивы.

Наиболее близкую (вплоть до текстовых параллелей) разработку дает баллада «Певање кроз гору». Здесь соперник требует, чтобы муж отдал ему свою жену, а тот предлагает биться: победителю достанется женщина. Предложение о продаже пришло в украинскую версию, быть может, из исторических баллад. Ясно, во всяком случае, что и в данном мотиве украинская баллада идет не прямо от былины об Иване Годиновиче, а дает сравнительно позднюю (в типологическом смысле) трактовку общего мотива.

Как и во всех известных нам сюжетах, в балладе исход поединка вначале неудачен для героя, и в его поражении фатальную роль играет жена. Иван обращается к Марьяне за помощью. Наступает момент, когда она должна сделать выбор. Она и делает его:

«За Иваном бідувати,
За Турчином панувати»

«С Иваном бедовать,
С турком пановать».

[Там же, с. 34]

В былине об Иване Годиновиче соответственно:

«Как за Иваном жить, дак те служанкой слыть,
А за мною быть, дак те царицей слыть».

[Гильфердинг, 1951, с. 350]

Но мотив выбора, когда женщина предпочитает мужу соперника, есть и в южнославянских балладных версиях. Здесь также трактовка поведения женщины приближена к реальности, в отличие от былин и юнацких песен, где она по-эпически условна.

В сравнительном плане особый интерес представляют заключительные эпизоды — освобождение героя из плена и наказание жены: оба они — типовые для данного круга сюжетов.

На привале Иван просит турка развязать ему руки, и тот выполняет просьбу. Затем он просит дать ему лук и стрелы, чтобы убить к ужину двух голубей, сидящих на дубе.

Гей, Турчин сі не здогадав,
Іванови лучок подав,
Ой, взяв Іван, та як змірив,
Турчинови в сердце стрілив.

Эй, турок не догадався
Івану лук подав,
Ой, взяв Іван, да как прицелився,
Турку в сердце выстрелив.

[Франко, 1907, с. 38]

В словах о намерении убить голубей явно есть второй смысл, как бы турку непонятный. Соперник проявляет эпическую доверчивость, идя навстречу всем просьбам пленника и тем самым готовя свою гибель. В песне «Улога детета», как мы помним, мотив освобождения дан более рационально (сын приносит нож). В былине об Иване Годиновиче тоже фигурируют голуби, но в ситуации сказочно-эпической: соперник стреляет в голубей сам, но богатырь заговаривает стрелу, и она оборачивается «в груди татарские» [Гильфердинг, 1950, № 188]. Вряд ли подобная перекличка мотивов доказывает наличие заимствования.

Южнославянские, русские и украинские версии сюжетов близки в эпизоде наказания вероломной жены. Марьяна умоляет мужа простить ее, обещает хранить верность и учить верности других. Иван словно бы согласен, но в его словах звучит недвусмысленная ирония:

«Зараз я ти подарую,
Най лиш лучок наладую»

«Сейчас я тебя одарю,
Вот только лук налажу».

[Франко, 1907, с. 35]

Затем он стреляет ей в сердце. Та же жестокая ирония есть в словах Ивана Годиновича, хотя разработка эпизода казни иная. В украинской балладе нет одной существенной подробности, какую мы находим в очень сходных разработках в былинах и в песне «Певан е кроз гору»: муж казнит жену жестоким образом и при этом напоминает ей, как она обнимала и ласкала соперника. Естественно было бы спросить исследователей, видевших в украинской балладе промежуточное звено между былинной и южнославянской песней: каким образом попали из первой во вторую подробности, отсутствующие в предполагаемом посреднике?

В украинской балладе есть параллели и даже совпадения как с русскими, так и с южнославянскими разработками, и это свидетельствует, что она возникала самостоятельно, на общей для славянского эпоса сюжетно-тематической основе. Место ее в типологическом ряду — рядом с южнославянскими балладами. Традиции героического эпоса в ней ощутимы, но не в виде прямых влияний, а в виде оглядки на эпический «арсенал», питавший балладное творчество.

9

В заключение обратимся к сюжетной группе болгарских текстов, где тема «жена-изменница» низведена на «домашний» уровень, но при этом сохранены некоторые опорные ее мотивы (варианты: [СБНУН, 1971, № 501—505; Миладиновци, 1861, № 163]). Марко (Момчил) узнает, что его жена любит с другим: ему сообщают об этом мать, Ивица-горица, девушки, белящие полотно. Имя любовника Марко узнает не сразу, иногда лишь по намекам. Чтобы убедиться в справедливости наветов, Марко созывает гостей, но при этом за соседом-подозреваемым посылает жену и подсматривает, как они милуются на соседнем дворе. Характерно, что способ разоблачения — через застолье — Марку подсказывают. И само оно, и последующее наказание приобретают характер ритуала. Марко изъясняется метафорами. Его вопросы, обращенные в одних вариантах к любовнику, в дру-

гих — к жене, в подтексте заключают предложение выбора, который каждый из них должен сделать. У Данко он спрашивает совета: как поступить, если в его виноградник повадился олень соседский — убить ли оленя или срезать лозу? Данко решает: убьешь оленя — появится другой на его месте, лучше отрезать лозу. Так сосед предает свою любовь. Жене муж предлагает на выбор: проводить его в спальню с вином или с лучиной; она выбирает второе, и это оказывается — казнь огнем.

Намазал я лойе и катрана,
Па запалил Петкана невеста.
Та горела три дни и три ночи,
А госькете са яли и пили.

Намазал ее маслом и дегтем,
И поджег Петкану-молодху.
Та горела три дня и три ночи,
А гости ели и пили.

[СбНУН, 1971, № 504]

10

Теперь можно подвести некоторые итоги.

Русские, украинские, болгарские, сербские, хорватские эпические песни и баллады на темы похищения жены героя, борьбы его с похитителем-соперником, столкновения героя с неверной женой находятся в сложных взаимных отношениях. Они таковы, что ни в одном случае нельзя сколько-нибудь обоснованно говорить о возможности заимствования: ни один из рассматриваемых сюжетов нельзя без явных натяжек признать источником для любого другого. Совпадения отдельных мотивов, параллелизм трактовок, близость ситуаций очевидны, но столь же очевидны независимость целого, самостоятельность сюжетных контекстов, равно как и психологических или событийных мотивировок поведения персонажей.

Ко всему прочему, в отношения между текстами вмешиваются различия жанрового порядка. Конечно, можно допустить, что эпический сюжет, явившийся в данной традиции путем миграции, получает иное жанровое оформление и другой типологический вид. Однако вряд ли возможно представить себе, чтобы заимствованный сюжет приобрел такие архаические черты (да еще иногда в виде следов), которых не было в предполагаемом источнике.

Для уяснения отношений между сюжетами разной этнической принадлежности и разной жанровой природы большое значение имеет, как можно было убедиться, соотнесение их с типологически предшествующей эпической традицией. Именно подключение более старшей традиции проливает свет и на настойчивую повторяемость сюжетных ситуаций и мотивов, подчас внешне не объясняемую, и на

стойкую сохранность основной сюжетной канвы, и на «переходы» из песни в песню одних и тех же подробностей. Общность обусловлена не миграцией текстов из одной традиции в другую, а зависимостью эпического творчества, протекающего в национальных рамках, от собственных традиций, действием единых законов трансформационного творчества. Различия же в конкретных разработках сюжетов, в мотивировках, многообразие трактовок порождены самим процессом развития и переработки традиций. Чтобы представить себе, о каких архаических традициях славянского фольклора может идти речь, мы обращаемся к данным живого (зафиксированного подлинными записями) эпоса других народов. Известный нам фонд славянских сюжетов на тему борьбы вокруг похищаемой женщины есть все основания рассматривать как результат длительной и неодноступенчатой трансформации тех же самых традиций. Эти последние оказались чрезвычайно жизнеспособными и продуктивными, обладающими возможностями сюжетного варьирования, применения к разным бытовым, социальным, психологическим обстоятельствам. Мы видим классический образец творческой жизни традиционной сюжетной темы: с одной стороны, она порождает все новые и новые трансформации, с другой — неизменно сохраняет свои основы и откликается в новообразованиях различными «следами», недосказанностями и загадками. При этом эпическое творчество, протекающее в своих этнических рамках, неизменно находит в традиции нечто такое, что в наибольшей степени отвечает его потребностям, его внутренним процессам. Трансформации оказываются прочно включенными в живую систему эпоса.

Одновременно с этим мы замечаем, что совокупность разноэтнических обработок общей темы может быть выстроена в некоторый ряд, составляющие которого соотносятся между собою по характеру, уровню, особенностям связей с «исходной» (т. е. архаической, более старшей в типологическом плане) традицией и ее переработки. Одни из них оказываются более близкими к этой «исходной» традиции, сохраняющими явственные архаические следы, другие — продвинутыми в ее преодолении. «Возраст» разных обработок в типологическом плане неодинаков. Более того, обнаруживается как бы внутренняя взаимозависимость отдельных обработок друг от друга. Речь идет, разумеется, не о влиянии и заимствовании, все более сложно: жизнь сюжетной темы в эпосе предстает в виде ступеней, и отдельные этнические ее вариации располагаются не в одной и той же плоскости, но на разных типологических ступенях. Процесс можно представить также в виде цепи, где отдельные сюжетные типы выглядят как ее звенья. Цепь (или ступенчатая конструкция) обнаруживает себя лишь в масштабах многоэтнического творчества. Разные национальные разра-

ботки соотносятся между собою по принципу *типологической преемственности*. Сущность этого принципа (или закона фольклорного творчества) заключается в том, что многочисленные и разнообразные черты содержательной (сюжетной, мотивной) и поэтической общности в эпике разных народов предстают в динамике эпосотворческого процесса и как бы внутренне преемственны, т. е. одни произведения (типы) возникают в результате наследования и развития того, что было достигнуто другими. Преемственность — это не общность параллелей, но обусловленная последовательность отношений. Соответствующие версии отражают различные порожденные рядом факторов (как внешнего, так и внутреннего порядка) этапы в переработке типологически общей эпической традиции и при этом обнаруживают различную степень ее сохранения и переосмысления, различные формы приложения традиции к вновь возникающим проблемам и художественным замыслам, различный уровень историзма. Типологический возраст произведений (типов) определяется степенью близости к исходным формам сюжетной темы или удаленности от них, количеством и характером архаических связей и следов, а также тем контекстом, в который погружена традиция. При этом «возраст» определяется по основным, ведущим показателям. Сюжет «Певање кроз гору» в этом смысле безусловно моложе сюжета «Бановича Страхињи», хотя в нем хорошо сохранена архаическая коллизия двух соперничающих «женихов».

Можно заметить, что в рассмотренном нами славянском материале нет строгой постепенности в переходе от одного типа обработки темы к другому, связи между ними дискретны и не позволяют прямо выводить одно звено из другого. Это значит, что эпическое творчество не носило строго эволюционного характера, могло быть «скачкообразным». К тому же надо иметь в виду вероятность утраты в ходе процесса отдельных более архаических звеньев. Здесь мы могли бы задаться вопросом: вправе ли мы предполагать наличие типологической цепи в каждой этнической традиции или цепь реально существовала как межэтническая? Конечно, во втором случае остается загадкой, как могла осуществляться преемственность. Не берусь отвечать на эти вопросы. Во всяком случае, известные нам материалы не позволяют допускать возможность существования такой цепи в рамках фольклора одного народа. А это значит, что мы имеем дело с особой закономерностью фольклорного процесса, объяснить которую пока невозможно. Но она существует и проявляет себя повсюду. И восстановление типологического ряда (или типологической цепи) важно для нас не только в общеисторическом плане, но и для объяснения конкретных фактов истории эпоса.

На основании данных нашего анализа можно предложить следующий типологический ряд сюжетов славянского эпоса.

1. Не дошедшие до нас, растворившиеся в процессе эпосотворчества произведения типа богатырских сказок, которые хорошо представлены в архаической эпике народов Сибири. Сюжетную основу этих произведений составляли «два тура» героического сватовства: герой добывал себе жену-суженую; его враг, имевший в ряде случаев облик чудовища, похищал ее; герой побеждал врага и возвращал себе жену. В изображении суженой и ее окружения прослеживаются мифологические черты.

2. Былина «Иван Годинович». Герой отправляется за невестой (сюжет явно сохраняет память об эпической суженой), узнает, что она просватана за другого, увозит ее силой; соперник (в его облике могут сохраняться черты эпического чудовища) пытается отнять невесту, та помогает ему во время поединка; герой побеждает соперника и расправляется с предательницей. Принципиальное изменение в трактовке суженой может быть связано с принадлежностью ее к «иному» миру, который в классическом эпосе выступает неизменно как враждебный герою и его миру.

3. Былина «Михайло Потык». Герой женится на девушке-волшебнице (может быть прослежена ее связь с эпической суженой), в отсутствие героя жену увозит вражеский царь; герой отправляется в погоню и становится жертвой вероломства и волшебства жены; с помощью богатырей-побратимов и другой женщины (обычно сестры похитителя: это новый типовой мотив в теме) герой спасается, а затем казнит жену-предательницу.

Основные сюжетные коллизии в обеих былинах оказываются включенными в ситуации, типичные для «киевского» богатырского эпоса, однако архаические связи в них преобладают. Принципиально новым — сравнительно с архаической традицией — является героизация драматической борьбы героя с женой-суженой.

4. Юнацкая песня «Женитьба Вукашина». Этой песней откроется ряд сюжетов, в которых история сватовства героя («первый тур») оказывается за пределами повествования, и содержание составляет «второй тур», т. е. борьба героя с соперником. Царь (обычно Вукашин) предлагает жене уехать к нему, соблазняя ее богатством и высоким положением; жена-предательница вступает с царем в сговор, лишает мужа (обычно Момчила) волшебной силы; герой гибнет, но жена его за вероломство наказана царем, который предпочитает жениться на верной сестре Момчила. Отдельные существенные мотивы песни уводят сюжет от типового развития темы и дают толчок для иных сюжетных разработок.

5. Юнацкая песня «Банович Страхиня». Подобно русским былинам, юнацкая песня обнаруживает отчетливую тенденцию к включению сюжета в рамки классического для южнославянского эпоса исторического контекста (песни о борьбе с турками, Косовский цикл). В отсутствие героя враг (турок) нападает на его город, уводит жену; герой настигает похитителя; в ходе борьбы женщина принимает сторону врага, хочет убить мужа; герой одерживает верх над противником, затем судит жену — сам или с участием ее родных. Остается целиком принадлежностью данного сюжета мотив оправдания поведения жены мужем.

5а. Былина «Соломан и Василий Окулович». Сказания о царе Соломане отразились в былине рядом существенных подробностей, но несомненна также связь сюжета с предшествующей эпической традицией. В отсутствие героя его жену увозят хитростью, и она соглашается на брак с другим царем; герой, изменив внешность (типовой мотив для темы), является в дом врага; жена предает его, героя должны казнить, но в последний момент приходит спасение; он казнит жену и соперника.

5б. Юнацкая песня типа «Марко Кралевич и Мина из Костура». Сюжет разработан в духе героических и героико-новеллистических песен о главном герое южнославянской эпики и соотносен с его эпической биографией. В отсутствие юнака враг нападает на его город, уводит жену; герой, изменив внешность, проникает в дом врага, убеждается в верности жены, убивает похитителя. Главное отличие — изменение трактовки поведения жены (тема «верной жены») и ослабление мотива «второго тура».

6. Песня балладного типа — «Певање кроз гору». Происходит как бы возвращение темы претендента и мотива «второго тура». Прежний жених, некогда отвергнутый, встречает супругов, хочет отнять у героя жену — свою бывшую невесту; в ходе завязавшейся борьбы жена предает героя; он все же побеждает соперника и казнит жену.

7. Хайдуцкая баллада «Улога детета». Место претендента в этом сюжете занимают турки-похитители. Они нападают на хайдука во время сна, жена предает его и отрекается от него и сына. Герою удается освободиться, он убивает турок и казнит жену.

8. Украинская историческая баллада «Иван и Марьяна». Турок требует, чтобы Иван продал ему свою жену. Мотив претендента уступает место мотиву, традиционному для славянских баллад о турках-насильниках. В ходе поединка Марьяна становится на сторону турка и помогает ему одолеть мужа; Иван хитростью освобождается, убивает турка и жену — мотивы, явно идущие от рассмотренной выше традиции.

9. Болгарская баллада о неверной жене. Весь конфликт развивается и разрешается в домашних рамках. Традиционная тема здесь существенно изменена, но основа ее ощутима.

11

Предложенные выше наблюдения над группой эпических сюжетов позволяют высказать некоторые общие соображения относительно типологической преемственности в эпосе. Она возникает и реализуется на почве традиции, вне прочных связей с которой эпос вообще не может существовать. Корни преемственных связей уходят глубоко в архаику. Сходство и повторяемость в сюжете, в ситуациях и мотивах, в трактовках и разного рода мотивировках, обнаруживаемые в межэтнических масштабах, опираются на типологическую общность традиций (она может иметь отчасти и генетические истоки) и на единство закономерностей эпосотворческого процесса, наличие и действие общих универсалий. Возможно, что для эпоса славянских народов стоит учесть существование некогда единого праславянского эпического (мифологического) фонда архетипов, который составил предпосылки для общих типологических проявлений в более позднем эпосе.

Естественно, что типологическая преемственность наиболее определенно обнаруживается в рядах эпических сюжетов на одну и ту же сюжетную тему. Мы ограничились рассмотрением двух тем, в процессе эпосотворчества объединившихся: «Борьба героя с похитителем жены» и «Герой и неверная жена». Аналогичные исследования возможны и перспективны применительно к другим типовым темам: «Поединок героя с чудовищем», «Муж на свадьбе своей жены», «Бой отца с сыном» и т. д. [Путилов, 1971а]. В массе национальных разработок каждой из этих тем историко-типологический анализ должен обнаружить упорядоченность отношений, не сводимую к фактам вариативности. Она может выражаться в преемственной последовательности — то есть независимо от этнической принадлежности и предполагаемого времени создания (и тем более — времени фиксации собирателями) — вовлеченные в исследование тексты образуют или ряды, или — чаще — группы связей, в отношениях между которыми мы находим закономерную динамику, смену мотивировок, обновление содержательных элементов, сдвиги значений, появление новых контекстов. Возникающие подчас цепи своеобразны: каждое звено в этой цепи может состоять в свою очередь из звеньев, объединенных более конкретными связями; любая цепь складывается из соединения звеньев (или связей) разнотнических традиций. И последовательность здесь

обусловлена закономерностями чисто типологического порядка. Звенья из одной этнической традиции могут оказаться на разных участках цепи, то есть не находиться между собою в непосредственных связях. Более или менее очевидная последовательность открывается лишь на обширных пространствах международного эпического фонда. Наконец, само понятие цепи достаточно условно, поскольку связи между звеньями не отличаются, как правило, жесткостью, переходы от одного сюжетного состояния к другому носят чаще всего характер не плавных эволюций, но скачков и перерывов постепенности. Скорее всего, такая дискретность заложена в самих основах типологической преемственности. Трансформационный принцип творческого процесса, определяющий эпосотворчество, предполагает так или иначе возможность неплавных решений, семантических сдвигов, крутых сюжетных поворотов (в рамках предложенной традиции). Загадку составляет тот факт, что преемственность складывается по-настоящему из звеньев разноэтнической принадлежности. Каким образом возникает в данной этнической среде версия, типологически преемственная по отношению не к своей, а к «чужой» эпической материи и не имеющая «своего» прямого предшественника, — остается тайной. Можно допустить, что одна из возможных разгадок кроется в специфике фольклорного сознания, которое не только хранит, передавая из поколения в поколение, тексты и правила пользования ими, но и обладает внутренним, глубинным, *латентным* знанием сюжетного фонда, структур, значений, универсалий, представлений — знанием, которое не обязательно реализуется в том идеальном порядке, какой хотелось бы нам увидеть.

Последнее, о чем хотелось бы сказать в связи с проблемой типологической преемственности, — это наличие разных несовпадающих уровней взаимоотношений внутри произведений и типов. Степень «продвинутости» (в историко-типологическом смысле) разных элементов текста оказывается весьма неодинаковой: у семантического ядра, у периферийных мотивов, у характеристик персонажей, у мотивировок происходящего обнаруживается несоответствие в «типологическом возрасте». Так, Добрыня, этот русский Одиссей, в типологическом ряду «родственных» персонажей оказывается «моложе» и Одиссея, и Алпамыша. Но подвиг змееборства, который он осуществляет, бросает на него свет глубокой архаики: здесь он «старше» своих «родственников». История же с Маринкой почти уравнивает Добрыню с Одиссеем (в его столкновении с Киркой).

Очевидно, такого рода неравномерности необходимо учитывать, чтобы не упрощать и не выпрямлять характера типологических отношений.

Обнаружение типологической преемственности, выстраивание «рядов», «звеньев» — это одна из предварительных задач исследователя. Главное начинается, когда мы приступаем к анализу конкретных взаимоотношений между текстами во всем многообразии их содержания, структур, семантики, функциональных связей, стиля. В конечном счет именно этот анализ должен способствовать прочтению текстов в богатстве и противоречивости их значений, обнаружению глубинных семантических связей, подтекста, раскрытию загадок, явившихся на путях встреч эпосотворчества с традицией, пониманию текстов как моментов движения эпической традиции.

Сюжетные загадки славянского эпоса (песни о предотвращенном инцесте)

Многие варианты былины о Козарине начинаются с того, что героя в младенческом возрасте отлучают от дома. Объяснений этому драматическому факту несколько, но все они очень неопределенны; наиболее устойчиво объяснение: «На роду Козарина испортили». В чем заключалась порча, неясно, но после этого родители возненавидели сына и постарались от него избавиться. В некоторых вариантах ненависть доходит до того, что ребенка решают убить, и кто-нибудь из близких (сестра) спасает его. Обычно ребенка отдают бабушке, и та воспитывает его. Заметно, что самим певцам коллизия остается неясной, поэтому соответствующий начальный эпизод излагается сбивчиво и противоречиво.

Одни исследователи видят в мотивах семейной драмы Козарина результат позднейшей переработки былины. С точки зрения В. Ф. Миллера, эти мотивы «могут быть оставлены в стороне при решении вопросов, касающихся происхождения былины, ее наидревнейшей дошедшей до нас редакции, района и времени ее сложения» [Миллер Вс., 1910, с. 15]. Но есть и иная точка зрения, согласно которой странные отношения Козарина с семьей должны быть рассмотрены в свете более древних эпических традиций [Пропп, 1958, с. 154—167]. Истолкование, предложенное В. Я. Проппом, интересно, оно в общем согласуется с той трактовкой сюжета в целом, которая дается в книге. Но, как будет видно из дальнейшего, может быть предложена и иная трактовка, а вместе с нею дано и другое объяснение начального эпизода былины. В. Я. Пропп, бесспорно, прав, рассматривая мотив изгнания Козарина из дому не как позднейшее привнесение, а как от-

ражение архаических связей сюжета. Вторичными, поздними являются мотивировки, а не самый мотив. Говоря об отлучении Козарина, ученый пишет: «Мы должны предполагать наличие каких-то других, более древних и более веских причин» [Там же, с. 158].

В русском эпосе нередки эпизоды и ситуации, отношения между персонажами, истинный смысл которых оказывается не до конца ясным ни для певцов, ни для читателей. Певцы в силу законов эпического творчества не могут просто отбросить их и в меру своих возможностей (и возможностей самого сюжета) пытаются дать им новое объяснение, но при этом «корешки» прежних толкований остаются. Содержательная неопределенность, противоречивость в таких случаях почти верный признак того, что перед нами — след архаической традиции, не до конца преодоленной и не получившей полного осмысления в новом контексте. Для историка фольклора подобные следы представляют огромную ценность, так как по ним можно попытаться восстановить предысторию данного сюжета, его первоначальные формы. Былина о Михаиле Козарине, несомненно, связана с предшествующей эпической традицией. В дошедшем до нас виде она представляет результат трансформации этой традиции, итог встречи этой последней с новыми художественными проблемами и новыми возможностями народного эпоса. При этом старое и новое, архаика и поздние элементы оказались в сплаве, но его следы могут быть обнаружены и архаические мотивы вскрыты.

Итак, почему былина начинается с мотива изгнания? В чем причина ненависти родителей к сыну, который еще не совершил и не мог совершить никакого зла? Естественнее всего предположить, что изгнание является формой *предупреждения* какого-то зла, ожидаемого от Козарина, *избавления* от его возможности. Рождение ребенка сопровождается некоей тайной. Если бы имелась в виду угроза его собственной жизни, мотив ненависти был бы неуместен. Очевидно, что его присутствие в семье составляет угрозу кому-то из родных. Можно также допустить, что тайна заключена в каком-то страшном предзнаменовании, которое становится известно родителям. Во всяком случае, мировой фольклорной традиции подобная ситуация хорошо знакома. Согласно законам фольклорной эстетики, попытки предотвратить предсказанное (предуказанное свыше) зло до конца не осуществляются; напротив, предпринимаемые шаги лишь приближают его исполнение. Один из самых замечательных примеров в этом смысле — сюжет об Эдипе [Пропп, 1944; 1976].

Обычно Козарин воспитывается в доме бабушки, не зная ничего о своих родителях. В связи с такой ситуацией возникают подробности, знакомые многим произведениям фольклора разных народов: сверст-

ники смеются над безродным Михайлушкой, он напрасно пытается разузнать о родителях, о причинах изгнания. Михаил растет как богатырь, его возмужание совершается быстро, он рано проявляет необыкновенную силу и присущую героям эпоса строптивость и дерзость. В некоторых вариантах Козарин предпринимает попытки вернуться в семью, приезжает за благословением, но отец его непримирим: юношу не допускают в родной дом, его не признают и т. д.

Чаще всего Козарин по достижении зрелого возраста, получив благословение бабушки, уезжает из дома, в котором он вырос. Отъезд сопровождается тщательными сборами, выбором коня и снаряжения.

Отъезд из дому — удел эпического героя. В былинах этот момент эпической биографии чаще всего хорошо мотивирован; цель, ради которой совершается богатырская поездка, вполне определена. На этом фоне отъезд Козарина выделяется тем, что он плохо мотивируется либо не мотивируется вовсе. Попытки певцов объяснить, куда и зачем едет Козарин, выглядят искусственными, так как они не связаны с основной коллизией сюжета и в конечном счете оказываются чисто внешними. Характерно, что они берутся из других былин, где вполне оправданны: Козарин отправляется на охоту или искать встречи с Идолищем; иногда он бесцельно странствует несколько лет, пока не наезжает на ворона. Встреча с вороном представляет поворотный пункт в судьбе героя: с этого момента его поступки приобретают смысл, в его поездке обнаруживается видимая цель. Ворон сообщает ему о полонянке, которая захвачена татарами и страдает в неволе.

До этого места сюжет в различных вариантах развивался по-разному, в нем не было безусловной цельности и логики. Встреча Козарина с вороном и принятое без колебаний решение ехать к шатру, где находится окруженная татарами русская девушка, оказались тем сюжетным пунктом, в котором почти неизменно пересекаются пути большей части вариантов. Это — несомненно, центральное звено сюжета. Здесь — ключ к былине в целом и к предшествующим эпизодам. Один из законов эпоса предполагает, что начальные эпизоды и ситуации, часто не мотивированные в прямом повествовании, освещаются в ходе дальнейших событий. В исходных замыслах и поступках эпических героев есть свой подтекст, ключ к которому — в центральных былинных ситуациях. Былину нередко надо читать дважды, возвращаясь от основных эпизодов к исходным, немотивированным местам. Другими словами, мы имеем случаи обратной (или возвратной) мотивировки.

Встреча с вороном предваряет главный эпизод быliny — встречу богатыря с полонянкой.

Описание участи полонянки принадлежит к самым поэтичным местам русского эпоса. Оно построено на переосмыслении мотивов свадебной поэзии. Похитители-татары выступают в роли сватов; полонянка — одновременно невеста, которой предстоит выбрать одного из женихов; в мотивы брачных предложений вплетается символика, связанная с угрозами смерти [Путилов, 1960а, с. 105—109]. В плаче полонянки, как бы воспроизводящем один из элементов свадебного обряда, возникают свои поэтические ассоциации: коса здесь — символ свободной и счастливой жизни в родном доме, противопоставляемой рабству, чужбине. Привлекательность того мира, из которого насильственно вырвана девушка, подчеркивается украшенными образами: мать расчесывала косу «дорогим гребешком да рыбьей костоцьки», «золотом косу да перевивала». Действия с косой по форме традиционны, но означают они нечто большее, чем связанные между собою ритуальной последовательностью и семантикой эпизоды: плели косу «на святой Руси» — расплетут в татарской земле; место назначенного жениха занял чуженин, похититель. Скупые строчки плача — это концентрированное выражение совершившейся драмы в формах высокой поэзии.

«О злосчастная моя буйная голова,
Горе-горькая моя русая коса!
А вечер тебе матушка расчесовала,
Расчесовала, матушка, заплетала,
Я сама, девица, знаю-ведаю:
Расплетать будет моя руса коса
Трем татарам-наездником».

[Кириша Данилов, 1977, с. 113]

Михаил Козарин появляется у татарского шатра в самый напряженный момент, когда должна решиться участь полонянки. Спасение ее из татарской неволи — это и есть основной подвиг богатыря. Подвиг этот, однако, осложняется драматическими обстоятельствами: победитель намерен вступить в связь с девушкой. Спасенная попрекает своего спасителя:

«А не честь твоя молодецкая, богатырская,
Не спросил ни дядины, ни вотчины:
Княженецкая л(ь) дочь и боярская».

[Там же, с. 114]

Из расспросов выясняется, что Козарин встретил свою сестру, уведенную татарами.

Мотиву предотвращенного инцеста соответствует в других вариантах мотив предотвращенного брака. Козарин объявляет девушке, что он намерен отвезти ее в Киев и жениться на ней. Далее следуют расспросы о «роде-племени» и узнавание.

Анализ вариантов и рассмотрение их в сравнительном плане заставляет думать, что мотив инцеста или брака здесь не есть нечто случайное, привнесенное вольной фантазией певцов; он развивается под знаком некоторой предопределенности и является для сюжета в известной степени обязательным: его отсутствие в вариантах указывает на то, что сюжет в позднем бытовании подвергся разрушению и неоправданным изменениям. В основных вариантах, где мотив сохранен, герои действуют в соответствии с сюжетной предуказанностью, как бы помимо своей воли. Есть варианты, в которых девушка, «не дожидаясь» притязаний юноши, сама предлагает своему освободителю ехать «ко божьей церкви». Для понимания ситуации (а вместе с нею и былины в целом) особенно важны те варианты, где намерение героя вступить в брак со спасенной им девушкой декларируется как исходная цель его подвига. Освободив девушку, богатырь (в данном тексте это Алеша) обращается с благодарностью к своему коню за то, что «получил я себе обручицу, подвенечницу». Позже, узнав, что он спас сестру, Козарин благодарит коня за другое:

«Я думал получить себе обручицу и подвенечницу,
А выручил свою родимую сестрицу».

[Смирнов, Шенталинская, 1991, № 104]

В другом тексте Михаил, победив татар, заходит в черный шатер со словами:

«Уж ты здравствуешь девица душа красная!
Во-первых, ты мне невеста обрученная,
Во-вторых, мне княгиня первобрачная,
А по-руськёму назвать — жена венчанная».

[Ончуков, 1904, № 93]

Таким образом, Козарин не только совершает подвиг, выручая русскую девушку из татарского полона; одновременно он находит себе невесту. Полонянка — это суженая, которую ищет богатырь.

После этих примеров кажущаяся на первый взгляд мотивировка поездки Козарина в одном варианте представляется вполне оправданной и, быть может, по-своему сохраняющей связь с архаической традицией; Козарин просит князя Владимира отпустить его домой — он хочет узнать, «не приискали ли мне они невесты, красной девицы»,

и если окажется, что нет, то поискать самому; князь предлагает ему жениться где угодно, но Козарин уезжает в поле, здесь встречается с вороном и т. д. [Марков, 1901, № 64].

Теперь мы можем вернуться к эпизоду с вороном. Почему ворон посылает Козарина в поле, где стоит татарский шатер? Самое простое объяснение — чтобы избежать опасности быть застреленным. Но такое объяснение для эпоса не подходит. Ворон — вещая птица, которая обладает даром предсказывать события. В данном случае ворон предсказывает богатырю давно ожидаемую им встречу. Вот наиболее характерный вариант:

«Поезжай-ко-се туда, куда прикажу я ехати,
Поезжай-ко-се ты в степи в Саратоськи,
Ты во те луга да во зеленыея.
Там во тех лугах да во зеленых-то
Есь в полон-то взята красна девица,
Красна девица, есть дочь отеческа..
Хоть она будёт не сужона тебе красна девица,
Хоть прельстисьсе на ей да все обзарисьсе,
Но не будет она тебе да молодой жоной.

[Там же]

Ворон указывает герою, где находится его суженая, но тут же предупреждает, что суженая не станет его женой. В других вариантах, правда, соответствующий мотив вообще затушеван — ворон говорит просто о полонянке. Тем не менее сравнительный материал совершенно точно объясняет, в чем дело. Обширные параллели из славянских колядок, свадебных и других песен приводит А. А. Потебня [Потебня, 1887, с. 266—295, 319—323]. Ему принадлежит следующее замечание: «Былина про Михаила Казарянина заключает в себе как существенную черту мотив “ворон-сват”» [Там же, с. 282]. В песнях говорится о добром молодце (обычно имеется в виду жених), который встречает птицу (сокола, орла и др.) или зверя (лань, оленя), хочет застрелить их, но слышит от них человеческую речь: птица или зверь просят оставить их в живых и обещают содействие женитьбе героя. Ближайший вариант к нашей былине дает украинская колядка: на яворе черный сокол сидит, гнездо вьет (оно выкладывается драгоценностями), появляется Ивасенько, внешность его идеально эффектна, он потрясает золотым луком и намерен стрелять в сокола.

«Не стріляй мене, не рубай мене!
Коли ти будешь ой женитися,
Я тобі стану та в пригодонці:
Тебе молодого сам перепроваджу,

Твою княгиню на крыльці возьму,
А твої гроші возьму на ноші».

[Там же, с. 266—267]

Ворон в былине предсказывает Козарину скорую встречу с невестой и направляет его к тому месту, где она находится. В связи с этим встречающиеся в отдельных вариантах упоминания о том, что Козарин уезжает на поиски невесты, не следует рассматривать как обмолвки певцов или реплики «инерционного» порядка. Быть может, не так уж случайны и некоторые другие мотивировки отъезда Козарина; например, мотив поездки за гусями-лебедями заставляет вспомнить Михаила Потыка, который тоже как будто отправляется поохотиться на тихих заводях и встречает здесь свою невесту-волшебницу. А. Якуб полагает, что «подробное описание богатого наряда и вооружения Козарина представляет также мотив свадебных (величальных) песен», и приводит соответствующие параллели [Якуб, 1905, с. 109—110]. Кажется, подтекст, который, несомненно, есть в основных эпизодах былины, невольно пробивается намеками в текстах: Козарин, выросший вдали от дома, достигнув зрелого возраста, отправляется на поиски своей суженой, благодаря вещицу птице находит ее, освобождает из плена, тут же намеревается вступить в права жениха, но узнает, что найденная им девушка — его сестра. Очевидно, что момент случайности здесь исключается. Напротив, случайными выглядят тексты, в которых налицо отступления от основной линии сюжета. По мнению В. Я. Проппа, «*сестра пришла на смену невесте или жене... Имеющиеся случаи... указывают на древнейшую и оставленную народом форму сюжета, когда герой в освобожденной девушке находил свою невесту*» [Пропп, 1958, с. 165—166].

Изучение близкого сравнительного материала и обращение к типологической архаике позволяет несколько по-другому подойти к этому вопросу.

2

Как показано в исследованиях по истории эпоса, «добывание... суженой, женитьба на ней составляет главный пафос героического сватовства, этого идеального подвига богатыря» [Мелетинский, 1963, с. 260]. Но представление о суженой-сестре, которое объяснимо для фольклора ранних исторических стадий, на поздних стадиях подвергается переоценке. Сюжеты о встрече брата с сестрой, предназначенной ему в жены, наполняются трагическим содержанием. Инцест склонны объяснять теперь случайностью либо таинственной игрой рока, при-

чины разлуки и неузнанной встречи брата и сестры ищут в исторических и бытовых коллизиях. Тем не менее мотив предугазанности и неотвратимости инцеста сохраняется, что придает сюжетам особую драматичность. Раскрытие родства часто совершается с помощью грозных знамений, вещих птиц, чудесных писем и т. п., так что ворон в былине о Козарине является не случайно. Борьба против угрозы инцеста может оборачиваться борьбой против одного из тех, на кого падает предсказание, естественно — против мужчины; на него как бы возлагается ответственность и вина за могущее совершиться зло. Так возникает мотив изгнания, покушения на жизнь брата и др. Герой становится объектом ненависти и преследования. С другой стороны, девушка воспринимается как невольная жертва предсказываемого зла. Она оказывается во всех сюжетах жертвой в другом значении — подобно сестре Козарина.

Таков сравнительно-исторический комментарий к сюжету об этом богатыре. Его отлучают от семьи из страха перед угрозой кровосмешения, ставшей каким-то образом известной родителям. Тем не менее, вопреки стараниям родных, встреча героя со своей суженой все же происходит. Но она, как и во многих аналогичных случаях, о которых пойдет речь ниже, оканчивается узнаванием и навсегда снимает висевшую над героями угрозу инцеста. Перед нами — архаический подтекст былины, ее традиционные корни. Обнаружение их помогает, с одной стороны, уяснить генезис сюжета, с другой — объяснить некоторые загадочные места в нем. Однако былина о Михайле Козарине — в том ее виде, как она известна нам, — это былина не об инцесте, а о героическом подвиге богатыря, освобождающего из татарского плена свою сестру. Архаическое и традиционное окружение этой главной темы придает былине своеобразие, накладывает печать некоторой загадочности и недосказанности. Более того, оно в некоторых отношениях определяет развитие сюжета, ставит ему известные ограничения и отражается в нем подтекстом. Напрасно пытаться «очистить» былину о Козарине от этих традиционных и архаических связей. С другой стороны, ее и невозможно реконструировать в «исходных» формах. Известные варианты отражают длительный процесс эволюции сюжетной темы, перехода ее из одного состояния в другое, демонстрируют наличие стыков, следов, переосмыслений [Пропп, 1958, с. 154—167, 574].

Ближайшие параллели к нашей былине дают некоторые версии южнославянской юнацкой песни «Марко находит сестру». Вот основные сюжетные типы:

1. Герой (Марко Кралевич, Стоян) узнает от матери, что у него была сестра, похищенная или уведенная турками в детстве. Он отправ-

ляется на поиски, находит сестру, освобождает ее из плена и привозит домой. Повествование может осложняться некоторыми дополнительными обстоятельствами (например, герой спасает не только сестру, но и братьев). К этому типу отчасти примыкают песни, в которых герой (или несколько лиц), узнав о только что совершившемся уводе сестры, тотчас же спешит (спешат) в погоню. Есть также совершенно особые версии о сестре-предательнице [Богишић, 1878, № 45; ННР, 1897 II, 34; Романски, 1929, с. 201; СБНУН, 1971, № 19—21].

2. В болгарском и македонском фольклоре более распространены песни о том, как Марко, сам того не зная, освобождает сестру из рабства: юнак сидит в поле под шатром, видит бегущую девушку и преследующих ее арапов (по другим вариантам арапы гонят рабов или одну рабыню), вступает в борьбу с насильниками, отбивает у них полонянку; в дальнейшем выясняется, что Марко освободил сестру; обычно он узнает об этом, расспрашивая девушку о ее роде-племени. В вариантах есть глухие следы мотива предотвращенного инцеста [Романски, 1929, с. 206; СБНУН, 1942, № 153; 1971, № 32—35]. В одном случае инцест, по-видимому, совершается, и герои, узнав наутро о своем родстве, погибают [СБНУН, 1971, № 36].

Мотив спасения сестры может включаться в сюжет «Марко освобождает три синджира рабов». Кроме того, особую версию составляет сюжет «Шаина робина и Марко», где юнак преследует убежавшую из Стамбула рабыню и узнает в ней свою сестру [Миладиновци, 1861, № 146; СБНУН, 1971, № 221—225].

3. В болгарском, сербском и хорватском эпосе популярен сюжет об освобождении Кралевичем Марком посестримы. Некоторыми подробностями он приближается ко второму типу. Существенные отличия, однако, состоят в том, что родной сестре здесь соответствует посестрима — девушка, некогда помогавшая матери юнака излечить его от ран, и что любовный мотив здесь полностью отсутствует: у Марка есть жена, которая снаряжает его в путь. Встречаются здесь также мотивы запрета на оружие, поездки Марка в церковь и снятия с него «греха» за применение силы против арапов [СБНУН, 1894, с. 25—27; 1942, с. 5; 1944, № 24; Ястребов, 1889, с. 261—264; Карацић, 1958, кн. II, № 62; СБНУН, 1971, № 1—10, 13; Халанский, 1893—1896, с. 263—269].

Второй и третий типы включают обычный для исторических баллад диалог героя с увядшим лесом, а также рассказ о трех синджирах рабов. Переход от этих типов к песням о спасении пленных без упоминания о сестре или посестриме представляется вполне естественным.

Возникает вопрос — не являются ли эти версии результатом эволюции более ранних, в ходе которой мотивы инцеста, исходные для данной группы сюжетов, исчезали либо сохранялись в виде слабых следов?

Такое предположение, вполне законное в плане теоретическом, получает фактическое подтверждение в ряде текстов из Хорватского Приморья и с Кварнерских островов. Оказалось, что здесь всего отчетливее сохранился наиболее ранний тип юнацкой песни о встрече Марка с сестрой.

4. Сюжет строится на том, что Марко ищет себе в жены единственную подходящую для него девушку — суженую, и этой суженой оказывается его сестра. В песнях это выглядит как трагический просчет героя, но на самом деле здесь проявляется несомненная предуганность событий. Самая красивая девушка Будима, дочь румынского воеводы, продавщица в лавке золотых вещей — выбор на них падает после долгих странствий и поисков. Архаичный след встречаем мы в одном варианте: мать предупреждает Марка, чтобы он не искал себе жену в Роблине-городе, так как может нечаянно взять там сестру, увиденную когда-то турками. В свете сравнительного материала смысл этого предупреждения делается более ясным: мать знает о страшном предсказании инцеста и хочет предупредить трагическое событие; тем не менее Марко едет именно в этот город и выбирает именно ту, которая оказывается его сестрой. В песнях этого типа сестра обычно в раннем детстве исчезает: ее уводят и продают в рабство. Поиски суженой одновременно — и поиски пропавшей сестры. Однако, по сравнению с остальными сюжетными типами, мотивы полона, страданий попавших в рабство, борьбы за их освобождение даны здесь несколько приглушенно. На первом плане — драматические отношения героя с его суженой. Открытие родства здесь всегда предшествует намечаемому браку и тем самым приводит к благополучной развязке. При всем том песни отличаются высоким драматизмом, напряженность коллизии поддерживается до самого конца. В действие вступают силы природы: падает кровавая роса, птица предупреждает о готовящемся кровосмешении и др. Встревоженный Марко расспрашивает девушку о ее роде-племени, она смутно припоминает, что турки называли короля Вукашина ее отцом, а Кралевича Марка — братом. Иногда заключительный аккорд песни — трагический: мать не выдерживает радости встречи и умирает [HNP, 1897, № 35, с. 34; Naše Sloge, 1879, s. 19—20; Marković ruk., № 10].

Любопытный случай соединения первого типа с четвертым дает один хорватский текст: Марко, узнав от матери, что его сестру много лет назад увели турки, едет искать ее; встретив девушек, он увозит одну понравившуюся ему, в лесу хочет поцеловать ее, но кровавая капля заставляет его задуматься, и т. д. [HNP, 1897, № 34]. С точки зрения традиции — поиски сестры и поиски невесты — это одно и то же.

3

Рассмотренные хорватские версии непосредственно включаются в обширный круг славянских народных песен об инцесте (с преобладанием баллад — исторических и бытовых). Встреча брата с сестрой, разлученных некогда и не знающих друг друга, может происходить в этих песнях при самых разных обстоятельствах, чем во многом обуславливаются конкретное содержание и особенности сюжетов, но при этом мотив угрозы инцеста, его предотвращения (реже — исполнения) остается одним из центральных и получает сходную разработку [Путилов, 1964; 1965]. Приведу лишь типовые примеры. В болгарской балладе о Янке и Янкуле малолетних брата и сестру похищают турки, но этот историко-бытовой мотив лишь дает первоначальный толчок дальнейшему повествованию: когда разлученные в чужом краю дети достигают брачного возраста, юноша отправляется искать себе невесту и «выбирает» девушку, которая оказывается его сестрой. Поиски невесты здесь — не что иное как поиски *суженой*, но одновременно — в подтексте — и сестры [Путилов, 1963]. Еще более определенны в этом смысле другие болгарские, сербские и хорватские песни. Мать посылает сына искать невесту, он проходит девять сел, в десятом наконец находит — она иноверка; по другой версии после десяти лет поисков юноша встречается суженую-еврейку. В обоих случаях — это его сестра, похищенная в детстве [СБНУН, 1925, № 129; Стоин, 1931, № 1236—1237]. В балладе «Отысканная сестра» мать просит сына жениться и получает характерный ответ: сын обошел большой край и нашел девушку «себе под пару» только в Будиме. Впоследствии оказывается, что она — сестра юноши, уведенная некогда турками [Delorko, 1956, № 6].

В иных случаях подключение сравнительного материала, в том числе и героических песен, позволяет прочесть баллады, содержание которых отчасти «укрыто» в традиции. К числу таких принадлежит словенская баллада «Ribniška Jerica» — об уводе девушки в плен турками или татарами, о ее освобождении и возвращении домой [Štrekelj, 1895—1898, № 93—94]. Согласно сюжету, между уводом девушки и ее спасением лежит какой-то срок. Какие события происходят за это время, из текста установить нельзя, однако можно предположить, что они подготавливают спасение полонянки. Появляется неожиданно спаситель, о котором прежде ничего не говорилось, и спаситель этот — брат Ерицы. В одном варианте родственные отношения девушки и юноши выявляются лишь в финале песни (№ 93), в другом герой сразу же назван братом, но здесь иная неясность: он турок (№ 94). Откуда он явился? Случайна или же вполне закономерна эта встреча? Каким об-

разом он узнает сестру? Перед нами — пучок сюжетных недосказанностей, и объяснять их просто дефектностью вариантов было бы неосторожно — они органичны для сюжета. Пропуски и немотивированные эпизоды в балладах имеют свою логику. Обстоятельства, предшествовавшие появлению брата Ерицы, составляют второй сюжетный план баллады и могут быть восстановлены и объяснены из уже знакомой нам эпической традиции, в частности, из развития былины о Козарине. Близость словенской баллады к русской былине проявляется через финальную часть. Герой везет девушку домой. Родители радостно встречают спасенную, но не высказывают никаких знаков внимания спасителю. Юнак идет в сад, обращается к саду, изливая в грустной песне свою тоску по родному дому, который его отверг, и уезжает. Можно было бы подумать, что родители просто не узнали сына, приняв его за турка. Но и в этом случае их поведение кажется странным. В финале родители зовут его, но он уже не может вернуться. Опять неясность: почему сын уезжает, не предпринимая попытки объясниться? Былина о Козарине как бы подтверждает традиционность такой ситуации. Подобно Козарину, брат Ерицы «осужден» на изгнание, за ним тянется след виновника возможного инцеста, родители продолжают смотреть на него именно так, угроза кровосмешения для них как бы не снята, и сюжет завершается таким печальным аккордом. Мотив «брат-турок» может разъясниться через песни о янычаре, который уводит в полон, сам того не подозревая, сестру или покупает ее на невольничьем рынке. Узнав же сестру, он отпускает ее или едет с нею домой [Путилов, 1965, с. 109—114]. Типовая коллизия может получить развитие и в другом направлении. 3. Кумер указала близкую сюжетно и стилистически параллель к «Ерице» в песне о спасении короля Матияша из турецкого плена: семья Матияша вначале не принимает спасительницу сына — дочь турецкого царя, то ли из ревности, то ли из национального чувства [Kumer, 1960, s. 181].

Другой случай разгадки сюжета дает баллада «Вдова и ее дети», широко представленная восточнославянскими вариантами (библиографию см. в: [Путилов, 1975а]). У молодой вдовы родилось два сына, она снесла их к морю и пустила в воду со словами:

«Пусть море их колышет,
А чистое поле кормит».

После этого мать с оставшейся дочерью уходит в монастырь и молится там много лет. Вновь попав на берег, где она когда-то рассталась с детьми, вдова встречает здесь двух молодых, только что при-

плывших издалека на черных кораблях. Она кричит, предлагая взять ее замуж одному из них и дочь — другому. Но корабельщики отвечают:

«На веку-то чего было не слыхано,
На белом свете чего было да не написано,
Чтобы мать родна вышла замуж за сына,
А сестричушка пошла замуж за брателка!»

Целый пучок вопросов встает в связи с сюжетом: кто эта вдова? Ради чего она избавилась от сыновей? Какие силы привлекли ее на берег через много лет после этого страшного поступка и как раз в момент возвращения сыновей? Откуда это ее странное предложение о двойном браке — людям, с которыми она только что встретилась? Каким образом они узнают в женщине свою мать? Напрасно искать ответы в текстах многочисленных вариантов баллады. В тех случаях, когда делаются попытки дать ответы, следует относить их на счет явно поздних и вторичных объяснений: например, говорится, что мать — незамужняя, дочь царя, и дети у нее — «незаконные», или что вдова — бедная, несчастная женщина, избавившаяся от детей с отчаяния. Кое-что в балладе проясняется исходя из общих законов эпической эстетики. Например, реальные представления о возрастных дистанциях, разделяющих героев, и о возрастных изменениях, происходящих с ними, для эпоса не характерны. Время в эпосе вполне условно. В нашей балладе дети, вырастая, как бы догоняют мать по возрасту — она спустя двенадцать (или тридцать) лет так и остается молодой вдовой. Для одних персонажей время движется, для других — стоит как бы на месте. Удивительная легкость, с какой сыновья узнают мать, также для эпоса естественна: его героям свойственна не объясняемая логически и не требующая мотивировок прозорливость. В данном случае она вытекает из требований сюжета: узнавание обязательно, так как благодаря ему ликвидируется угроза двойного кровосмесительного брака. Наконец, вся коллизия разъясняется через второй сюжетный план, который в прямом балладном повествовании начисто отсутствует и восстанавливается через сравнительный материал. Согласно этому плану, героям баллады угрожает кровосмесительный брак. Каким образом эта угроза становится известной, в балладах обычно не сообщается — мы имеем дело с уже определенной коллизией и с ее последствиями. Угроза в данном случае предотвращается тем, что мать спускает детей в море — мотив, широко известный мировому фольклору. Можно представить себе, что судьба сыновей повторяет судьбу их предшественников из различных версий

«Эдипова сюжета»: герои удалены из дома, вырастают в чужом краю и возвращаются, чтобы исполнить предназначенную им зловещую роль кровосмесителей [Пропп, 1944]. Типологически поступок вдовы соответствует мотивам похищения, увода в полон и других форм разлучения. Наша баллада выделяется тем, что в ней соединены два мотива, обычно разрабатываемых раздельно: инцест брата—сестры и матери—сына. В основной же своей идее — предотвращения инцеста — баллада повторяет славянскую традицию, но в своеобразной разработке. Переосмысление, отрицание ряда традиционных ситуаций порождает в балладе неустранимые сюжетные столкновения, оставляет рубцы старого. Чрезвычайно интересно за всем этим следить, обнаруживая одновременно противоречивость и цельность сюжета. Мать избавляется от детей, «зная» о грозящей опасности двойного кровосмешения; но она же, «забывая» об этой опасности, сама идет навстречу предсказанию. Казалось бы, матери в данном контексте естественно узнать своих детей и предупредить инцест; но она поступает прямо противоположным образом, безрассудно и без видимого смысла: все дело в том, что в далекой фольклорной традиции именно мать совершала трагический просчет, предлагая себя в супруги сыну. Традиция проясняет и поведение юношей. В ряде версий «Эдипова сюжета» именно сын знает об опасности, угрожающей ему в браке, — стать мужем собственной матери. Братьям из нашей баллады как будто неоткуда знать об этом, но они как бы следуют традиции — только с обратным исходом. В балладе кровосмесительный брак не должен состояться, и сыновья совершают два поступка, как бы исключаящих один другой: они являются из дальних стран к родным берегам, чтобы здесь найти своих суженых; но найдя их по всем правилам фольклорной традиции, они тотчас же от них отказываются, так как суженые эти — их мать и сестра. В повествовании, отличающемся предельным лаконизмом и дискретностью, опускаются драматические мотивы едва не состоявшегося инцеста, эффектного узнавания и пр.

Исследователи русского эпоса, сопоставляя былину о Козарине с кругом безымянных баллад о сестре-полонянке, нередко делали вывод, будто былина является по отношению к балладам вторичным образованием [Чичеров, 1959, с. 367—368; Stief, 1954]. Утверждалось также, что мотивы несостоявшегося брака, равно как и конфликта между богатырем и родителями, для былины являются поздними. Наши выводы, основанные на привлечении обширного сравнительного материала и на учете данных истории эпоса, говорят о другом.

Как показывают материалы славянского эпоса, развитие старой традиционной сюжетной темы шло двумя путями. Один путь — это создание героической эпической песни, в центре которой типичный герой — богатырь, юнак, с типичным же, в основе своей, подвигом. Второй путь ведет к созданию баллады — либо исторической, с элементами героики, либо бытовой, с усилением разного рода драматических элементов. При этом два пути нередко пересекались, и в героических песнях оказывались вполне уместными элементы балладной эстетики. Мы имеем дело с закономерным историко-типологическим процессом, который совершался независимо в разных этнических фольклорных традициях, приводя к сходным, подчас поразительно близким, результатам.

Эпический замысел, сюжетный инвариант и варианты воплощения (на примере одной болгарской песни)

Вариативность есть обязательное и универсальное качество живого эпоса, обнаруживающее себя на всех уровнях. Неправоммерно сводить феномен вариативности к варьированию текста как такового и тем более искать определяющие причины ему в формах усвоения, сохранения и передачи. Устный характер коммуникаций, равно как и личное начало (сказительство), как будто лежащие в основе живого функционирования эпических произведений, — это всего лишь сопутствующие, постоянно действующие факторы, поддерживающие варьирование, отчасти воздействующие на его конкретное выражение. Что же касается коренных причин вариативности, то они лежат в самой природе эпосотворчества, в специфических закономерностях, регулирующих его механизм. Согласно этим закономерностям, исходным для эпического произведения является не некий первоначальный, единственный текст (которого в эпосотворчестве традиционного типа не существует), но так называемый *замысел*, т. е. комплекс художественных идей, проблем, коллизий, событийных фактов, персонажей, предполагающий относительно устойчивое сюжетное воплощение.

Разработка первоначальных принципов теории эпического замысла принадлежит В. Я. Проппу [Пропп, 1958]. Согласно его положению, былинные тексты, представляющие собою варианты одного сюжета, не могут быть возведены (ни прямо, ни через промежуточные звенья) к некоему «пратексту» или к «основной редакции»; равным образом

из них невозможно составить «сводный текст». Это означает, что отношения между ними не основываются на взаимной соподчиненности либо на общей их зависимости от некоего «первого» текста («зависимость» текстов «учеников» от текстов «учителей» в данном случае может не приниматься во внимание). Различные варианты («версии», «редакции») есть, по существу, самостоятельные, независимо возникающие реализации единого замысла. Отдельный былинный текст, будучи законченным произведением, в то же время не может явиться полной, «исчерпывающей» и «конечной» реализацией эпического замысла: последний всегда бесконечно богаче, содержательнее и глубже одного или даже многих текстовых выражений. Народный замысел, по словам Проппа, «во всей его совокупности и художественной цельности» может быть раскрыт лишь полнотой вариантов. «Для того чтобы установить, какая идея лежит в основе песни», исследователь должен привлечь все доступные варианты [Там же, с. 20—22].

Таким образом, варианты одного эпического произведения должны в первую очередь рассматриваться в их отношении к замыслу, и их взаимные отношения в конечном счете также проецируются на замысел. При таком подходе былины прочитываются в свете идей, составляющих замысел, а анализ текстов, ведомый знанием «идей», позволяет восполнить пробелы, объяснить неясные места, интерпретировать смысл отдельных мотивов и т. д.

В порядке развития и уточнения приведенных положений В. Я. Проппа стоит заметить, что замысел по самой своей сути и предлагает устойчивые очертания сюжетной реализации, но не может постулировать единственных решений и предполагает — как в определяющих моментах, так и в особенностях в частности — естественную необходимость/обязательность параллельных, во многом независимых друг от друга, в чем-то противоречащих друг другу, сталкивающихся между собою реализаций, различных сюжетных ходов. Другими словами, вариативность как принцип заложена в замысле изначально, рождается вместе с ним. Естествен и обратный вывод: эпический сюжет «оформляется» и начинает жить сразу в ряде вариантов, в пучке трактовок. Это заключение вполне соответствует концепции, согласно которой эпическое произведение представляет собою результат не однократного сочинения, но специфического, протянутого во времени процесса [Там же, с. 26]. С другой стороны, вариативность включена в процесс всей многовековой жизни замысла, с присущей ему эволюцией, и выступает материальным воплощением его истории. Тем самым вариативность эпической сюжетики мы вправе рассматривать на уровне как синхронии, так и диахронии. Оба уровня практически разграничить трудно. Однако принципиально важным для нас ока-

зывается то обстоятельство, что варианты не являются непременно показателями движения сюжета во времени или в пространстве, по существу они выступают свидетельством реализаций, «искони» заложенных в замысле и в его эволюции.

Пучок вариантов какого-либо сюжета выявляет не просто известную полноту замысла, но и его неоднозначность, противоречивость, альтернативность его составляющих. Мы постоянно сталкиваемся с семантическими вариациями в сюжетах, с существенными различиями в основных значениях, со смысловыми сдвигами, которые захватывают более или менее протяженные участки повествования. Они естественно обнаруживают несогласованности, столкновения смыслов. Для историка эпоса выявление, описание и интерпретация такого многообразия в его противоречиях чрезвычайно важны, только они могут приблизить к прочтению эпического произведения в его объемности.

Сквозь анализ вариантов неизбежно выявляется устойчивое начало эпического целого: оно заключено, прежде всего, в сюжетном инварианте и в идеях, его поддерживающих; оно также получает выражение в отдельных слагаемых сюжета (как можно заметить, в каждом сюжете есть большие и меньшие участки, подверженные семантическому варьированию).

Анализ ряда эпических сюжетов в плане высказанных здесь соображений о природе варьирования, о соотношении замысла и вариантов, о взаимосвязи устойчивости и вариативности даст, несомненно, немало уточнений, дополнений и новых моментов теоретического порядка. Я предлагаю здесь опыт такого анализа сюжета одной болгарской песни. Сюжет выбран до некоторой степени случайно, но нашлись и оправдывающие обстоятельства: во-первых, о нем почти ничего не написано, эпосоведы обращали на него мало внимания; во-вторых, зафиксировано не столь много вариантов, что просто оказалось удобным для разбора; в-третьих, сюжет не только не изолирован от других, но, напротив, оказался включенным в очень значимый ряд южнославянской эпики.

Песня, о которой пойдет речь, может быть названа «Вдова Момчилица, ее сын-семилеток и Корун-гидия» (библиографию вариантов см. в: [Стоилов, 1916; 1918; Романски, 1925; 1939; СБНУН, 1971]). Ес-

ли попытаться выделить сюжетный инвариант, то мы получим схему, весьма приблизительно и довольно поверхностно отражающую содержание песни: вдова — ради того, чтобы свободно встречаться с любовником, — хочет погубить малолетнего сына, притворяется больной; посылает его за целебной водой, будучи уверена, что он не вернется; сын успешно справляется с трудным заданием, по пути убивает любовника, привозит его голову, наказывает мать.

В таком схематичном изложении сюжет склоняется в сторону кровавой житейской драмы с тремя персонажами — развратной матерью, предающей своего сына, трусоватым любовником и сыном — героем, мстителем. В вариантах песни встречаются подробности, усиливающие именно эту сторону сюжета — его бытовой драматизм. Однако его основная направленность все же другая, и замысел его много глубже, значительнее и сложнее. Сравнительный анализ вариантов — как в узловых сюжетных пунктах, так и в частностях — позволяет эту глубину и сложность обнаружить. При этом выясняется необходимость подключения данных, выходящих за пределы анализируемого сюжета: существенные слагаемые песни и ее замысла могут быть поняты лишь в общеэпическом контексте и в соотношении с другими эпическими сюжетами. Это касается в первую очередь исходных характеристик персонажей и исходной коллизии. Вдову в большинстве вариантов зовут Момчилицей: имя сразу же наводит на мысль о связи ее с женой великого юнака Момчила из знаменитой песни о короле Вукашине (в болгарских версиях — Волкашине), Момчиле и его жене [СБНУН, 1971, № 487—493; Карацић, 1958, кн. II, № 4] (см. об этом сюжете в настоящей книге: с. 44, 62, 65, 120, 125—127, 139—147, 176—177). Аналогия напрашивается сама собой: подобно тому как жена Момчила предает мужа, обрекает его своим коварством на гибель ради того, чтобы стать женой короля, — вдова Момчилица ради любовника коварно посылает на гибель сына. В обеих ситуациях присутствуют эпические формы вероломства: в первой жена лишает мужа его магического оружия и волшебного коня и она же советует ему не обращать внимания на зловещее сновидение (либо ложно толкует его); во второй мать отговаривает сына брать в дорогу оружие. Показательно, что Момчил гибнет, послушав жену, а сын одерживает победу, поступая вопреки материнскому совету. Полную аналогию дают некоторые варианты в финале (вплоть до совпадения описательных формул): Момчилицу за ее преступления подвергают сожжению, в одном сюжете — Волкашин, в другом — сын.

Таким образом, перед нами — две драматические истории, связанные одним центральным персонажем и разворачивающиеся по сходным схемам, изоморфность которых определяется характером и по-

ведением героини. Логически истории эти несовместимы, событийная последовательность их невозможна, временная преемственность (она подсказывается тем, что в первой песне речь идет о муже, а во второй — о сыне) здесь чисто условна. В эпической биографии Момчилицы могло произойти либо одно, либо другое. Противоречие логического плана устраняется, если допустить, что мы имеем в данном случае своеобразный событийный параллелизм, подсказанный эпической альтернативой: эпос предлагает нам как бы два возможных варианта юнацкой семейной драмы, совершающейся по мотивам женского злодеяния. Альтернатива, конечно, не изначальна, а вторична: коллизия вдова—сын разрабатывается с явной оглядкой на предшествующую ей коллизию жена—муж, как бы становясь на ее место. Первоначальная коллизия составляет для «вторичной» весьма важный семантический и мотивный фон, благодаря которому сюжет о вдове и сыне приобретает особенную глубину, выходит из рамок семейной баллады. Перед нами — тот случай, когда содержание песни обнаруживает дополнительные значения благодаря проекции его на известную эпическую традицию. Случай этот типичен — в том смысле, что «закон проекции» есть один из постоянно действующих в эпическом творчестве, — но он и не уникален по характеру конкретной реализации закона.

Заметим, что в единичных вариантах «проекция» может исчезнуть либо сильно ослабнуть: имеются в виду тексты, в которых вместо Момчилицы фигурирует вдова Дойчина, тоже великого юнака; с ним, однако, не связаны те сюжетные ассоциации, какие вызывает связь с воеводой Момчилом (из осторожности заметим, впрочем, что известна версия «Неверная жена предает Дойчина туркам» — значит, и здесь мотив женского вероломства присутствует).

В сюжете о вдове и сыне обнаруживаются связи с сюжетом о Момчиле и шире — с общеюнацким эпическим контекстом, не относящиеся прямо к мотивам семейной драмы, но зато ведущие нас к глубинным значениям сюжета в его героико-богатырской сущности. К таковым принадлежит признание Коруна, суть которого достаточно прозрачно выступает из совокупности вариантов: Корун боится мальчика, потому что, хотя тому всего семь лет, он в семь раз больший юнак, чем сам гидия; он ездит на отцовском коне-трехлетке, который в три раза сильнее коня гидии, и носит отцовскую саблю. Боязнь погибнуть от руки семилетки — мотив, ведущий нас к целому пучку эпических смыслов: Корун — не просто неудачливый любовник, но он «чужой», противник, которому предугазана гибель от юнака-малолетка (аналогичные предсказания есть в южнославянском и русском эпосе); семилетний богатырь призван отомстить Коруну за оскорбление памяти отца.

Совокупность вариантов позволяет трактовать семилетнего сына как наследника великого юнака, по праву владеющего отцовским конем и оружием, защищающего отцовскую честь. Деяния сына, которые описываются в песне, укладываются в традиционные нормы первого воинского подвига, совершаемого богатырем-малолетком. Вместе с тем они — согласно сюжету — спровоцированы лживой просьбой матери добыть ей целебную воду. По одним вариантам, мать рассчитывает, что на пути к источнику ее сына встретит Корун со своим тысячным войском: тем самым ссылка на необходимость добывания воды оказывается всего лишь способом отправить сына из дома и навести на него убийц. По некоторым вариантам, сын подслушивает разговор матери с любовником и, предвидя грозящую ему опасность, готовится к поездке как к военному походу. Перед нами, безусловно, важный компонент эпического замысла, формирующий сюжет, но в его, так сказать, верхнем слое: мать обманным путем посылает сына навстречу гибели и при этом хочет лишить его средств защиты (угрожает не брать оружие). Чисто рационалистические моменты трактовки (мотив подслушивания) отражают позднейшее развитие замысла; традиционные эпические ситуации не нуждаются в подобных обоснованиях: герой поступает так, а не иначе, не потому, что узнает, что его ожидает, а потому, что либо обладает эпическим знанием (ведением), либо действует согласно заданным нормам эпического поведения.

Мотив посылки за целебной водой получает иное содержательное обоснование в тех вариантах, где мать сообщает любовнику, что сына ждет у источника гибель от трехглавого змея. Замысел песни сразу же обнаруживает теснейшую связь с эпической традицией, согласно которой богатырю-малолетку уготован подвиг — ликвидация змея, охраняющего волшебный источник: для успешного выполнения подвига богатырь должен достичь определенного возраста, получить отцовское оружие и коня; мать, зная о грозящей сыну опасности, оберегает его, не пускает из дома и т. д. (ср. былинку о Добрыне). В нашей песне традиция резко сдвинута: мать сама провоцирует преждевременную поездку сына к источнику, будучи убеждена, что его ждет там гибель (либо по малолетству, либо из-за отсутствия оружия). Замечательный пример сюжетно-семантического превращения традиционной эпической ситуации! В результате Момчилица предстает не просто как вероломная мать, но и как нарушительница эпических норм поведения: вешнее знание, искони употреблявшееся для охраны богатырей, она использует как средство, чтобы погубить сына-богатыря. Отметим, что возникающая в результате такого превращения коллизия получает в песне четкую сюжетную и психологическую мотивировку:

мать притворяется больной, высказывает надежду на целебную воду как единственное средство излечения, тревожится о судьбе сына, если он останется сиротой; в свою очередь сын заботливо выспрашивает мать о ее здоровье. Все это создает характерное эмоциональное поле вокруг персонажей, усиливая психологическое напряжение в сюжете.

Ситуация, возникающая в песне в результате просьбы матери, по своему парадоксальна: богатырь отправляется на предуказанный подвиг, будучи побуждаем фиктивной причиной. Очевидно, что в эпической традиции действовала причина действительная, то есть юнак должен был принести жизненно необходимую целебную воду. И болгарский, и иноэтнический эпос дает достаточное число примеров, когда герой выступает против змея-охранителя воды (источника, озера и т. д.). Отсюда вполне понятно, почему дальнейшее движение сюжета полностью игнорирует фиктивный характер материнского поручения и строится на вполне серьезном исполнении эпического задания. В вариантах устойчив мотив: отправке за водой предшествует снаряжение коня и вооружение юнака. При этом мальчик вспоминает о предсмертном предупреждении отца — никуда не идти без коня и сабли. Удивительно, что в некоторых вариантах мать сама напоминает сыну о коне и оружии: мотив этот можно считать за след эпической инерции, с которой данная песенная коллизия явно не согласуется (такие несоответствия в эпосе достаточно обычны), но его можно истолковать и в контексте вероломного поведения матери — ведь она не сомневается в неизбежности гибели сына.

В соответствии с сюжетным замыслом сын-юнак должен вести борьбу на два фронта: чтобы добыть воду, ему нужно победить змея; чтобы вернуться домой, он должен победить Коруна и его дружину. Эта борьба предуказана предшествующим развитием сюжета, а по существу подсказана совмещением в замысле глубинного («архаического») и поверхностного (позднего) слоя. Несомненное противоречие, заложенное в замысле, снимается в ряде вариантов, когда мотив борьбы со змеем исчезает, о добывании целебной воды не вспоминается или говорится между прочим, а все внимание направлено на столкновение юнака с Коруном и его войском. При этом только в единственном случае столкновение это мотивируется скрытой семейной причиной конфликта, в остальных нет никакой специальной мотивировки: возникает обычная для эпоса ситуация, когда встреча между «своим» и «чужим» выливается в ожесточенную схватку. Нет необходимости останавливаться на описании самой борьбы — оно вполне традиционно. Для дальнейшего сюжетного развития имеет значение одна деталь: после победы над врагами юнак отрубает голову Коруна и кладет ее в сумку или в сосуд с добытой водой.

В другом ряде вариантов (немногочисленном) столкновение с Коруном предшествует битве юнака со змеем и получению воды. Очевидно, в соотношении двух рядов отразилась эволюция замысла, в ходе которой поверхностный содержательный слой все больше укреплялся, оттесняя слой «архаический» и переводя его в подтекст. Но, как часто случается в эпосе, эволюция не была полностью завершена, и часть вариантов сохранила явные архаические следы. Тут уместно отметить и другие следы, которые свидетельствуют о наличии в замысле разного рода противоречивых и разностадиальных моментов. Так, в одном варианте вдова упоминает, что события происходят на Пасху. Деталь эта оживает на фоне песен типа «Марко освобождает рабов» или «Илья Муромец и Соловей-разбойник»: здесь богатырю родители запрещают брать в дорогу оружие, ссылаясь на то, что он выезжает в дни Пасхи или Великого поста. Отголоском той же ситуации можно считать вариант, в котором конь призывает хозяина в критический момент битвы вытащить «саблю-потайницу»: в песнях вышеназванного типа сестра богатыря тайком от всех вплетает оружие в гриву коня, и богатырь обнаруживает его в нужный момент.

Так отдельные детали, кажущиеся подчас случайными, необязательными (иногда приписываемые фантазии данного певца), обнаруживают скрытые связи с замыслом, внутреннее движение в нем, указывают на отношения с традицией, на намеченные и не реализованные в полной мере возможности, предоставляемые традицией.

Финал песни показателен — в плане вариативности — тем, в первую очередь, что, как бы ни развивался сюжет на предыдущих этапах, узловые моменты развязки ориентированы на знание сыном всего: связи матери с Коруном, ее вероломства, намерения погубить его. Единообразная трактовка финала как бы не зависит от вариативных разработок сюжета. В этом последнем наблюдении может заключаться теоретический смысл: оно должно учитываться во всех случаях, когда мы сталкиваемся с многообразием вариативных разработок и единством развязок. Замысел в решающие моменты (а финал, как правило, оказывается таковым) отвлекается от вариационной конкретики, и жесткость сюжетных решений оказывается независимой от нее.

Сын выступает одновременно как юнак, исполнивший трудное (предопределенное ему) задание, как победитель «чужого» (и одновременно — любовника матери) и как судья, карающий преступную мать. Согласно вариантам, Момчилица поджидает Коруна-победителя, готовит трапезу, выходит встречать его к воротам, приветствует подъезжающего, уверенная, что это вернулся он. Возвращается же сын, и далее острейшая коллизия разрешается прежде всего в форме

диалога. В реплике сына, сопровождающей его жест (он протягивает матери сосуд, в котором голова Коруна), конфликт и его развязка получают поэтическое/символическое выражение:

«На ти, мале, студена водица,
Да си пийеш на Корунска глава!»;

«На ти, мале, вода езерова,
У водата Горунови очи!»

В ответ следует материнское проклятие. Необязательность мотивной развязки подтверждается отсутствием ее в вариантах, где о судьбе матери ничего не говорится. В тех же вариантах, где предлагается кровавая развязка, наказание, какому подвергается мать, подчеркнуто жестоко. В качестве смягченной трактовки отмечу вариант, оканчивающийся словами матери: она вынуждена признать, что сын ее оказался еще большим юнаком, чем сам Момчил. Мотив этот опять-таки включает песню в уже знакомый нам эпический контекст.

О кодовом значении эпических мотивов (на примере хорватской песни о Зринском и Франкопане)

Важнейшими слагаемыми системы эпоса являются сюжетика и повествование. И то и другое подлежит рассмотрению на двух уровнях — синтагматическом и парадигматическом. Эпический сюжет может рассматриваться как реализация определенной инвариантной сюжетной темы и одновременно — в плане выражения в нем некоторых конвенциональных принципов, свойственных кодовой системе эпоса. Повествование есть способ осуществления сюжетного движения, ввода и вывода персонажей, предметов, перемещения локусов и т. п. Ходом повествования регулируются полнота и глубина сюжетного развития, обуславливаются границы текстовой реализации сюжетной темы, попадание или непопадание в текст тех или иных вероятностных элементов сюжеттики.

Хотя в каждом данном варианте особенности повествования в известной мере находятся в зависимости от факторов, непосредственно связанных с живыми носителями-хранителями и передатчиками эпической традиции и с воспринимающей средой, все же в конечном счете принципы эпического повествования составляют сравнительно жесткую структуру, и организация повествования в каждой отдельной

песне может быть понята лишь в соотнесенности с кодовой структурой, присущей эпосу как специфическому явлению традиционной культуры и традиционного сознания.

Выявление и объяснение структурно-типологических особенностей эпоса требует соответствующей методики. Разумеется, конкретно-методические подходы к осуществлению этих задач могут быть различными. В данном случае я строю анализ по «концентрическому принципу»: исходным берется один текст, один песенный сюжет и осуществляется чтение его на основе соотнесения с другими текстами и другими сюжетами. При этом заранее скажу, что речь не идет о прямых сюжетных аналогиях и параллелях, тем более что избранный мною «исходный» сюжет до некоторой степени уникален. Аналогии выявляются на уровне мотивов и ситуаций, однако не они привлекают мое внимание в первую очередь. Наиболее важны в данном случае проявления изоморфизма в принципах повествования, в характере сюжетосложения и сюжеторазвертывания. Именно они позволяют приблизиться к обнаружению кодовой структуры эпоса.

Что касается взятого для анализа текста, то выбор на него пал еще и потому, что песня эта в типологическом плане поздняя относительно основного состава юнацкого эпоса. Ее можно было бы по аналогии с жанрами русского фольклора отнести к старшим историческим. Типологический (да и фактический) ее возраст позволяет свободно рассматривать песню на фоне более старшей эпической традиции и делать обоснованные заключения о характере движения этой последней, о закономерностях превращений внутри нее.

Песня «Зринский и Франкопан» была записана и опубликована Ст. Мажураничем, она вошла в сборник избранных произведений хорватской эпики [Delorko, 1964, № 17]. Варианты ее мне неизвестны.

1

Песня начинается словами, которые сразу, без какой-либо подготовки и мотивировки, вводят одного из героев в повествование:

Sanak sanja Zrinski gospodine
Va Karlovcu gradu bijelomu...

Сон снился Зринскому-господину
В Карловце, городе белом...

В тексте отсутствуют сведения, которые бы более определенно и обстоятельно знакомили нас с героем. Дальнейшее повествование также в этом смысле ничего не добавляет. Один из законов, регулирующих эпическое повествование — это его необратимость. Если персонаж не «представлен» в начале какими-то прямыми характеристиками, биографическими данными, то дальнейшее повествование

уже не восполнит отсутствия этой информации. Отдельные детали могут всплывать, поскольку они будут вызываться самим сюжетным движением и поскольку будут иметь отношение уже не к прошлому, а к настоящему. Так, в ходе развертывания сюжета рассматриваемой песни выяснится, что Зринский и Юрий — братья. В принципе же повествование идет, основываясь на «исходной» информации, связанной с моментом ввода персонажа. Герой «задан» с первых слов, с первых эпизодов, объем и характер сведений о нем как бы заложены в программе сюжета.

Русский и южнославянский эпос в его различных жанровых формах дает такое количество типовых аналогий к нашему случаю, что примеры можно приводить без точных ссылок на источники.

В былинах:

Снарядился Святогор во чисто поле гуляти...

Как выехал Илья на добром кони...

Матушка Добрынюшке говаривала...

Да едет Тугарин-от да Змеевич же...

В юнацких песнях:

Svilen šator raspeo mladi Marko Kraljeviću...

(Шелковый шатер раскинул Марко Кралевич...)

Knjigu piše Otman-paša silni...

(Письмо пишет Отман-паша сильный...)

Svilojević Mihajlo sestri svojom govoraše...

(Свилоевич Михайло сестре своей говорил...)

В исторических песнях, русских и хорватских:

Краснощеков у Прутского короля загулял...

По славному Донцу тихому

Изволил наш Долгорукий князь гулять...

Sade vitez Berislavić bane,
Sade vitez selu na Krajinu...

Сидит витязь Бериславич бан,
Сидит витязь в селе на Крайне...

В балладах:

Ездил Митрий Васильевич
Во чистом поле, на добром коне...

Как князь Роман жену терял...

Platno bijeli Zagorka divojka,
platno bijeli na vodici hladnoj...

Полотно белит Загорка девица,
полотно белит на воде холодной...

Pije vino Karloviću Ive,
uz staricu milu majku svoju...

Пьет вино Карлович Иво,
возле старушки милой матери своей...

Kad se Niko na vojsku oporavlja...

Когда Нико в войско отправлялся...

В хайдуцких и ускоцких:

Rano rani Popović Stojane...

Рано встал поутру Попович Стоян...

Zahvali se grof tršaški Frane
U Krbovcu za stolom gospodskim...

Похвастал граф трсашский Фран
В Крбовце за столом господским...

Всюду, как видим, принцип один и тот же: эпическая песня как бы исходит из наличия некоторой предварительной внетекстовой информации о герое, что делает словно бы излишней необходимость какого-то «специального» его представления. Герой «знаком» до повествования о нем, он входит в песню с некоей готовой, сложившейся «до текста» и известной «вне текста» характеристикой.

То же самое относится и к эпической локализации, связанной с вводом и действиями героя: тот или иной локус дается как заведомо знакомый, еще за пределами текста прочно соотносенный с данным персонажем и не требующий специальных характеристик.

В ходе развития сюжета герой вовлекается в новые для него коллизии, становится участником новых событий, исполнителем новых подвигов. И в этих новых условиях он ведет себя в соответствии с «заданными» «внетекстовыми» свойствами, исходными программными установками, т. е. в соответствии с некоторым эпическим кодом. Разумеется, новизна эпических событий весьма относительна. Сюжетика в эпосе строится также по строго кодовому принципу, и внетекстовая информация играет существенную роль в организации сюжета. Однако же для данного героя эти события будут всегда новыми, поскольку он не совершает своих подвигов дважды и поскольку его эпическая биография разворачивается через серию неповторяющихся коллизий.

Исходное для эпического повествования представление о некоем внетекстовом запасе информации, относящемся к героям, есть чисто эстетическая условность, одна из особенностей кода эпической художественной системы. Она не опирается на реальность исторических знаний и исторической памяти эпической среды. Было бы наивно думать, что для эпической песни излишне «представлять» героя, поскольку он известен истории, а следовательно — и народу. Во-первых, большинство эпических героев принадлежит вымышленной истории и в

летописях не отражено. Во-вторых, «известность» их в эпической среде (например, у крестьян Русского Севера или у динарской части населения южнославянского региона) носит опять же вполне эпический характер: о героях эпоса они могут рассказать ровно столько, сколько о них знает эпос, и в пределах своего знания эпоса. Если бы вне-текстовая информация о героях обуславливалась степенью реальных исторических познаний, эпическая поэзия просто не могла бы существовать как поэзия общенародная и превратилась бы в поэзию для немногих, для посвященных. Певцы в таком случае должны были бы хранить в памяти наряду с самими песнями специальный исторический комментарий к ним. Между тем, этого, конечно, не происходит. Эпос живет без опоры на какой-либо комментарий, эпическую среду вполне удовлетворяет то историческое содержание, какое он несет в себе. Эпическому сознанию в принципе несвойственно дуалистическое расщепление образа на понятия «герой» и «прототип» и какое-либо их противопоставление. В тех случаях, когда эпический образ создается на основе реальных представлений о действительном историческом лице (такой процесс обычен для песен исторических, для поздних черногорских, отчасти для хайдуцких и ускоцких), в ходе творчества происходит перекодировка реального исторического содержания на язык эпической поэзии. В результате такой трансформации реальное содержание перестает существовать для эпической среды (оно существует в сознании исследователей), и единственной реальностью становится содержание песенное. Так, для южнославянской эпической среды не существует летописной биографии Марка Краевича, далекой от героического идеала, эта среда знает и судит лишь эпического Марка.

Как мы увидим дальше, герои нашей песни пришли в нее из реальной истории, и песенный сюжет в силу этого определенным образом (хотя и совершенно причудливым) соотносится с данными хроник. Но и здесь мы имеем дело с принципиальной перекодировкой, которая полностью трансформирует исторический персонаж в тип героя и реальное его поведение в поведение эпическое.

Процесс перекодировки, определенного семантического обозначения персонажа проявляется с момента ввода его в песню. Первоначальное включение персонажа в текст не есть чисто экспозиционный, семантически нейтральный акт. Речь идет и не просто об одномоментном акте, значимом лишь для данного контекста. Начальные, «вводные» фразы эпических песен можно рассматривать и как типовые формулы, пригодные для разных случаев и более или менее устойчиво переходящие из текста в текст, и как семантические единицы, которые в пределах данного текстового континуума излучают коди-

рующий смысл и значимость которых соотносится с другими элементами эпического содержания.

Обратимся еще раз к началу нашей песни:

Сон видит Зринский-господин
В Карловце, городе белом...

[Delorko, 1964, № 17]

Здесь уже в сущности задан некоторый набор характеристических признаков персонажа — не только как героя именно этой песни, но и лица, обладающего типовыми общеэпическими измерениями. Сочетание «Зринский-господин» и «Карловец, город белый» само по себе достаточно как определяющий признак социального статуса героя (ср.: «Пьет вино сербский царь Стефан в Призрене, месте благодатном»; «Разболелся Деспотович Йово в Среме, в той земле равнинной»). Начальный характер формулы ввода сам по себе уже определяет принадлежность данного персонажа к главным героям песни.

Заметим, что герой входит в песню сразу с каким-то действием либо в каком-то состоянии. И то и другое имеет в эпосе типовой характер и выражается в типовых формулах, которые связаны с кодовой системой эпоса, т. е. они одновременно соотносят героя с определенным типом и открывают определенную повествовательную структуру сюжета. Отношения между этими формулами и дальнейшим сюжетным развитием могут быть трех видов [Путилов, 19756]. В нашей песне представлен тот вид, при котором начальная формула жестко обуславливает события на ближайшем участке сюжета. Формула «снится сон» в кодовой системе славянского эпоса является «порождающей», т. е. она почти автоматически вызывает определенный повествовательный ряд: сообщается содержание сна, полное зловещих мотивов; герой пересказывает сон кому-то; тот истолковывает сон, обнаруживая в его символике предсказание бед, ожидающих героя; герой откликается на предзнаменования, и его отклик в свою очередь обуславливает дальнейший ход повествования. Формула отклика является, таким образом, новой «порождающей», открывающей новую серию событий. С другой стороны, формула «Снится сон» составляет элемент семантической оппозиции, которая очень важна для понимания основного смысла песен этого типа. Левый член этой оппозиции представляет в семантическом плане устойчивую составляющую. Он может быть обозначен: «Вещий сон, предсказывающий беду». Правый член представляет собою переменную величину, выбор одной из них и обуславливает разнообразие возможностей сюжетных продолжений.

В юнацких песнях вещий сон чаще видит не сам герой, а кто-либо из его близких — жена, сестра, мать. В то время как герой готовится к каким-то действиям (собирается на битву, в поход, на охоту), героиня охвачена дурными предчувствиями, которые подсказываются ей во сне. Такое распределение в высшей степени эффективно: с самого начала в песне возникает дихотомия «он—она», существенная в плане собственно сюжетном и в плане эмоциональном (столкновение чувств и психологических состояний героя, пребывающего в ожидании предстоящего подвига, и близкой ему женщины, исполненной тревоги за его судьбу). Традиционной дихотомии «муж—жена», «сын—мать», «брат—сестра» в нашей песне соответствует сравнительно редкая «брат—брат». Один из братьев видит сон, другой — разгадывает его. Аналогию к такому построению дает, например, песня «Милан-бег и Драгутин-бег» [Караџић, 1958, књ. II, № 9]. В песнях, где сон видит женщина, характер возникающей коллизии выявляется вполне определенно. Жена, мать, сестра убеждены, что виденный ими сон предвещает беду, которую можно предотвратить только ценой отказа от предстоящего дела.

Сестра просит Секулу:

«O Sekule, moj jedihni brate!
Zaklijnjem te nehom visokijem,
I na nebu suncem i mjesecom,
I našijem Bogom milosnijem,
I bijel'jem ml'jekom materin'jem,
Da s' ostaviš hoda od planine,
Da ne ideš zelenu u goru!»

«О Секула, мой единственный брат!
Заклинаю тебя небом высоким,
И на небе солнцем и месяцем,
И нашим Богом милостивым,
И белым молоком материнским,
Откажись от ухода в горы,
И не ходи в зеленый лес!»

[HNP, 1896, № 74]

Сестра просит Гргура Сенянина:

«Ne hod' s vojskom na Kosovo bojno,
er sam noćas mala sank a spala,
malo spala, čudan mi se snio»

«Не ходи с войском на Косово поле брани,
потому что сегодня я мало спала,
мало спала, странный сон мне приснился».

[Delorko, 1964, № 20]

Герой, однако, не хочет считаться с вещим сновидением. Вере женщины в его силу и необоримость он противопоставляет формулу «сон есть ложь»:

«u san, sestro, vjerovat ne valja,
san je tlapa, a bog je istina»

«в сон, сестра, верить не следует,
сон есть ложь, а бог — истина».

[Там же]

Так выявляется второй член оппозиции: «Герой не верит в предсказанный сон». Неверие следует рассматривать в общей системе эпических понятий о герое, представлений о том, что «может» и чего «не может» позволить себе юнак или богатырь, т. е. в системе своеобразного эпического кодекса героических норм поведения. В былинах и юнацких песнях эти нормы могут выражаться в виде прямых высказываний, советов, условий и т. п., но могут быть и скрыты в типовых ситуациях и соответствующих ситуативных формулах. Такие формулы заключают в себе определенный кодирующий смысл: с одной стороны, отражают характерную для эпического кодекса позицию героя, с другой — и это прежде всего — «маркируют» героя, утверждают его принадлежность к «избранному» эпическому кругу.

Данная формула — ответ на вещь предзнаменование раскрывает одну из постоянных позиций эпического героя: ему свойственно идти наперекор любым опасностям и вызовам, он обладает не только бесстрашием, но и презрением к разного рода угрозам и предсказаниям, безудержным упрямством. В цитированной выше песне нежелание Секулы поддаваться отчаянным просьбам сестры принимает резкую форму: когда девушка, чтобы остановить брата, повисает на шее коня, он безжалостно бьет ее по рукам железной плетью.

В русском эпосе аналогию юнацким песням дает былина-баллада «Князь Роман и Марья Юрьевна»: жена просит князя не ездить за давью, потому что ей привиделся дурной сон.

А не слушает Роман-от да князь Иванович,
Он не слушает своей-то молодой жены.

[Марков, 1901, № 18]

«Не слушает» — это та же формула неверия, что «сон есть ложь».

Герои классического эпоса демонстрируют не просто характер юнака и богатыря, готовность идти против сил зла, явных и тайных, биться с ними до конца и побеждать их, но и свое внутреннее соответствие идеальным эпическим нормам, генетическую принадлежность миру эпоса. Происходит идентификация героя.

Чрезвычайно интересно посмотреть на случаи различных отклонений от классической эпической ситуации, при которой герой действует по формуле «сон есть ложь» и побеждает. Редкий пример в этом смысле дает песня о женитьбе Вукашина (см. о ней выше, с. 44, 62, 65, 120, 125—127, 139—147, 164—165). Накануне выезда на охоту, которая — по замыслу вероломной жены — должна закончиться гибелью мужа, Момчил излагает Видосаве сон, который он видел в эту ночь. Согласно традиции, Видосава должна была истолковать сон как предвестие беды и уговорить мужа остаться, а муж должен был соот-

ветствующим образом ответить. Но Видосава не может позволить сорваться ее планам, поэтому она отвечает Момчилу юнацкой формулой, должной его успокоить: «Сон есть ложь». В подтексте это означает больше, чем простое сокрытие правды: Видосава как бы напоминает Момчилу, что не пристало доброму юнаку видеть вещие сны и придавать им какое-либо значение; она «использует» кодовый смысл формулы, будучи уверена, что и Момчилу этот смысл также известен и что он не посмеет нарушить нормы юнацкого кодекса [Карацић, 1958, кн. II, № 24]. В другом варианте Момчил пересказывает сон братьям и от них слышит те же успокаивающие слова, но в данном случае братья следуют инерции юнацкого восприятия сна и тем самым, против своего желания, обрекают брата (и себя самих) на гибель [Богишић, 1878, № 97].

В балладах попытки героев идти по пути юнаков и богатырей в отношении к предсказаниям кончаются трагически. Переосмысление этого мотива мы обнаруживаем в песнях Косовского цикла, для которых, как известно, характерна идея неизбежного поражения сербских героев в борьбе с турками. Степан Бушич спешит догнать войско Лазаря, выступившее против турок. Жена пытается остановить его:

«Хоћу теби, Стјепану, тужне гласе повиђети.
Ово ми се ноћаске трудан санак изаснио,
Дје ми соко излеће из овега б'ела двора,
И у двор се увратио без своје без русе главе.
Ако ти се што могу, господару, умолити,
Немој садар ходити на размјерну покрајину,
Да се не би која годи на Косову догодила!»

(«Сообшу тебе, Степан, горькие вести:
Вот мне этой ночью тяжёлый сон приснился,
Будто мой сокол улетел из этого белого двора
И во двор возвратился без своей русой головы.
Если могу я тебя, господин, просить, —
Не думай теперь идти на широкую краину,
Как бы что-нибудь на Косовом не произошло!»)

Ответ Степана:

«Знати ми се, љубовце, са Косова не вратити,
Ја ти нећу остати от војске кнеза Лазара,
Од угарске госпode и од браће Југовића»

(«Знать мне, жена, с Косова не вернуться.
Я не отстану от войска князя Лазаря,
От венгерской госпoды и от братьев Юговичей».)

Здесь Степан не только толкует сон, но и признает его предсказуемую силу, а тем самым и собственную обреченность, однако решимость его «не отстать» от войска Лазаря этим не колеблется. Перед нами оппозиция: «Сон предрекает гибель герою — Герой исполнен решимости выполнить свой долг, хотя и верит в предсказание». Та же, в сущности оппозиция еще раз обнаруживается в этой песне далее: княгиня Милица рассказывает Милошу Обиличу, будущему герою битвы на Косовом поле, свой сон. В нем, кстати сказать, есть образы, напоминающие сон из песни о Зринском-господине.

«Ово ми се ноћаске трудан санак изаснио,
Дје ми зв'језде падаху с небеса на црну земљу,
Дје ми бјеше на небу јасан мјесец потамнио,
И дје се је ведро небо на четверо распукнуло!»

(«Вот мне этой ночью тяжелый сон приснился,
Будто звезды упали с небес на черную землю,
Будто на небе чистый месяц потемнел,
И будто ясное небо на четыре части треснуло!»)

Милош толкует сон как предсказание гибели Лазаря и его войска в предстоящем походе. Милица просит оставить дома и тем самым уберечь от гибели хотя бы одного из Юговичей, но и Милош, и затем Лазарь отказывают ей.

Они су се захвалили св'јетлу краљу угарскому
Кад би небо паднуло на јунашку црну земљу,
они би га примили на своја на бојна копја

(Они похвастались своему королю венгерскому,
Что когда бы небо упало на юнацкую черную землю,
Они бы приняли его на свои боевые копья.)

Здесь нет ни неверия или упрямства, свойственных Сенянину и Секуле, ни спокойной уверенности в своей силе и в конечной победе, характерной для юнаков и богатырей классической эпикки: косовские герои одержимы чувством воинского долга, преувеличенным сознанием своих обязанностей и ощущением великого значения чести. Их ничто не может остановить, хотя они знают о поражении, которое их ждет. В структурном плане к семантике этой оппозиции в русском материале ближе всего «Слово о полку Игореве». Очевидно, перед нами кодовые формулы, выражающие систему отношений к миру и поведенческий комплекс героев и характерные, может быть, скорее для феодально-рыцарской, чем народноэпической среды.

2

Мотив вещего сновидения, составляющий, как можно было убедиться, структурообразующий элемент эпической сюжетики, соотносится в структурном плане с другими мотивами вещего предупреждения и предсказания, какие встречаются в эпических песнях и могут получать реализацию либо в прямом повествовании, либо в формах второго сюжетного плана и эпического подтекста.

В былинах и юнацких песнях героя предупреждает о грозящей ему опасности мать (ср., напр., формулу «Матушка Добрынюшке говори-вала»: мать предупреждает сына, чтобы он не купался в Пучай-реке [Гильфердинг, 1949, № 5]). В песне о Марке Кралевице мать предупреждает сына, чтобы он не искал себе жену в городе Роблине, так как может взять нечаянно там свою сестру, когда-то уведенную турками [Naše Sloge, 1879, s. 19—22]. В другой песне мать просит Марка, чтобы он не брал с собой на охоту младшего брата Андрея («Будет безумием сгубить голову») [HNP, 1897, № 72].

Вещие предупреждения могут исходить от встреченных героем персонажей (например, от девушек, белящих полотно), а также от вещей птиц и животных: ворона в южнославянской эпике [Шмаус, 1937], в былинах о Михаиле Козарине (см. с. 65, 149—154 настоящей книги), Добрыне и Алеше, Дюке Степановиче, Суздальце и др.; от коня героя (он спотыкается, ржет не вовремя, останавливается и т. д.) [Крстић, 1939; Жданов, 1895, с. 525; Зайцев, 1971]. Богатырь наезжает на предупредительную надпись на дорожном камне («Три поездки Ильи Муромца», «Василий Буслаев»), юнак получает предупредительное письмо (Косовские песни) и т. д.

Во всех этих случаях мы имеем дело с различными поэтическими выражениями инвариантного мотива предупреждения, предсказания, запрета. Предсказание может быть выражено не явно в тексте, но оно как бы задано сюжету, скрыто в подтексте или втором сюжетном плане. Так, в былине о Михаиле Козарине и родственных южнославянских песнях просматривается «за текстом» мотив: родители предупреждены об опасности инцеста их сына с дочерью (см. в настоящей книге главу «Сюжетные загадки славянского эпоса»). В основе былины «Добрыня и Змей» лежит мотив предуказанности встречи и поединка богатыря с чудовищем, при этом каждый из персонажей (Добрыня, его мать, Змей) знают лишь какую-то часть предсказания.

Таким образом, для большого числа былин и юнацких песен важное структурообразующее значение имеет семантическая оппозиция, левый член которой может быть обозначен: «Предупреждение, предсказание опасности, запрет». Как правило, герой пренебрегает пре-

дупреждением, действует вопреки предсказаниям, нарушает запрет. Вторая часть оппозиции может быть обозначена: «Герой идет навстречу опасности». Эта оппозиция, порождающая значительное число классических эпических коллизий, являющаяся исходной для ряда былин и песен, в свою очередь может быть возведена к архитеме, которая определяется как «Предуказанность конфликтной ситуации для героя» («Предуказанность, обязательность столкновения героя с враждебными силами», «Предуказанность подвига героя»). Другими словами, в каждом эпическом сюжете запрограммированы ключевые, исходные его точки: наличие конфликтной ситуации, которая может получить разрешение лишь одним способом — прямым столкновением героя с враждебными силами; позиция героя, его готовность и решимость к борьбе.

На первый взгляд, у героя всегда есть выбор: он может пойти навстречу опасностям, но может, учтя предупреждение, и уклониться от них. В действительности же эпическая программа такого выбора не дает. Путь героя задан, и его «формульное» отношение к объявленному предсказанию или запрету есть кодовая фиксация его принадлежности к определенному типу персонажей. «По-другому» может поступить «антигерой», который также обладает кодовыми признаками. В данном типе героя конденсируются существенные эпические свойства и идеалы. Герой здесь противостоит не просто враждебным силам, но и неким предначертаниям судьбы, он верит в свои силы и возможности. При этом эпическое сознание допускает даже трагический исход борьбы, хотя и преобладает оптимистическое разрешение конфликта.

Сущность героя определяется в конечном счете не развязкой, победной или трагической, но начальной позицией героя, его отношением к наметившейся коллизии. Добрыня — настоящий герой прежде всего потому, что, узнав о грозящей ему опасности, идет ей навстречу наперекор предсказаниям. Илья Муромец в былине о трех поездках ведет себя как истинный герой, «выбирая» из трех путей вначале тот, на котором его подстерегает смерть.

Ни архитема, ни основная оппозиция не предполагают запрограммированной развязки. Она обуславливается кодовыми связями каждого данного сюжета, его соотнесенностью с кодовой системой, за которой стоит определенный замысел и, в конечном счете, эпическое сознание в его динамике.

Предуказанность можно трактовать (с точки зрения организации сюжета) как производное от замысла, должное послужить объяснением совершившихся событий. Именно так можно воспринимать этот мотив в песнях о гибели царства Константина или о Косовской битве.

Здесь конечное разрешение сюжета подсказано непосредственно реальной историей, однако обстоятельства, приведшие к драматическому исходу, эпическая поэзия ищет не в реальной истории, а за ее пределами. Точно так же поведение людей объясняется не из жизненной обстановки, но из их заданной эпосом сущности.

3

В развитии эпоса наступает момент, когда в его сюжетике возникает противоречие между традиционным истолкованием исходных коллизий и тенденцией к наполнению их элементами «хроникальности», исторической конкретики.

В песне о Зринском и его брате это противоречие особенно ощутимо, и оно дает о себе знать непосредственно в ее содержании.

Зринский излагает сон князю из Тршата:

«Noćas mi se j' sanica sanjala,
da je ažrko sunce pomrknulo,
da je svitli misec potamnio,
da j' Danica na zemlju panula,
da su kraju zvezde pribignule»

«Сегодня ночью сон мне снился,
будто жаркое солнце померкло,
будто светлый месяц потемнел,
будто Даница [звезда] на землю упала,
будто со всех сторон звезды сошлись».

Князь с легкостью разгадывает сон: солнце померкло — это «о нас с тобой», месяц потемнел — это «мы потеряем нашу господу», упавшая Даница — это «наши отрубленные головы», звезды — это «оставившие нас слуги». И заключительное решение: бежать в какую-то сторону, то ли в Хорватию, то ли в папскую землю. Зринский предлагает Хорватию. Это значит, что герои не только верят в предсказуемую силу сна, но и знают, что противостоять предугазанному невозможно и надо искать спасение в бегстве. Возникает оппозиция: «Сон предсказывает гибель — Герои пытаются спастись бегством». Вместо эпически бесстрашного вызова судьбе, вместо эпического упрямства, вместо эпической готовности идти навстречу гибели — признание реальности грозящей опасности и стремление уклониться от нее. Эпический кодекс поведения здесь принципиально нарушен, соответственно строится и сюжет. Следует серия эпизодов, каждый из которых должен как будто отдалить исполнение грозных предзнаменований, но на самом деле лишь приближает его. Из двух возможных путей спасения герои выбирают кажущийся им надежным, не подозревая, что тем самым делают решающий шаг к своей гибели. В Хорватской земле они становятся гостями их побратима, но это лишь приближает их к развязке. Наконец, они принимают приглашение кесаря приехать

в Вену — и гибель их становится неизбежной. Активность героев приобретает «отрицательный» характер, и их действия лишь подчеркивают бесперспективность борьбы и неодолимость сил, стоящих за предсказаниями сна. Вместе с тем, к концу песни выясняется, что та первичная характеристика, с которой герои вошли в песню и которая указывала на приложимость к ним эпических внетекстовых оценок, соответствует их «внепесенной биографии». Царь поражен гибелью братьев, и о погибших говорится как об истинных героях — «двух соколах», которые «много турок погубили, много белых городов захватили». Противоречие между этой внесюжетной характеристикой, хотя и непосредственно включенной в текст, и сюжетом, в ходе которого открывается поведение героев, стоит рассматривать как противоречие в фольклорном сознании, в котором нарушены цельность и своеобразная гармоничность эпического восприятия истории и которое непосредственно столкнулось с драматизмом реальных обстоятельств. Привычные кодовые формулы и традиционные сюжетные ситуации в этом столкновении подвергаются переосмыслению, в традиционных семантических оппозициях происходят сдвиги, и в самом типе героя совершаются важные перемены. Новое содержание не отменяет традиции, но формируется внутри нее, и конечно, сама традиция не остается безразличной к этим трансформациям.

Песенный текст не заключает в себе каких-либо указаний на характер конфликта между братьями и кесарем, на прямые причины, приведшие их к гибели. Остается неясным до конца, в какой мере братья знают о реальной опасности, им угрожающей, и откуда им ее ждать. Однако же вся структура песни ориентирована на то, чтобы представить ее героев как невинно страдающих, как жертв чужой злобы. Гибель их неотвратима, но и несправедлива, и потому на братьях лежит трагический отблеск. В связи с этим сюжетная недосказанность должна рассматриваться не как художественный недостаток, но как существенный элемент песенной системы. Отсутствие реально-прагматических мотивировок — органическое свойство данной системы. Мотивировки уведены в подтекст, они открываются в мотивах и формулах с известным кодовым смыслом. Но это — мотивировки общеэпического, этического порядка, а не пришедшие непосредственно из жизненных обстоятельств. В песнях такого типа, даже если они отталкиваются от реальных фактов, на первый план выступает то, что можно назвать эпической типологией истории, эпическим осмыслением ее движения и ее живых участников. В конечном счете именно этому подчинен процесс преобразования реально-исторического материала в материал песенный. Песня не просто дает народное истолкование и осмысление происходивших в реальности событий, не

просто по-иному (сравнительно с летописью или господствующими официальными установками) трактует их, но заново их воссоздает и заново рисует образы их участников.

В этом плане рассматриваемая нами хорватская песня весьма любопытна. Вряд ли можно ставить под сомнение наличие в ней реально-исторического субстрата. Два устойчивых элемента в песне — имя главного героя и мотив гибели его в Вене — позволяют с достаточной определенностью исторически идентифицировать ее содержание. Петр Зринский и Франо Крсто Франкопан, представители двух самых известных и влиятельных хорватских феодальных семей, стали в 1670 г. во главе заговора, имевшего целью отделение хорватских и венгерских земель от габсбургской монархии. Когда выяснилось, что заговор обречен на неудачу, Зринский и Франкопан, «бросив своих единомышленников, отправились в Вену, надеясь добиться помилования. Однако Леопольд I не желал упускать удобного предлога для уничтожения двух наиболее магнатских семей в Хорватии. В 1671 г. оба руководителя заговора, обвиненные в государственной измене, были приговорены к смертной казни, а их обширные владения конфискованы». Это событие и вслед за ним последовавшие ознаменовали уничтожение привилегий хорватских феодалов, ослабление их силы и упрочение власти Габсбургов [История Югославии, 1963, с. 249—250].

Нетрудно заметить, во-первых, содержательную разницу между песней и историей, и, во-вторых, отсутствие в песне многого из того, что происходило в реальности. Представители исторической (или неоисторической) школы, несомненно, увидели бы в песне зашифровки, искажения, отступления и пр. и постарались бы восстановить песню в ее «первоначальном» виде. Я этим заниматься не буду. Для меня та песня, текст которой дошел в записи Ст. Мажуранича, — единственное и надежное выражение народного истолкования событий и людей второй половины XVII в. в формах позднего эпоса и на основе прочной традиции.

У песни «свой» состав участников. В пару к Зринскому придан не Франо Франкопан, а Юре Трсачки — по-видимому, один из более давних по времени представителей семьи Франкопанов. Он назван братом Зринского, и эту «вольность» (если не вспоминать о том, что первым руководителем заговора был Никола Зринский, старший брат Петра, умерший в 1664 г.) следует объяснить скорее всего эпической традицией.

Можно допустить, что Надажда в песне восходит к венгерскому властителю Надасди, соучастнику заговора (соответственно песенный Тантипухович — возможно, исторический Таттенбах (на эти возможные параллели мне указала М. Бошкович-Стулли), но и На-

даждия входит в песню не как реально-историческое лицо, а как знаковый персонаж: он — побратим героев, дающий им приют. Вполне знаковый характер придан и габсбургскому монарху: у песенного царя нет имени; он шлет из Вены грозное письмо; после гибели братьев (Тантипухович рубит им головы) жалеет их, воздаст должное их воинским заслугам, словно бы на нем нет вины за совершившееся. Самый акт гибели получает в песне выразительный символический отклик: «земля трясется» от известия о ней.

Таким образом, эпическая песня производит последовательную перекодировку состава персонажей и их характеристик, событийного хода, мотивировок и, главное, самого типа исторической (политической) коллизии в принципиально иной исторический и культурный план. Создаются такие исторические картины, такие отношения, такие типы поведения, которые переносят нас из мира реальной политической жизни, феодального быта и менталитета в мир традиционной народной жизни с характерными понятиями о политических коллизиях, о нормах человеческих взаимоотношений, о героизме, о власти судьбы... Два мира — два сознания, два принципиальных идеологических и культурных кода, которые не могут сосуществовать в пределах единого художественного пространства. (О других песнях из цикла о Петре Зринском и Фране Франкопане см.: [Strohal, 1909; Matić, 1962; Zečević, 1972; Bošković-Stulli, 1972].)

О звуковой организации эпического стиха

Определяющей особенностью эпического нарратива (былинного, юнацкого или хайдуцкого эпоса) является то, что он реализуется в формах пропеваемого стиха. Если содержательной основой всякой эпической песни выступают сюжет и совокупность мотивов, его образующих, а также комплекс характеристик персонажей, если другая содержательная сторона — это эпический язык со своей определенной системой, то материей эпической песни, обеспечивающей движение сюжета со всеми его подробностями и реализацию эпической грамматики, оказывается эпический стих. Важнейшая непосредственная задача певца в процессе воспроизведения эпического текста — это выстроить стих за стихом, чтобы передать содержание песни на ее собственном языке. Отсюда для эпосоведения одной из существенных выступает проблема организации эпического стиха. Она включает ряд аспектов: исследование ритмики (в единстве с музыкальной при-

родой эпоса); анализ композиционного строения стиха и стихотворных блоков, а в связи с этим — в целом грамматики эпического стиха; выяснение способов переходов от стиха к стиху и от блоков к блокам; исследование структуры типовых конструкций и способов включения в движущийся нарратив эпических формул, *loci communes*, постоянных сочетаний и других элементов традиционного эпического языка; рассмотрение случаев нарушения эпической грамматики; наконец, — чему и посвящается данная работа, — выявление и анализ разнообразных форм звуковой организации внутри стиха и в стиховых блоках.

Подход исследователя к этой последней проблеме должен основываться на признании того, что в процессе исполнения певец, пропевая стих, выстраивает его как относительно завершённую единицу, а одновременно связывает каждый последующий стих с уже пропетыми и с теми, которые будут пропеты. Многие структурные отношения стиха выясняются лишь при анализе связей, блоков. Это, однако, никак не избавляет нас от необходимости скрупулёзного анализа стиховых единиц. В моей работе внимание целиком сосредоточено на таком внутристиховом анализе. Межстиховые звуковые отношения должны стать следующим этапом исследования.

До сих пор относительно звуковой организации в былинных стихах преобладала точка зрения, которая вполне определённо высказана в книге Д. Самойлова: «Созвучия в былине возникают в результате грамматического параллелизма в строении его ритмических отрезков...

Созвучия произвольно возникают из параллелизма грамматических форм. Не будь этих совпадений, не было бы и созвучий...

Случайная грамматическая рифма былин — результат их композиционного строения» [Самойлов, 1982, с. 12—13].

Между тем уже В. М. Жирмунский, основательно исследовавший былинную рифму в ее обусловленности былинной грамматикой и ритмикой, обратил внимание на случаи, когда рифма появляется вне зависимости от ритмико-синтаксического параллелизма и даже оказывается не связанной морфологическим параллелизмом: «В этой форме, конечно еще зачаточной, опять-таки утверждается искание одинаковых созвучий независимо от синтаксического и морфологического параллелизма» [Жирмунский, 1975, с. 413].

На следующих страницах своей книги В. М. Жирмунский рассматривает факты концевых созвучий такого типа. Но он обнаруживает еще и рифмы начальные и срединные в соседствующих стихах, а также «цезурную» рифму, объединяющую середину стиха с окончанием, и «случайные внутренние рифмы», относящиеся к явлениям инст-

рументовки былинного стиха, его стилистики [Там же, с. 421—424]. Здесь исследователь ставит точку и переходит к другим темам. Я же обращаюсь как раз к элементам звуковой организации былинного стиха, которые синтаксико-морфологическими и ритмико-композиционными факторами прямо не обусловлены и могут квалифицироваться как чистые искания в сфере звуковых соотношений. Полагаю, что искания такого рода изначально присущи поэтическому творчеству, они отличают его от любой другой формы вербального искусства и входят в ряд его органических признаков. Другое дело, что сам характер, конкретные выражения таких исканий, объем их и классы достигаемого в этой сфере зависят как от специфики данного вида поэзии, так и от возможностей и свойств естественного языка, на котором эта поэзия создается.

Хотелось бы предварить результаты проведенного анализа некоторыми соображениями, относящимися к его методике.

Для скрупулезной работы со стихами и для выявления в них разного рода звуковых соотношений требуются тексты, не вызывающие сомнений со стороны точности и полноты их записи. В имеющемся богатом корпусе былинных публикаций приходится прибегнуть к строгому отбору. Доверия заслуживают записи А. Д. Григорьева, многие записи советского времени, опубликованные в академических изданиях. Более критического подхода требуют тексты А. Гильфердинга и Н. Ончукова. Приходится отложить в сторону записи П. Н. Рыбникова. Лишь единичные извлечения можно делать из сборника Кириши Данилова.

У читателя может естественно возникнуть вопрос о статистической стороне нашего анализа. Сразу же должен внести ясность: никакими точными и даже приблизительными данными относительно степени распространения форм звуковых соотношений, обнаруженных в былинных стихах, я не располагаю. Забегая вперед, скажу, что все эти формы не составляют в былинных текстах какой-либо системы, то есть они не возникают регулярно и не повторяются с периодичностью. Одна форма может многократно повториться в одном тексте и не встретиться в других. Вопрос о частоте употребления мною не рассматривается. Точно также за пределами моего внимания остается вопрос о связи той или иной формы со стилем данного сказителя, с особенностями местной школы и т. п. Можно лишь утверждать, что описываемые далее формы не есть формы единичные, исключительные: независимо от частоты употребления их смело можно назвать типичными, характерными для былинного стиха.

Получение данных о частоте, систематичности употребления форм упирается еще в техническую трудность работы. Выявление звуковых

соотношений требует особого чтения — предельно медленного, «под микроскопом», многократного перечитывания отдельных стихов. Сама фиксация обнаруживаемых фактов требует специальной техники. В целом — это трудоемкая работа, если приходится вести ее «обычными» способами. Если бы мы располагали компьютерным банком по былинным текстам, можно было бы теперь, опираясь на уже полученные результаты, создать соответствующую программу и провести фронтальное обследование текстов, получив полные данные по каждому типу соотношений и, что немаловажно, обнаружив различные корреляции. При нынешнем «ручном» способе работы один былинный текст требует нескольких часов анализа, и нет никакой уверенности, что скрытый в нем материал выявлен до конца: глаз исследователя несовершенен.

Еще один существенный вопрос касается надежности наблюдений, основанных на *чтении*, т. е. на *зрительном восприятии* письменных изображений текстов, в естественном бытовании произносившихся, пропевавшихся. Говоря о звуковых соотношениях, мы имеем в виду соотношения фонем, а в случае с былинами — еще и пропускаемых через музыкальное исполнение. Конечно же, буквенная передача, как бы ни старались записывающие, не может передать всей тонкости живого звучания, например — долготы и краткости звуков. При всем том будем иметь в виду, что в пении былины слова и слоги произносились отчетливо и гласные не редуцировались. К тому же, если в записанных текстах мы обнаруживаем несомненные закономерности в звуковых соотношениях, то какие основания у нас сомневаться в объективности их существования и подозревать, что они представляют некую конструкцию, независимую от живых текстов? Конечно, известная доля загадочности остается — как и вообще загадкой оказывается вся совокупность элементов организации письменного выражения поющего текста. В нашем случае мы сталкиваемся с громадным числом разнообразных созвучий, анализ которых позволяет выстроить типологические ряды, причем созвучий, отличающихся подчас сложностью, изысканностью, изощренной тонкостью, что не позволяет относить их к явлениям случайным, произвольным. С другой стороны, меньше всего следует искать в этих явлениях результат чьей-то сознательной, направленной творческой воли: закономерность вовсе не исключает естественности, бессознательности творческого акта, приводящего к подобного рода последствиям.

Обратимся теперь к выявленным видам и формам внутристриховых фонетических созвучий. Примеры берутся в основном из: [Гильфердинг, 1949—1951; Марков, 1901; Ончуков, 1904; Григорьев, 1904, 1910, 1939; Соколов, Чичеров, 1948]. Приходится отказаться от ссылок под каждым примером.

1. Один из самых простых видов — наличие внутри стиха, подчас в опорных его пунктах (хотя это не обязательно), повторяющихся элементов, слоговых или межслоговых. Повторения могут падать как на ударные, так и на безударные позиции. Это очень важно, поскольку касается не только данного вида. Гласные при пении былинных стихов сохраняют полноту независимо от позиции в стихе:

нагнаНО-то силы мНОго мНОжество

Троекратное повторение НО (в двух случаях с усилением — МНО) дополняется двукратным повторением НА в первом слове.

да спустил КОня КО полотну КО белому

И здесь, кроме трижды повторенного КО, дважды повторяется ЛО и — в сочетаниях с разными согласными — трижды У.

НАливАЛА чАру зелеНА виНА дА в полтора ведра

Через весь стих проходит инструментовка на А (девятикратное повторение!), и к этому добавляется трижды повторенное НА. Внимательный взгляд обнаруживает в стихе и другие — неполные созвучия: ВА—ВИ—ВЕ, АРУ—ОРА—РА, АЛИ—ЕЛЕ (чередования, о которых специально речь будет идти ниже). Тем самым возникает целая гамма звуковых соотношений.

Процитированные стихи — формульные, и мы видим, что стилистическая константа получает звуковое подкрепление:

домой пошЛА САМА запЛАкаЛА

Слово «сама» здесь, несомненно, включается в ряд звуковых отношений ЛА.

посмотрел-ТО под восТОЧНУ ведь сТОроНУ

Троекратное повторение ТО (а в двух случаях СТО) дополняется еще и двукратным НУ. Но здесь же находим особый вид созвучий — «обратные» или, по терминологии Д. Самойлова, «перемещения»: ОТ—ТО и СМОТР—СТОР (см. о них специально ниже).

Вот еще несколько простых случаев:

как скрьІЧал Илья да зЫЧным голосом;

пРИходит он к цаРІице;

видно СТОит там СТОльный Киев-град;

он выдернУЛ чингалища бУЛатное

Появление в стихе двух пар созвучий, конечно, усиливает его звуковую упорядоченность:

схОД—ИЛась погОДа сИЛЬная

(при этом созвучие усиливается от наличия близких согласных: ХОД—ГОД).

Подбор созвучий дает очевидную внутреннюю рифму:

дАРЯт ЦАРЕй и ЦАРЕвичев

Очевидное созвучие ЦАРЕ дополняется самостоятельным троекратным АР и троекратным же чередованием АРЯ—АРЕ—АРЕ.

кРЕСТ на вороте шЕСТИ пудов

Рифма КРЕСТ—ШЕСТ усиливается промежуточным ОРОТЕ.

да подУМАл он ДУМУ да промеждУ собой

К очевидным созвучиям добавляются еще два ДА.

а рУСА у ей кОСА до шелкова поЯСА

Изысканность этой рифме придают несовпадения гласных У—О—Я. Во всех вариантах приведенной формулы рифма сохраняется: а рУСА-де кОСА была до поЯСА; как рУСА-то кОСА у ей до поЯСА; а рУСА кОСА у ее до шелкова поЯСА.

тоЛЬко в поЛЕ пыль стОЛбом стоит

Рифма, возникающая от троекратного чередования ОЛЬ—ОЛЕ—ОЛ, словно бы оттеняется (и, конечно, усиливается) перебивающим ее ЫЛЬ (одновременно возникает сочетание ПОЛЕ—ПЫЛЬ) и дополняется сочетанием ТО—СТО—СТО (особенно в сочетании СТОЛБОМ СТОИТ).

а и тут васеньКА сКАКАл, АКи СОКОл слетал

Морфологическая рифма СКАКАЛ—СЛЕТАЛ дополнена целым пучком фонетических созвучий и чередований; КА—КАКА—АК—ОКО. СКАКАЛ рифмуется с сочетанием СОКОЛ СЛЕТАЛ и одновременно находит рефлекс в позициях перед (васеньКА) и после (АКИ).

Сходный случай:

как ЖИВУт-то МУЖИчки да все разбойнички

В первую очередь слышится морфологическая рифма МУЖИЧКИ—РАЗБОЙНИЧКИ, но она по-настоящему звучит лишь на фоне перемещения ЖИВУ—УЖИ.

Аналогично этому в стихе:

ДеревенЩИНА ты, ДЕтиНА, засельЩИНА —

очевидная морфологическая рифма укреплена не столь бросающимися в глаза парными созвучиями ДЕ—ДЕ и НА—НА.

В стихе:

я ХОлост-де ХОжу да нежонат брожу —

элементарная рифма ХОЖУ—БРОЖУ перебивается и словно бы подчеркивается противостоящим ЖО и подкрепляется сочетанием ХО—ХО.

В большинстве приведенных случаев прослеживается тенденция к «комбинированной» звуковой организации стиха, осуществляемой через ряд прямых и обратных звуковых соответствий, через рефлекс, парные созвучия и др.

2. Безусловно с формульностью эпической речи связано обилие прямых фонетических созвучий в устойчивых (чаще парных) сочетаниях:

а) в самостоятельных семантических единицах: тЕЛО БЕЛОе, ЛА-Ты буЛАТные, могуЧИ плечи, пуШКи-муШКеты, столы оКОЛЬные, уМОм МОлода, соБАка БАтур БАтвесов, раздОЛьще чисто ПОЛЕ;

б) в составе выражений: МАЛО спАЛОсь, смЕТу нЕТ, УШИСТУ-пуШИСТУ, прямоезЖЕю дороЖенькой, буйНА ГОЛОВА испрОЛО-маНА, РОДОм есть из гоРОДА, БУдет БУину, хоБОТОМ БЬЕТ, го-воРИла Тут ТУРИца, опуСТИл теТИвочку, пТИцы на свеТИ, ОТ паНА ОТ погаНОго, приходИЛ даниЛО, все на пИР собИРались, на своЮ ВоЛЮ, полоЩЕт их в дниЩЕ.

3. Наряду с прямыми фонетическими созвучиями обнаруживаются в устойчивых (чаще парных) сочетаниях созвучия (или «противозвучия»), основывающиеся на «обратных» соотношениях («перемещениях»).

а) Самостоятельные семантические единицы: ЛЕБеДь БЕлая, ка-ЛЕна стрЕла, ДОбрый молОдец, сИлушка великая, ДОБры кони БОгатырские, пАЛица буЛАтная, дуБОВый грОБ, РЕтиво сЕРдцо, те-тиВОчка шелкОВАя, ЛЕто БЕло, утрОба БОгатырская, ВОДки ДВО-рянские, молОденький ДОбрынюшка, дЕНЬга НЕхоженная, стОлы БЕЛОдубовые, плЕЧа могуЧЕго, БЕЛОго шОлку, рОстом выСОка.

Вслед за Ф. Миклошичем П. Г. Богатырев обратил внимание на то, что «некоторые из постоянных эпитетов рифмуются, а чаще аллитерируют с определяемым ими существительным». Среди его примеров фигурируют и наши, а кроме того: «стеКОЛЬчато зерКаЛо», «ТЕМна ТЕМница» и др. П. Богатырев приводит примеры также из украинской, болгарской и сербско-хорватской эпики [Богатырев, 1958].

б) Фразовые элементы: разгоРЕлось сЕРдце, хВАстают слаВным, обеМА руКАМ, цЕНЫ НЕ было, сидИТ пТИца, кипАрис РАстет, ВИДели ДИВо ДИВное, пЕРчатки в подаРЕньице, сТАновите вы шАТры, а дЕРжите караулы кРЕпкие, подАРоцьки напРАвлены, иШША стал наШ, выНОсила ОНА, С КОмля СОК, приудАрить наДО, на-кЛАдывАЛ, распЛАкАлся, вытаЩИл чинжалИЩе, САМ поСМАтривал, по наСТУ тянуТ, а не знаЕМ по иМени, вЕДЬ Десяточком, слОва выМОЛвить, говОрила РОдна матушка, сруБИть БУйну го-лову, с МЕста на синЕМ море, скорБИла она ЛИцо, по сЕНной копНЕ, со ВСЕго бела СВЕта, плаМя МАшет, смЕРти пРЕдам, иНО будет ОНА.

в) Целые стихи со случаями перемещений:

ай-да приносят мне БОяра жалОБу;

выходил-де СТАРой да из бела ШАТРа

(с замещением С—Ш и дополнительными чередованиями ИЛ—ЕЛ, ДЕ—ДА);

а и месТО было по ОТчине;

ко тому приДВОрью ко ВДОВИному;

потому у мяя НЕТУ платья цвЕТНОго.

Примеры стихов с тройным перемещением:

будЕТ ТЕбе оТец;
 стОЛа быЛО окОльного;
 насмотрЕЛ две БЕЛых две ЛЕбедушки

(выделенные перемещения расширяются в двух случаях до БЕЛ—ЛЕБ и более того — до ДВЕБЕЛ—ДВЕЛЕБЕД).

Случай цепевидного «обратного» соответствия, создающего особенное созвучие:

СТОит-то КОСТЯ — не крянеТСЯ

Добавим к этому созвучие ТО—ТО и рефлекс КОСТЯ—КРЯ.

Вариант стиха в том же тексте:

СТОит КРЕстный — не КРЯнЕТся.

В результате двойного созвучия КРЕСТНЫЙ—КРЯНЕТся воспринимается как неточная рифма.

не доехАВШИ да стал выслуШИВАть;
 и сКОчили сО ДОбрых КОней с молОДОй женой

Кроме выделенных созвучий выявляется неточная рифма КОНЕЙ—ЖЕНОЙ, образуемая перемещениями ОНЕЙ—ЕНОЙ.

Перемещения нередко оказываются в составе «комбинированных» созвучий, играя в единой звуковой организации стиха свою роль.

а на правом ПЛЕЧЕ сидИТ пТИца КРЕЧЕта

Здесь и прямое созвучие ЕЧЕ—ЕЧЕ, и чередование Р—Л, и традиционное замещение П—К, и перемещение ИТ—ТИ. К этому можно еще добавить переключку ПЛ—КР.

а поблеКЛО-померКЛО красно солнышко

К выделенному соотношению надо добавить перемещение ЛО—ОЛ—ЛО, обратное РК—КР, а кроме того — несмотря на трудности обоснования — конструируется неточная рифма ПОМЕРКЛО—СОЛНЫШКО.

Приведу один и тот же стих в разных его звуковых переключках:

гДЕ вЕДЬ пала леБЕДЬ белая;

где ведь пала ЛЕБедь БЕлая;

где ведь пАЛА Лебедь БЕЛАя

4. Не случайными, безусловно, оказываются многочисленные созвучия, основанные на переключке чередований гласных или согласных. Как правило, они сопровождаются дополнительными созвучиями, которые как бы проясняют их очевидность:

а ко тым ПАЛАТкам ПОЛОТняным

Чередование АЛА—ОЛО выступает в обрамлении одних и тех же согласных, что порождает очевидную — неполную — рифму. Но в первой части стиха спрятано еще и перемещение А КО ТЫМ—АТКАМ с чередованиями А—Ы и КО—КА.

Вот еще примеры чередования гласных + Л (и наоборот):

поКЛОн КЛАдет по-ученому;

пАЛАты зашатАЛИся

(здесь есть еще чередование АТЫ—АТА);

я жАЛЕшенько об нем пЛАкАЛА;

от пОЛОтна от БЕЛОго;

во те ЛИ ЛУга ЛЕванидовы;

пАЛА она стрЕЛОчка на БЕЛЫ груди

(в последнем примере чередование гласных + Л оттеняется двумя Р);

брАЛИ щупАЛА жЕЛЕзные;

добро жАЛОВать, удаЛЫ добры МОЛОдцы

(дополнительными здесь выступают чередования ДО—ДА—ДО—ОД);

по повАЛУшкам стрЕЛЯет он сизых ГОЛУбей;

доЛЕтЕЛА стрЕЛОчка кАЛЕНая;
 привЕЛИ его в пАЛАту БЕЛОКаменну;
 сОЛОман-от во чисто поЛЕ;
 якори-то бросАЛИ — брАЛА пошЛИну;

(здесь и начальное ОРИ подключено к тому же ряду чередований).

Еще из формульных выражений: сдЕЛАЙ повЕЛЕНное; зАЛАГай-те ЛАВки.

Из этих примеров выявляется особая роль Л в комплексе видов звуковой организации внутри стиха.

В свою очередь Р может не просто выступать дополнительным элементом чередующегося ряда, но и само — в окружении гласных — оказывается равнозначным Л:

пАРУса РОнили — бРАла пошЛИну;
 гОРОд тот в полночь пРОшли;
 стрЕлял малых пЕРЕлетных сЕРЫх утушек

(здесь чередование РЕ—ЕРЕ—ЕРЫ пересекается с чередованием ЕЛЯ—АЛЫ—ЕЛЕ);

оКОЛО пятаы да вОРОбей летит

(ОЛО—ОРО выглядит подсказанной внутренней рифмой);

да БЕРЕТ ведь царицу за БЕЛЫ руки

(БЕРЕТ—БЕЛЫ — неточная рифма, основанная на чередовании Р—Л. Кажется, созвучие подкрепляется наличием еще двух Р в стихе, а также перекличкой ДА—ЗА, оказывающихся в симметричных позициях в стихе).

Конечно же, не случайны формульные сочетания: СЕР СЕЛезень, пуЛЯ быстРАя, сабЛЯ востРАя, удаЛОЙ добРОЙ МОЛОдец, да и СТАЛ-то СТАРой.

Р + гласные могут в подобных сочетаниях выступать и самостоятельно:

тРИ шатРА стоит;
 писАРЕв-пЕРЕписчиков;

скОРО-то ТАРАкашка заБИРАется;

наБИРАла МАРИна БЕРЕмя дРов

(здесь еще внутренняя рифма БИРА—БЕРЕ);

да того же ОРла, котОРОЙ на синём МОРИ;

по гОРницам стРЕлял вОРОбышков;

в семи ОРдах семи кОРОлям;

смЕРть ПРИшла да сЕРЕди двОРА;

опЕРИл я этим ПЕРЬем тРИ стРЕлы.

Встречаются чередования, создающие созвучия с опорой на другие согласные: гвОЗдочки ПОЗОлоченные, сУМОчка скОМОрошная, пОВОды шелкОВЫе, невЕЖА непохОЖАя, дАНИ-пошлиНЫ, ЛИ-ТЫ-ЛЮТЫ звери, ГУБЫ не надОБНЫ, схВАТИл тАТАрина, ОБО-шел сОБАка калин-царь, гОВОрила такОВО слово, ВО те ли луга лЕВанидОВЫ, остатНЕЕ имЕНЬЕ дружИНЕ хороброей, от ЖИвого муЖА ЖЕну отнять.

Вот замечательный пример, когда каждое слово стиха дает свой вариант чередования:

утОРЫЛ эту дОРОженьку стАРОЙ стАРИк

(и к этому есть усиление: перекличка Т—Д и СТ—СТ, а также обратное созвучие УТО—ЭТУ).

5. Эффект созвучия, вплоть до внутренней рифмы, возникает всякий раз, когда сочетаются однокоренные слова в разных грамматических формах. Различие этих последних избавляет от полных рифм, осложняя и утончая характер созвучий. Можно заметить, что нарочитость несовпадений подчеркивается разными приставками.

а) Имя с глаголом:

то возРОСТили до полного до возРАСТа

(чередование однокоренных О—А в рифмующихся словах не снижает силу созвучия, зато эффектно выглядит на фоне десятикратного повторения в стихе О);

в том же СТОЛЕ СТОЛОВАти СТАЛ

(корневыми соответствиями здесь не ограничивается звуковое скрепление стиха: в начале к ним добавляется чисто фонетическое созвучие ТОМ—ТОЛ, а в конце — СТАЛ, опять же эффектно нарушающее инструментовку стиха на О и создающее рифму СТОЛ—СТАЛ с дополнительным обратным созвучием АТ—ТА);

поХВАЛЬбами все поХВАЛЯлися;

УХВАТит бревно в ОХВАТ толщины;

отГАНИ-тко три мои заГАДки;

ТыЧками к берегу приТыКалися

Из формульных сочетаний: ОДЕвал себе ОДЕжицу, поНОС по-НЕСла, не ПЕЛЕНай в ПЕЛЕНу, не ПОЯСы в ПОЯСъя, оПЕРил я этим ПЕРЬем, УЗДал УЗду, СЕДЛал СЕДЕЛышко, МЕТи МЕЧет, наПИСали они заПИСи.

б) Существительное с прилагательным/причастием: ДВОРы ДВОРянские, МОЛОдым МОЛОдечеством, ОРЛа сиза ОРЛовича, ПЛЕЧьми ПЛЕЧист, ВЫСОКА ли ВЫСОТА, ГЛУБОКА ли ГЛУБОТА;

СИЛЬный хвастает своей СИЛою

6. Внутрстиховая рифма возникает от соседства слов, созвучие которых обусловлено не грамматикой, но в первую очередь чистой фонетикой.

а) Полные рифмы:

их-то ГОЛОС к ГОЛОСУ, да ВОЛОС к ВОЛОСУ;

и не помНОЖЕЧКУ НОЖИЧКОМ порушиват;

а и БОЖья КРЕПКО, ВРАЖья-то ЛЕПКО

б) Рифмы неполные, где заданность подбора слов особенно очевидна. Мы встречаемся здесь с различными случаями замещений:

стрелят СОРОК, ВОРОН да за чужим ДВОРОМ;

а й говорил ему КОНЬ да во второй наКОН;

зычным ГОЛОСОМ да во всю ГОЛОВУ

(отсутствие звукового совпадения в последних слогах СОМ—ВУ компенсируется не только полным созвучием ГОЛО—ГОЛО, но также и перекличкой ВУ с предшествующими ВО и ВСЮ, несомненно, подкрепляющей рифму. Наличие таких не прямых подкреплений, перекличек очень характерно для организации созвучий в былинах, в чем можно будет убедиться на последующих примерах).

Расхождения в рифмуемых через замещения слова могут быть довольно значительными, и все-таки мы ясно ощущаем установку на рифму:

а ко ЗАПАДУ красное, ко ЗАКАТУ

ПАДУ—КАТУ становятся рифмами, когда совпадение гласных А и У подкрепляется сильным созвучием ЗА—ЗА, а также совпадением предшествующего обоим словам предлога КО и, наконец, немаловажным обстоятельством: рифма звуковая совпадает с рифмой семантической (ЗАКАТ — синоним ЗАПАДА).

он КОНЕМ может владать да КОПЬЕМ шурмовать

Здесь очевидны конечные грамматические созвучия, но все же нельзя сбрасывать со счета созвучие с замещением КОНЬ—КОПЬ и несомненную семантическую рифму: КОНЬ—КОПЬЕ в данном контексте находятся в одном ряду — как главные боевые средства богатыря.

он ЗАВИДЕЛ всё на тихой-то ЗАВОДИ

Отличный пример безусловной рифмы с замещенными гласными.

В формульном сочетании «под воСТОЧНУЮ он СТОРОНУ» рифма обеспечивается созвучием СТО и соответствием НУЮ—НУ. Собственно, лишь усечения Ч и Ю делают рифму неточной.

7. Особый тип составляют созвучия, обрамляющие стих, т. е. те, которые возникают в начале и в конце стиха. Они могут не иметь никаких рефлексов внутри, и стих со стороны звуковых отношений опирается лишь на них одних, хотя столь же обычным является наличие других, соседствующих или подкрепляющих созвучий.

а) *Созвучия прямые:*

сТАл он силушку конем топТАть

(дополнительное созвучие — ОН—КОН);

сТАл он малых змеенышев поТАпывать

(и здесь есть дополнительное созвучие АЛ—АЛ и перемещение ТА—АТ);

и УДАРил он богатыря по белым гРУДЯм

(отметим еще перемещение с замещением: ТЫРЯ—РУДЯ);

ГОВОрит тут князь владимир такОВО слОВО

(случай дублирования в конце стиха обрамляющего созвучия; кроме того, перемещение РИТ—ИТР);

ПО УТру по раннему вставала млада ПУТятична

(созвучие внутри стиха АЛА—ЛА);

а ПИСАли они да ярлыки ти скороПИСчАты;

а как КОРабельщики ходят по городу по КОРсуню

(к этому добавляется еще созвучие КОРА—ГОРО);

а как сОЛОВей сидит — то я, удалый добрый МОЛОдец

(созвучие в конце стиха усиливается от чередования ДА—ДО—ОДЕ);

и наЧАл играть в гуселки яровЧАты;

ОХОЧ ездить молодец был за ОХОТкою;

и СЕЛ Он на палаты БЕЛОкаменны;

ОН ведь падал ле дюк во второй накОН;

ОН скакал тут ведь дюк дак на добра кОНя

(скромное обрамляющее ОН почти теряется на фоне сочетаний с чередованиями: КАКА—ДЮК—ДАК—АК);

ПОЛЕтЕЛа даЛЕче во чисто ПОЛЕ

(редкий случай, когда обрамление находит в середине стиха прямой и обратный рефлекс ЛЕ и ЕЛ).

б) *Обрамляющие обратные, с перемещениями:*

из ЖЕЛТЫХ ли песков да курева ЛЕТИТ;

да САМА ЛИ царица подЫМАЛАСЯ;

гоВОРит святогор да он ПРО себя

(слабо ощущаемое перемещение дополняется сильной внутренней рифмой ГОВОР—ГОР; о рифмах такого рода — ниже).

в) *Созвучия типа неполной, неточной рифмы:*

ишша БРАЛ БЫ уздал да коня ДОБРОГО

(есть еще внутренняя рифма БРАЛ—УЗДАЛ и прямое созвучие с чередованием: ДА—ДА—ДО);

не ВОРОТмы ехал — через стену ГОРОДовую;

а ПОД Вышиночку ли палицу ПОКИДЫВАТ

(здесь рифма образуется путем сложной операции: ПОД—ПОКИД — типичный случай усечения; ВЫ—ЫВ — перемещение);

в стОРОНОЧКУ ПОЛУНОЧНУ

(ОРО—ОЛУ — типичное чередование; НОЧКУ—НОЧНУ — характерное замещение; кроме того, есть перекличка СТО—ПО, находящихся в симметричных позициях).

Обрамления могут принимать форму чрезвычайно тонких, трудно уловимых при чтении звуковых соответствий. Рискую вызвать сомнения, я все же приведу несколько случаев:

РАНО зазвонили ко заутРЕНЯм

(чередование дополняется обратным соответствием АН—НЯ и еще одним чередованием ОНИ);

а и ШИРОКО раздолье — перед печью ШЕСТОК

(рифма ослабляется за счет «лишних» О в первом слове и С во втором. В такого рода усечениях часто в былинном стихе прячутся очевидные рифмы);

и ГЛАДКИЕ мхи пересКАКИвал

(и здесь рифмовке «мешает» Д: убрав его, мы получаем богатую рифму).

В приведенных примерах эффект состоит не в степени очевидности созвучий, а в самой тенденции к соотносению начала и конца стиха по звучанию. Даже самые слабые и отдаленные созвучия важны именно тем, что отражают данную тенденцию как один из устойчивых принципов организации былинного стиха. Обрамляющие созвучия придают стиху завершенность, самостоятельную законченность — и в этом их главный конструктивный смысл.

ПОразъехались с раздольица чиста ПОля

Хотя созвучие начального и конечного ПО заметно сразу, его недостаточно для звуковой обрамляющей задачи. Она осуществляется еще через чередование АЛИ—ОЛЫИ—ОЛЯ. Укреплению стиха, конечно способствует дважды повторенное РАЗ. Так, обрамлению бывает необходима поддержка середины стиха.

ОНА КЛАЛА святу книгу НА АЛТЫН-КАМЕНЬ

Взаимосвязь выделенных слов распутать нелегко, здесь мы имеем переплетение прямых и обратных соответствий. Наиболее очевидные: АЛ—АЛ, НА—НАА, ЛА—ЛА—АЛ, АК—КА. Здесь есть также чередования ОНА—ЫН—ЕНЬ и даже чередования полностью перемещенные ОНАК—ЫНКА. По-видимому, решает здесь не взаимодействие отдельных отмеченных элементов, но совокупность отношений. Такого рода «эксперименты» в былинном стихе свидетельствуют о необычайных возможностях его звуковой организации.

Еще один пример сходного типа:

НА АТЛАСЕ он ПИСАЛ, НА ПЛИСЕ-БАРХАТЕ

(предлог НА — лишь знак начала цепи звуковых соотношений. АТ находит отклик на самом конце стиха, ЛАСЕ ведет к ЛИСЕ, от ПИСАЛ прямой переход ко всему слову ПЛИСЕ. Таким образом, стих организуется по принципу непоследовательного сложения разорванных элементов).

ОТБИРАЛА эти черны КОРАБЛИ

Созвучие возникает не из прямых или обратных соответствий, а из «рассыпанных» элементов: выделенные слова состоят из одних и тех

же (за вычетом Т и К) фонем, которые находятся в разных, в том числе и «перевернутых» сочетаниях, тяготея при этом к взаимной перекличке: ОБИРАЛА—ОРАБЛИ.

ВЫНОсила она книгу на буйНОЙ глаВЫ

Выделенные элементы соотносятся по принципу перевернутой связи: нетрудно обнаружить возможность полной рифмы ВЫНО—ВЫНОЙ. Звуковая упорядоченность стиха подкрепляется еще наличием чередований ЫНО—ОНА—УНА—УЙНО.

ЗАРЕВЕли молодцы по-ЗВЕРИному

Одни и те же звуки несколько по-разному комбинируются:

ШЛЮПки на воду спускали — брала ПОШЛИну;

она СТАвила своих да крепких СТОрожев;

уж как ВСЕ на пиру пьяны-ВЕСЕлы;

а зЛО несчастье, братцы, состояЛОся;

не приМАТ тут василий зЛАТА-серебра

8. Есть основание выделить и специально рассмотреть достаточно представительный ряд случаев особо усложненной и утонченной звуковой организации стиха, результатом которой оказываются эффектно выглядящие внутренние рифмы.

не ХИТРА твоя МУДРА загадка ХИТРОМУДРАя

Сначала появляется достаточно явная рифма ХИТРА—МУДРА, а затем из объединения обоих слов возникает глубокая конечная рифма.

распечАТывал соБАка БАТур БАТвеев

Помимо очевидного созвучия и отчасти внутри него возникает — благодаря наличию в первом слове соответствующего элемента — сочетание АТ—ТА—АТ, а благодаря наличию другого элемента во втором слове — созвучие БА—БА—БА. Благодаря двум усеченным рефлексам основного созвучия складывается законченная звуковая структура стиха в целом. Перед нами — случай «экономной» операции, типичной для былинного стиха.

мыла МЕНЯ маМЕНЬКА в баЕНКЕ

Основная рифма дополняется еще общим А в предшествующих слогах. Но главное — в нее вклинивается созвучие МЕНЬ, образуемое, с одной стороны, усечением рифмы, а с другой — внесением «своего» элемента М.

БРАЛ ДОБРА коня ДОБРЫнюшка

Внутри основного созвучия ДОБРА—ДОБРЫ обособляется, благодаря начальному слову, свое: БРА—БРА—БРЫ.

он СКОрешенько СОСКОчит СО белой груди

Центральное по положению в стихе СОСКО созвучно второй своей частью начальному СКО, а первой — последующему предлогу СО. Расщепление опорного элемента оказывается не прямолинейно-последовательным, но перекрестным.

Мы уже видели, что усечение как самостоятельная операция рифмообразования и в сочетании с другими типично для былинного стиха.

ГОВОРит святОГОР...

Неполнота рифмы создается усечением ВО, но зато здесь есть подкрепляющие элементы: ИТ—СВЯТ, они стоят рядом, но ИТ находится после рифмуемого, а СВЯТ — перед.

КО ТОМУ КО тереМУ высоКОМУ

Рефлекс усеченного элемента ТО в форме чередования ТЕ обнаруживается в середине стиха, а троекратное МУ цементирует стих.

из первых ПОдКОпов я ПОВысКОчу

Здесь налицо скрытая внутренняя рифма с усечением ВЫ и замещением Д—С. Усеченное ВЫ обнаруживает переключку с ВЫ в первой половине стиха. В середине стиха — дважды ПОВ.

а ОТ ТОГО ОТ правого ОТ стремчка буЛАТнОГО

Троекратно повторенные ОГО, ОТ, сочетание прямого с обратным ОТ—ТО—ОТ—ОТ—АТ, инструментовка на О, выделение в середине стиха сильных элементов ПР—ТР создают напряженный поверхност-

ный звукоряд. Но внутреннюю его основу составляет неточная рифма с усеченным Н. Кстати, именно усечение избавляет стих от угрожавшего ему звукового однообразия.

а й У тЫХ ли у шатров У белЫИХ

Усечения здесь образуются в обоих рифмующихся элементах.

Аналогичные случаи мы имеем в следующих сочетаниях: ПОД-НЯТЬ ПОГоНЯлкой, приЕхАЛИ корЕЛИ (здесь обратим внимание на переключку Р в рифмуемых словах и на созвучие ХА—КО).

ПОВели иЛЬЮ да по чисту ПОЛЮ

Следует учесть, что усечение ВЕЛИ соответствует позиции в стихе слова ЧИСТУ (и созвучно с ним через ПО), а тем самым обеспечивается одинаковость позиций рифмующихся элементов. Последнее наблюдение немаловажно: ведь рифма — не просто факт созвучия, но важный момент организации стиха.

он и ПРОСИТ У князя СУПРОТИВника

Лишь на первый взгляд опорным в стихе выступает укороченное созвучие ПРО. На самом деле созвучны выделенные сочетания; россыпь составляющих фонем обнаруживает порядок перемещений: после изъятия элементов ПРО остается сочетание СИТУ—СУТИ, очень существенное для поддержания звукового единства стиха.

раСПЕЧАТЫвал ярлыки скороПИСЧАТЫ

Выделенные элементы различаются начальными перемещениями СПЕ—ПИС и, конечно, положением ударений, но это не препятствует тому, что они образуют неточную рифму, даже с учетом еще одного отвлекающего мотива — усечения ВАЛ.

Как бы ЛИСТ со травю приСТИЛается

Пример чистого перемещения. Легкое усиление созвучия — переключка находящихся в симметричных позициях СО—СЯ.

СТанем мы СТРЕлять за ТРИ верСТЫ

Очевидные перемещения сами по себе значили бы немного, не будь в стихе рефлексов тех же элементов в соответствующих позициях: СТ в начале стиха и словечка ТРИ — в конце.

сОРВАл в Раны кРОВАвые листочки макОВЫ

Здесь лишь «листочики» оказываются выключенными из внутристиховой звуковой связи. Весь звукоряд состоит из перемещений и усечений, что порождает игру и столкновение оттенков. А внутри этих созвучий возникают свои, выступая сокращенными их вариантами: крОВАвые—макОВЫ и кровАВЫЕ—макОВЫ.

чтоБЫ стояли БОчКА О БОчКУ близКО-поБлизКУ

Здесь два независимых один от другого звукоряда.

Вся масса рассмотренных здесь случаев фонетических соответствий извлечена мною из вполне случайно выбранных текстов. Я убежден, что дальнейшая выборка даст множество примеров аналогичного плана. Явится множество вариантов. Кстати, было бы интересно провести сравнительный анализ вариативных формул, выражений, фразовых конструкций со стороны звуковой. Не исключено, что в ходе дальнейшей работы обнаружатся случаи, не подпадающие под предложенную здесь систематику, и потребуется выделение новых классов.

Однако и тот материал, которым мы располагаем, достаточен, чтобы сделать выводы о наличии определенных закономерностей.

Основной вывод заключается в том, что в организации былинного стиха в его классических формах определенную роль играет феномен направленных, то есть неслучайных, заданных внутренними потребностями системы эпоса, фонетически обусловленных созвучий.

Другой вывод — созвучия эти классифицируются в зависимости от способов образования, характера взаимодействий, силы проявления, роли в структуре стиха.

Наблюдения, относящиеся к былинам, я решил проверить в предварительном порядке на болгарских юнацких песнях. Выбор определился, в частности, наличием очень хорошо записанных, надежных во всех отношениях текстов. Мною было просмотрено небольшое число текстов из академического издания [СбНУН, 1971]. Результаты превзошли мои ожидания. Я без особенных усилий подобрал примеры на те типы звуковых связей, какие обнаружили в былинных стихах.

1. Наличие внутри стиха, подчас в опорных его пунктах, повторяющихся звуковых элементов:

поДаДЕ им студЕна воДица;
 проговАРАт три але АРАпа;
 МАРе МАРко, МАРе добър МАРко;
 први синджИР се отБИР момчета;
 сабля туРИ коню у гРИвата;
 ка НАстаНА у гора зелеНА;
 та донЕСЕ СЕдемдЕСЕ

2. Фонетические созвучия в парных и других сочетаниях: непозНАт юНАче, незнаЙне юНАче, девЕТ спрачЕта, ДАЛ си ДАЛек, бели куЛИ, руСАта коСА, МАрко доМА неМА, студЕНО кладЕНце.

3. Созвучия обратного порядка: чЕРна стРЕла, КРАли МАРКО, тРИ синджИРа, ВИта гРИВа, стАРец белоБРАзи, самодИВа ВИла, РИТна ПОРТИ, двоИЦА юНАЦИ.

Вот примеры целых стихов со случаями перемещений:

конь подКАРА млади КРАли МАРКО;
 и ЗА тебе прАЗна алка има;
 на се марко под МУСтак УСМина;
 па ДОпЛАДне стока проДАвали;
 що ми ТРОПаш ПОРТИ демирни

4. Чередования: през МЕНЕ МИНАла, и проВЕла дЕВЕТ сироче-та; ЛЕЛЕ, горо, ЛЕЛЕ ЛИЛЯнова.

5. Сочетания однокоренных слов: лоша СРЕЩа СРЕТна; тамо РОБе отРОБило; СЛАНa оСЛАНила; СЕКИра поСЕЧe; СБОР се СБИРА; ЧУДОм за ЧУДИла; БОРБа да си БОРим; ДРЕМка подрЕ-Мала; поБОЛИ се гуро БОЛен БОЛник.

6. Созвучия, обусловленные не грамматикой, а фонетикой. Не найдено.

7. Обрамляющие созвучия:

проКАраа три синджира РОбе

(здесь отмечены также чередования: РО—АРАА—РИ—ИРА—РО);

освОБОди три синджира рОБЕ;
 а МАрко си на калугер дуМА;
 та согЛЕДА момчилица мЛАДА;
 МАРКО шета по скопе шиРОКО

(отметим дополнительное созвучие ШЕ—ШИ в «обратных» по отношению к рифмуемым элементам позициях).

8. Сложные случаи:

дНЕС вЕНчана веднаг заробЕНа

(в этом же стихе обнаруживаются созвучия ВЕ—ВЕ, НА—НА—НА, чередование АНА—ЕНА);

НА РАМО МУ свилеНА МАРАМА

(знакомый уже нам случай широкого перемещения с замещением гласных);

пРАВО ВЪРВи у МАРКОВИ двОРИ;
 БЯЛО ПЛАТно БЕЛАТ;
 ПРЕРЯЗА го ПРЕЗ сРЯд СРЕдата;
 А МАЙКЯ си МАРКА уговАРЯ

(МАЙКЯ—МАРКА неточные рифмы с замещениями Й и Р. В конце стиха сочетание АРЯ оказывается частично рефлексом сочетания АР, частично первого Я);

АРнО, ШАРкО, МАРкА да ми пазиш

(рифма на АРО оказывается спрятанной за замещениями. При этом возникает еще и дополнительная рифма АРКО—АРКА).

Вот пример стиха, построенного на перемещениях трех пар созвучий:

ТАком БОга, пОБрАТиме марко

(третье перемещение — РА—АР).

В стихах, где упоминается имя Марка, нередко возникает система прямых созвучий перемещений и чередований АР—РА—РО:

ПРОговАРЯ КРАлевичо МАРко;

РАзлоти се КРАлевики МАРко;

Я чу лесно мАРка да превАРим;

Я ти тебе, мАРко, дАРба нечу;

гРАди, мАРко девет манастиРА;

яна мАРко това вРАно конче

Уже после того как представленный здесь материал был собран и соотнесен с материалом русских былин, я познакомился с исследованием Ст. Стойковой, посвященным той же проблеме [Стойкова, 1970]. Работу Ст. Стойковой следует расценить как первый и чрезвычайно удачный опыт современной трактовки вопроса и пересмотра прежних взглядов: предшественники ее были убеждены в отсутствии рифмы и других видов созвучий в юнацких песнях. Как показал анализ Ст. Стойковой, рифмы и аллитерация — частые гости в юнацкой эпике, хотя появляются они как бы случайно. Среди наблюдений автора наше внимание привлекают прежде всего те, что относятся к созвучиям внутри одного стиха. Выделяются среди внутренних рифм такие, которые объединяют последние слова полустихий (типа:

Марко знает ВЛАШКИ арбаНАШКИ;

нигде нема у ГОРА изВОРА)

Отмечаются также случаи неполных рифм: от ЛЕНИ МАЛЕМИ, глАСИ от неБЕСИ.

Ст. Стойкова устанавливает частое употребление рифмы в сочетаниях формульного типа («общие места»):

с ИгЛа шИЛА, та ГИ е раниЛА

Рифма характерна и для имен: зЛАТА от арвАТА.

Значительны наблюдения автора и относительно аллитераций: их много, и возникают они спонтанно. Из обилия примеров выделю:

Личба личи низ града воз града;

Болен Божко болен лежи;

Камо мене от мермера калдръм;

Яла, Маро, Марку леб да носиш

Характерно, что аллитерации присутствуют в сочетаниях существительных с эпитетами (*ситна сиротиня, бели белезици, дребни рубета*), однокоренных существительных и глаголов (*личба личи, зора зазори*), однокоренных наречий и глаголов (*рано рани, смиом смее*), даже однокоренных существительных (*хала залятина*).

Я был рад найти у Ст. Стойковой подтверждение некоторым из моих наблюдений. Полученные пока результаты убеждают, что разнообразие созвучий внутри стиха (а также между стихами, как показывают другие страницы работы Ст. Стойковой) — не случайность, но одна из характерных особенностей юнацкого (как и русского) эпоса, и дальнейшее изучение этого явления весьма желательно, в частности — и подключение к анализу сербских, черногорских, хорватских эпических песен.

Часть третья

Сказительство Русского Севера: типология отношений «учитель» — «ученик»

Сказительство — термин, идущий от слова «сказитель»: это последнее вошло в употребление — применительно к былинным певцам — в России в конце XIX в., затем постепенно в нашей литературе распространилось на певцов других этнических культур, став типовым, относящимся вообще к эпическому певцу как феномену устной традиции (например, книга А. Б. Лорда «The Singer of Tales» в русском переводе названа одним словом — «Сказитель»).

Эпический певец-сказитель и его искусство знания, хранения, передачи, исполнения эпоса и т. п. оказались в наши дни одной из ключевых проблем мирового эпосоведения (о глобальной популярности ее свидетельствует хотя бы содержание международного журнала «Oral Tradition», издаваемого «Slavica Publishers» в г. Колумбус, Огайо, США, с января 1986 г.). К сожалению, все это — с явным запозданием: ведь во многих регионах очаги живой эпической традиции либо угасли, либо близки к полному угасанию, и самый феномен сказителя необратимо становится явлением истории, а сохраняющиеся в ряде мест земного шара его представители испытывают воздействие современной цивилизации и многое меняют в своей сущности. Горький парадокс: именно в последние десятилетия наука не просто осознала исключительную значимость проблем, связанных со сказительством, но и предложила обширную исследовательскую программу, разработала подробную методику, вооружилась необходимой техникой. Увы — круг возможностей применения этой программы и современных методов сужается на глазах, желанный объект изучения перестает существовать.

Сказанное в полной мере относится к мастерам русского эпоса — былин: на наших глазах живая сказительская культура исчезла вместе с ее последними носителями — «старинщиками» Карелии, Печоры, Зимнего Берега, Мезени, Пинеги... Между тем, именно в этих местах зародился и получил размах пристальный интерес фольклористов не просто к былинам как великому поэтическому наследию народа, но и к тем, кто их хранил, передавал, сберегал для многих поколений. Напомню, что открытие и освоение «Исландии русского эпоса» началось с Заонежья. Именно здесь еще в 60—70-е гг. XIX в. было обнаружено множество локальных былинных очагов, а вместе с ними — и большое число старинщиков разного уровня знаний и мастерства, но среди них — немало выдающихся, получивших общенациональную и мировую известность. П. Н. Рыбников и вслед за ним А. Ф. Гильфердинг успели к самому порогу кризисного состояния и начала упадка сказительства на Русском Севере, и им удалось услышать и записать певцов, которые по праву считаются классиками былинного искусства: Т. Г. Рябинина, А. Е. Чукова, И. Л. Калинина, В. П. Щеголенка, К. И. Романова, Никифора Прохорова... Вторая волна собирателей застала северное сказительство уже на ущербе: А. Д. Григорьев, А. В. Марков, Н. Е. Ончуков, хотя и обнаружили на Мезени, Пинеге, Кулое, Печоре, Зимнем Берегу и в других местах все еще живую былинную традицию и встретили немало прекрасных знатоков ее, уже не застали ровесников Т. Рябинина или В. Щеголенка. Наконец, третье поколение собирателей, работавшее на Севере в 20—30-е гг., попало к завершающему этапу жизни былин и успело широко зафиксировать сказительское искусство потомков выдающихся мастеров и найти среди них немало хороших знатоков эпической поэзии (итоги собирательской работы на Русском Севере см.: [Астахова, 1966, гл. V, VI]). Три поколения собирателей — это и три стадии в жизни эпической традиции, это и несколько поколений самих сказителей, связанных преемственностью былинного искусства. Наилучшим образом эта преемственность представлена в записях из Обонежья — она охватывает период почти в сто лет. Можно сказать, что былинная традиция Обонежья явилась главным полигоном для представителей т. н. русской школы фольклористики, выработавших концепцию севернорусского сказительства, которая стала на долгие годы господствующей в нашей науке (концепции «русской школы» наиболее полное выражение получили в работах: [Астахова, 1948; Чичеров, 1982]). Собиратели оставили нам множество фактических сведений о певцах, их характеристики, живые портреты, бытовые зарисовки и т. д. В центре внимания «русской школы» оказалась проблема отношения певцов к былинным текстам. Безусловным достижением надо считать

обоснование тезиса о *творческом характере* сказительства. Но именно в этом вопросе обнаружились и недоработки, и недостаток аргументации, и разного рода преувеличения. Сегодня, полностью признавая исторические заслуги «русской школы», приходится обратить внимание на спорные аспекты ее работы или даже на прямые недочеты. Во-первых, скажем о досадной неполноте, поверхностности, беглости реального фонда фактических сведений о сказителях и их искусстве, оставленных нам несколькими поколениями собирателей. Их работа была, как правило, ориентирована на возможно более широкий и полный охват исполнителей данного региона и на возможно большее число записей при наименьшей затрате времени. Собиратели просто не имели возможности уделить достаточного внимания обстоятельным беседам со сказителями, неторопливому выяснению разного рода обстоятельств их жизни и творчества. В результате мы имеем сотни и тысячи текстов (и это замечательно!), но почти полностью лишены материалов экспериментальной, по специальным программам, работы со сказителями. Что это значит и чего мы оказались лишены — показывает опыт экспедиций американских фольклористов М. Пэрри и А. Лорда. В их громадном архиве по крайней мере половину занимают записи обстоятельнейших, длившихся часами, бесед с югославскими гусярами, вопросов и ответов, интервью, построенных по заранее подготовленной программе [Parry, Lord, 1953; Parry, Lord, 1954; Lord, Bunim, 1974 и др.]. Ныне всемирно известная теория Пэрри—Лорда опирается в равной степени на анализ записанных ими текстов и на обобщение материалов полевых наблюдений. Показателен подход М. Пэрри и А. Лорда к записи песен: не стремясь к поискам новых, «интересных», сюжетов и к охвату большего числа певцов, они в экспериментальных целях проводили повторные записи одних и тех же песен от одних и тех же и от разных певцов, от «учителей» и «учеников», что позволило аргументированно, на конкретном материале исследовать особенности усвоения и передачи эпоса гусярами и предложить принципиально новые решения по этому и другим, связанным с ним, вопросам [Lord, 1960; Лорд, 1994; Путилов, 19946]. В этом плане работа ученых «русской школы» не отличалась ни программным характером, ни последовательностью: повторные записи производились довольно случайно. Дело было, однако, не только в особенностях полевой работы, но и в чуть ли не изначальной идеологизации (а позднее и политизации) осмысления русского сказительства и работы по выяснению того, каким образом сказители усваивают, вспоминают и передают тысячи былинных стихов. Эпосоведы советского времени преимущественное внимание сосредоточили на *содержательных аспектах* сказительско-

го искусства, на выявлении, систематизации и сравнительном анализе текстов со стороны сохранения или изменений (и характера их) в сюжетике, композиции, в трактовках отдельных мест и в характеристиках персонажей. Типология певцов выводилась из обобщений по всем этим показателям: одних относили к простым «передатчикам», других — к создававшим на основе усвоенной традиции «собственные» редакции, становившиеся «постоянными», третьих — к «импровизаторам», способным свободно менять и варьировать тексты [Астахова, 1938, с. 70—89]. Такая типология имеет известные основания на содержательном уровне, но она обнаруживает свою односторонность и по существу не дает ответа на вопрос: как хранит сказитель свои тексты и как их воспроизводит при каждом новом исполнении. Для выяснения его необходимо «спуститься» на микроуровни текста, прежде всего — на уровень былинного стиха, заняться изучением не только «содержательных», но и «технических» аспектов. Пример А. Лорда подтвердил плодотворность именно такого подхода. Через сравнительный анализ стиховой материи эпоса (организация былинного стиха и совокупностей стихов у сказителя, его вариативность — объем, пределы, возможности) мы хотя бы частично, но вполне материально проникаем в характер творческого процесса, связанного с актом исполнения былины. Именно здесь подтверждается или опровергается справедливость идеи Пэрри—Лорда «composition in performance» (я предпочитаю «composition» переводить не как «сочинение», но как «воспроизведение», «воссоздание») [Лорд, 1994, гл. 2].

В свое время книга А. Лорда «The Singer of Tales» с ее идеей совпадения актов создания и исполнения эпической песни и теорией формульности эпического стиля встретила в советской печати настроенное и даже несколько высокомерное отношение. Как-то на периферии оценок ее осталась очень важная мысль А. Лорда и его учителя М. Пэрри, что устный эпос живет по законам устности, понятой в ее широте и принципиальности, а не в узких пределах коммуникативности, и что создание и постоянное воспроизведение эпоса неотрывно от актов исполнения. Характерно, что «русской школе» эта последняя мысль была известна до книги А. Лорда, но, высказанная как бы попутно, не развернутая, она осталась невостребованной. Я имею в виду следующее высказывание В. М. Жирмунского: «Повторные записи, сделанные у одного и того же певца, обнаруживают весьма значительные различия — как бы разные переложения одинакового или сходного содержания. В процессе обучения своему искусству такой певец запоминает не связный текст, а как бы сценарий, сюжетную канву, известную последовательность эпизодов и ситуаций, а также «традиционные места» (вроде богатырской скачки, описания

битвы, похвалы оружию, коню и т. п.); в остальном он создает исполняемый им текст в процессе пения, варьируя его в соответствии с характером аудитории, иногда вводя в него те или иные новые подробности или даже эпизоды» [Жирмунский, 1948, с. 6; 1961, с. 88]. Эти замечания непосредственно относились к киргизским сказителям, но, конечно, В. М. Жирмунский представлял их более общее значение.

Кажется, я был первым среди русских эпосоведов, кто не просто всерьез воспринял идеи Пэрри—Лорда и увлекся ими, но и решился применить их к исследованию былинных текстов сказителей Заонежья. Это было в конце 60-х гг., и в результате работы над текстами мне стало очевидным, что положения американских ученых о роли формульности и об акте исполнения как акте творческого воспроизведения эпического текста безусловно подтверждаются на русском материале и что типология сказителей не может строиться без учета этих моментов [Путилов, 1966б]. Вскоре после этого стали выходить работы моей ученицы Натальи Григорьевны Черняевой, значительно расширившие фонд источников, с усовершенствованной и обогащенной методикой анализа текстов. Были получены превосходные результаты, которые, кстати сказать, не столько опровергали прежние типологические опыты, сколько дополняли, исправляли их и значительно обогащали наши представления о творчестве севернорусских певцов былин [Черняева, 1976а; 1976б; 1980; 1981]. К тому же кругу проблем обратился В. М. Гацак, скорее — в полемическом настрое по отношению к А. Лорду, чем в согласии с ним, но объективно — в развитие некоторых его положений [Гацак, 1971; 1989].

Особенность (и неизбежная ограниченность) наших исследований заключалась в том, что мы уже не могли провести экспериментальную работу с живыми певцами, а вынуждены были целиком опираться на записанные нашими предшественниками тексты и на их (скромные по объему и односторонние по направленности) наблюдения. Основным материалом для анализов явились различные повторные записи — трех типов: одной и той же былины от одного сказителя; одной и той же былины от предполагаемых «учителей» и «учеников»; одной и той же былины от нескольких «учеников» одного «учителя». К сожалению, наличие таких записей в русской науке — скорее игра случая, чем результат сознательных устремлений собирателей. К счастью, все-таки набирается материал, позволяющий заняться анализом и получить обоснованные выводы. Плодотворным оказывается анализ вариантов на микроуровне, именно он показывает, что эпический текст в его конкретике рождается не где-то в уединении, не в некоем воображаемом пространстве, но в ходе исполнения при вполне определенных обстоятельствах, которые, впрочем, не обязательно воздей-

ствуют на характер текстов. Совершается таинственный, пока что не поддающийся описанию процесс перевода эпического знания, эпической памяти в данный текст, который, скорее всего, в буквальном виде уже не повторится.

Ограничимся здесь демонстрацией результатов сравнительного анализа избранных текстов «учеников» и «учителей» из Заонежья. Если на уровне содержания, композиции, мотивов, описаний и т. д. различия между ними, как правило, не существенны (если ученик не принадлежит к числу «импровизаторов»), хотя и имеют место, то на микроуровне они буквально пронизывают тексты. Не значит ли это, что «учителя», у которых «ученики» перенимали тексты, не знали «постоянных», вытверженных раз навсегда текстов? Будущий сказитель формировался и вырастал не в условиях простого перенимания «твердых» текстов, овладевал былинами не путем простого заучивания, но — одновременно — через накопление «знаний» эпоса, его содержания и поэтики, эпической «грамматики» и через овладение искусством «воссоздания» в процессе исполнения, то есть искусством варьирования, оперирования формулами не как застывшими «общими местами», а как живыми единицами стиховой материи. Память сказителя была ориентирована не на приготовленный однажды неизменный текст, но на типовые его элементы разных уровней, как вполне конкретные, поддающиеся варьированию, так и существующие в виде моделей. Ни в одном из подвергшихся анализу случаев т. н. повторный текст, зафиксированный в записи, не совпадал в плане выражения с «предшествующим». Разумеется, степень и характер расхождений в вариантах у разных сказителей неодинакова. Но важен принцип: на текстовом микроуровне обнаруживается непрерывная вариационность, которая затрагивает то отдельное слово, даже его форму, то порядок слов, состав фразы, то целую формулу. Здесь открываются по-настоящему масштабы и характер вариационной синонимии, когда «данная значимая идея» (М. Пэрри) выражается, частично или полностью, разным формульным (либо бесформульным) способом, и возможности разного выражения заложены в памяти (или в художественном сознании) сказителя, откуда он неведомым нам (и скорее всего — самому себе) путем извлекает в ходе исполнения одну из них. Типологическая классификация должна учитывать как немаловажный показатель объем вариативного фонда у каждого сказителя и умение им пользоваться. Поскольку «ученики» всегда слышали от «учителей» не повторяющиеся слово в слово тексты, но *варианты*, осознание вариативности плана выражения должно было изначально составлять важную часть эпического знания, а эпическая память должна была вбирать и хранить систему вариационных элементов, и

искусство исполнения предполагало умение этой системой пользоваться настолько свободно, что организация стиха (и стихов) в процессе пропевания не встречала каких-то затруднений.

Результаты сопоставительного анализа текстов показывают, что «ученики», как правило, сохраняют сюжетные версии и редакции своих «учителей», лишь немногие из них склонны к самостоятельным переменам и контаминациям, подсказываемым знанием других редакций. Другое дело, что певцы, в рамках усвоенной ими версии, могут вносить отдельные мотивы или подробности, которые они слышали от других сказителей. Такие вставки не меняют основы версии или редакции, но свидетельствуют об относительно свободном обращении «учеников» с известной им традицией. *Изложение* — вот та сфера, где различия в текстах «учеников» и «учителей» наиболее всего очевидны. Это касается, во-первых, полноты изложения. И в тех и в других мы находим взаимные пропуски, сокращения, упущенные эпизоды либо какие-то мелочи. Иногда возникает впечатление, что один из текстов своими стихами, формулами и т. д. как бы восполняет другой, а вовсе не является «новацией» по отношению к нему. Это заключение очень важно — оно должно предостеречь от поспешных выводов относительно степени переработки «учеником» версии «учителя», равно как и относительно недостаточности полного усвоения первым «учительской» традиции. Вообще мы не должны рассматривать сопоставляемые тексты как нечто постоянное, устойчивое в своей данности; напротив, каждый текст — это всего лишь зафиксированный момент сложной жизни былины в памяти и в устах сказителя. Идеальным для исследователя было бы иметь множество разновременных таких фиксаций. Для характеристики отношений между текстами «учителя» и «ученика» я считаю особенно показательными те совпадения, разной степени близости, или расхождения, которые существуют на микроуровне, то есть в стихах и стиховых комплексах. Искусство певца проявляется именно в умении построить стих, пропеть его, то есть соотнести его с мелодическим отрезком, связать переходы от стиха к стиху, к месту употребить соответствующую формулу и наполнить ее поэтической материей. В конечном счете, мастерство сказителя не всегда можно определять вариационными качествами его стихов. Были сказители, которые доводили варьирование в стихах и формулах до минимума, хотя это вовсе не значит, что они просто механически воспроизводили свои тексты. Такими были потомки Т. Г. Рябины. Другой тип представляют сказители, у которых варьирование шло в рамках воспринятых структур. Для примера сошлюсь на тексты И. М. Калитина [Соколов, Чичеров, 1948, № 247] и его матери, И. Д. Калитиной [Гильфердинг, 1951, № 233]. В былине «Илья

Муромец», объемом около 150 стихов, 40, то есть немногим более 25 %, можно считать совпадающими; стихов с разночтениями в одно-два слова примерно 30, то есть 20 %. Эти 30 — показатель того, что сын помнил стихи матери, но все-таки пропевал их несколько по-своему. Не стану здесь касаться пассажей, которых у матери вообще нет, а укажу на разночтения в параллельных стихах. У матери: «Да кинал палку вверх под облаки»; у сына: «Да и палицу мечет под облаки, Да за ту, ю, палицу, подхватыват». У матери: «Да ой же удалой доброй молодец!»; у сына: «Да ой же ты богатырь ты неверные!» У матери: «Да стрепенулся Илья да под богатырем, Да ушиб-то богатыря во чисто поле»; у сына: «И встрепенулся Илья да под богатырем, Уфатил богатыря за желты кудри, Ушиб богатыря под облаки, Назад-то богатыря подхватывал». В трех из приведенных случаев формулы дополнены и стихи параллельные не вполне совпадают, а то и вообще различаются. Есть и еще случаи подобного «дополнения» и «распространения», а это означает, что либо исполнение матери в момент записи было не очень удачным, и она пела с пропусками, либо сын восполнил свои тексты за счет знания других вариантов. Последнее допущение вполне вероятно: локальные традиции, которых не мог не слышать любой сказитель, предоставляли готовые варианты в пределах одной и той же редакции сюжета.

На другом полюсе типологии отношений между «учителем» и «учеником» находятся тексты Н. Прохорова [Гильфердинг, 1949, № 46—54] и Г. Якушова [Соколов, Чичеров, 1948, № 4, 6, 8, 12, 16, 19, 20, 25]. О Прохорове известно, что он не держал в памяти закреплённых текстов и, сохраняя сюжетную канву, при разных исполнениях варьировал эпизоды и подробности, то сужая, то расширяя поле повествования. При этом именно план выражения подвергался наибольшему варьированию — это касалось формул и отдельных стихов, в которых он менял слова, их грамматические формы и т. д. Г. Якушов унаследовал от учителя эти особенности. Разночтения в их текстах на уровне изложения буквально заполняют все пространство, и перед нами открываются самые разные типы несоответствий в варьировании: альтернативные формулы, переименования формул, перестройки внутри стихов и их комплексов, усиление и ослабление формульности в отдельных стихах, появление деталей с дополнительными значениями и, наконец, случаи совершенно различного изложения типовых ситуаций. Текст Якушова по изложению в чем-то превосходит прохоровский, а в чем-то ему уступает. Равноценные и словно бы независимые тексты на самом деле обнаруживают сплошную преемственную связь, которая проявляется в самых разных формах. К тому же, по-видимому, Якушов набирался знания и от других певцов.

Итак, сам факт того, что былинные сказители не выступали, подобно артистам, простыми исполнителями «чужих» текстов, ими однажды заученных, но всякий раз воспроизводили их как бы заново (по формуле М. Пэрри—А. Лорда: *composition in performance*), подтверждается исследованиями последнего времени и ставит перед эпосоветами множество новых вопросов, касающихся как природы сказительства, так и техники сказительского творчества, заставляя вновь вернуться к старой проблеме — типологии былинных певцов и их искусства. Возможности изучения здесь далеко еще не исчерпаны.

Черногорские гусляры в прошлом и настоящем

Открытие живой эпической традиции и ее носителей — эпических певцов раньше всего совершилось в Сербии и Черногории, и в роли первооткрывателя выступил Вук Стеф. Караджич (1787—1864). В ряду первых черногорских гусляров стоит имя старца Милии из Колашина. Вук Караджич встретился с ним в Крагуевце в 1822 г. Был он тогда уже стар и слаб. По позднейшим подсчетам исследователей время его рождения может датироваться концом первой половины XVIII в. Это значит, заметим мы, что старца Милию отделяло по возрасту от старейшины сказителей Русского Севера Трофима Рябина лет 50, и, следовательно, черногорское сказительство известно нам на два-три поколения раньше русского: дистанция громадная, если учесть, что за разницей поколений стоят объем и интенсивность самой эпической традиции. Вук записал от старца Милии всего четыре песни, но какие! «Банович Страхиња» и «Женитьба Максима Черноевича» по праву вошли в золотой фонд южнославянской (и шире — европейской) эпической поэзии [Караџић, 1958, кн. II, № 43, 88]; о старце Милии см.: [Килибарда, 1972, с. 7—17; Меденица, 1975, с. 46—68; Недић, 1981, с. 47—51; Љубинковић, 1987; Зуковић, 1988, с. 25—114].

Современником, а может быть и сверстником Милии был другой «старец» — Рашко, родом тоже из Колашина. Вместе с большой группой моравчан он в 1806 или 1809 г. перебрался в Сербию, воодушевленный борьбой за свободу, которую вел Карагеоргий. Здесь он пел юнацкие песни участникам восстания. Вук записал от него песню «Бој на Делиграду», замечательную тем, что в ней была воспета битва повстанцев с турками летом 1806 г. Скорее всего, сам Рашко и составил эту песню [Караџић, 1958, кн. IV, № 31]. Кроме нее Вук записал от старца еще девять песен и среди них — подлинные жемчужины сербской эпики: «Зиданье Скадра» и «Урош и Мрљавчевији» [Караџић, 1958, кн. II, № 25, 33]; о старце Рашке см.: [Меденица, 1975, с. 94—

101; Недић, 1981, с. 67—72]. Уже по репертуару Милии и Рашка можно судить, что черногорские певцы старшего поколения хорошо знали классический фонд общесербской эпикей и, возможно, пополняли свой запас песен, живя долгие годы в Сербии. В том же 1822 г., когда Вук работал со старцем Милией, он записал две песни от двух черногорцев — Филипа Бошковича Белопавлича из Мартиничей и Милована Мушкина Пипера (последнее имя указывает на принадлежность певца к племени пиперов) [Недић, 1981, с. 104]. Песни эти замечательны тем, что обе были посвящены битве с турками на Мораче, которая случилась всего за два года до того. Это был, кажется первый случай, когда Вук встретился со столь быстрым откликом эпической традиции на событие [Карацић, 1958, кн. IV, № 49, 50].

Джуро Милутинович Црногорац принадлежит к более позднему поколению гусяров: он лет на двадцать моложе старца Милии. Ослепший после оспы, Джуро стал гусяром. Был он близок к черногорскому владыке Петру Петровичу Негошу и по поручению последнего в 1806—1808 гг. переносил послания владыки Карагеоргию, пряча их в своем посохе (или, по другим свидетельствам, в гусях). В конце концов он был вынужден остаться в Сербии, оттуда — после разгрома восстания — эмигрировал в Бессарабию, вернулся и долгое время жил в Белграде.

Как видим, черногорские певцы начала XIX в. не сидели на месте и достаточно повидали свет и претерпели разные испытания. В сборниках Вука — шесть относительно небольших песен, полученных от Джюра. Одну из них напечатал также Сима Милутинович: это — «Падение Млетака» (т. е. Венеции), песня о войне Наполеона с Австрией за овладение Италией и Далмацией и о неудаче императора в борьбе за Боку Которску с русским войском [Милутиновић, 1990, № 64]. Джуро либо был творцом этой песни, либо, скорее всего, усвоил ее от Петра I Петровича — ее вероятного автора [Меденица, 1975, с. 104—106, 178—182; Зуковић, 1988, с. 115—144].

Петр I Петрович Негош принадлежал к тому же поколению, что и Джуро. Выдающийся государственный деятель, военачальник, дипломат, он был и даровитым писателем, творившим анонимно: лишь сравнительно недавно его поэтическое творчество стало известно [Банашевић, 1951; Меденица, 1975, с. 102—114]. Свое место в нем занимают и эпические гусярские песни, все — посвященные событиям черногорской истории XVIII в., главным образом — значительным битвам с турками. Среди них стоит выделить песни о событиях, свидетелем и участником которых был сам Негош: это «Бой Црногораца с Махмут-пашом» и «Опет Црногорци и Махмут-паша» [Карацић, 1958, кн. IV, № 10, 11].

Описанные в них события произошли в 1796 и 1797 гг., и Негош возглавлял черногорское войско в этих сражениях. Остается под вопросом авторство Негоша в отношении некоторых других песен [Меденица, 1975, с. 111—112; Зуковић, 1988, с. 145—146]. Заметим здесь, что песни Негоша знали и пели гуслеры. В частности, Вук две песни его опубликовал в записях от других певцов, по-своему воспроизведших услышанные ими тексты [Караџић, 1958, кн. IV, № 10, 11]. Сам же Петр I Петрович придавал своим песням большое общественное значение, видя в них средство воспитания национального самосознания и преодоления племенного менталитета у черногорцев.

В конце 20-х—начале 30-х гг. энергичную деятельность по собиранию эпических песен непосредственно в Черногории развил Сима Милутинович. Первые свои записи он сделал летом 1827 г. в Которе от Петра Мркаича и слепца Гаша Ришнянина. Попав в Цетине осенью того же года, С. Милутинович вскоре занял должность «народного секретаря» при дворе владыки и одновременно — учителя и воспитателя Радивоя Томова, будущего Петра II Петровича Негоша. Исполняя поручения владыки, он много ездил по Черногории и использовал эти поездки для поисков певцов и записи песен. Именно Сима Милутинович открыл существование широкой гуслерской традиции в тогдашних черногорских землях. И если ему не удалось встретить певцов, равных Милии или Рашке, то хороших знатоков и исполнителей черногорской эпики среди тех 66, которых он нашел, немало. И что особенно важно, во-первых, они были из разных черногорских племен и братств, и, во-вторых, в их репертуаре преобладали песни на «свою», черногорскую тематику. Лучше всего представлены певцы из Белопавличей и Морачи, т. е. из региона Брда. В главном своем сборнике С. Милутинович в большинстве случаев обозначил певцов, от которых получил ту или другую песню, но о самих певцах не сообщил нам почти ничего [Милутиновић, 1990; Недић, 1959; Меденица, 1974, с. 102—114].

Между тем Вук Караджич не ограничился знакомством с черногорскими гуслерами в Сербии. В сентябре 1834 г. он приехал в Цетине, общался с Негошем и, возможно, слушал певцов, но в собирании песен успеха не имел. К тому же суровый климат Цетине оказался для него неподходящим, и он уехал в Котор, а оттуда в Вену. Все же результатом его краткого пребывания в Черногории была договоренность с Негошем о записи для него песен. Владыка исполнил свое обещание, и в 1836 г. Вук, находясь в Вене, получил от Негоша (может быть, даже непосредственно из его рук) сборник, содержащий 110 эпических песен, записанных от одного певца — Тодора Икова Пипера. Возможно, что Негош рассчитывал на отдельное издание

сборника, однако Вук ограничился включением ряда песен в свои публикации разных лет [Караџић, 1958, књ. IV, № 12, 13, 17—23]. К сожалению, никаких сведений об Икове не сохранилось, но объем его репертуара и разнообразие песен с точки зрения содержания (он знал и общесербские, и старые черногорские, и современные песни), поэтических особенностей и др. говорит о том, что это был даровитый певец [Меденица, 1975, с. 166—177; Зуковић, 1988, с. 169—241].

И в последующие годы Вук встречался с черногорскими гуслирами и либо сам непосредственно записывал от них, либо пользовался услугами своих корреспондентов. Летом 1846 г. на пути в родной Тршич он задержался в Валева, где услышал о гусларе Дамляне Дуловиче из Горной Морачи, что он «лијепо пјева уз гусле», и записал от него хороший вариант песни о знаменитом хайдуке Лазаре Пецирепе [Караџић, 1958, књ. IV, № 7; Недић, 1981, с. 96—98]. В 1852 г. Вук познакомился с сердаром (почетный титул в тогдашней Черногории) Джюком Средановичем. Ровесник Негоша, т. е. представитель уже третьего или четвертого после Милии поколения, весьма грамотный (по черногорским меркам), он выполнял обязанности управителя двора владыки и был верным его телохранителем. Позже он с такой же верностью и преданностью служил князю Даниле и князю Николе. Знавшие Джюко отзывались о нем с симпатией, отмечая его сердечность и остроумие, а также память, в которой он держал события многих десятилетий родной истории. И одновременно Джюко был хорошим гуслиром. Рассказывают, что перед самой смертью он взял гусли и пропел какую-то песню. Известно, что он сам и через посредников слал Вуку в разное время (в 50—60-е гг.) песни, среди которых преобладали им же составленные по горячим следам событий. Джюро Среданович был, пожалуй, самым ярким из черногорских певцов, посвящавших свое творчество современности [Меденица, 1975, с. 183—192; Зуковић, 1988, с. 314—327].

В ряду Вуковых гуслиров стоит назвать Саву Матова Мартиновича. Он прожил долгую жизнь (р. 1808 или 1806, ум. 1896). В детстве пас овец и мечтал добыть ружье. Грамоте не научился. В одиннадцать лет поступил в услужение к турку в Баре. На праздник рамазана хозяин уговорил его спеть под гусли песню гостям. Саво запел о Марке Кралевиче, и поначалу гости слушали его снисходительно, добродушно подсмеиваясь над поведением его героя. Но когда юный гуслир в заключение пропел, как на мейдане Марко отрубил голову турчину, все вскочили, стали возмущаться и готовы были наказать и даже чуть ли не убить певца. Хозяин еле отстоял его, а когда гости разошлись, укорил его: «Почему ты не мог пропеть, что турчин порубил Марка?» — «Как я могу петь о том, что неправда!» В пятна-

дцать лет Саво вступил в хайдуцкую дружину, разбойничавшую по Герцеговине, Боке Которской и Албании, и стал известен своими подвигами. А в 19 лет он был принят в придворную гвардию, дослужился до «капетана», позже был важным лицом при Негоше, часто сопровождал его в поездках по Черногории. Уже в 50-е гг. при князе Даниле за одно сражение получил серебряную медаль, был старейшиной в личной гвардии князя, но затем — из-за разногласий и интриг — оставил Цетине и эмигрировал в 1857 г. в Задар. Здесь Саво стал на досуге сочинять песни о черногорских юнаках и их подвигах. Его заметил корреспондент Караджича Вук Врчевич, и когда в 1861 г. Караджич возвращался из Цетине, то встретился с Савой и попросил Врчевича записать его песни. В сборниках Вука напечатано около 20 песен Савы Мартиновича, и все они — о событиях и героях недавнего прошлого и современности [Караџић, 1958, кн. IV, № 2, 25, 47; Меденица, 1975, с. 193—206; Зуковић, 1988, с. 242—262].

Разумеется, названными именами не исчерпывается ни круг певцов, которые так или иначе внесли свой вклад в собрание Вука Караджича, ни, тем более, перечень гусяров, чей репертуар отразился в сборниках первой половины—середины XIX в. Можно с полным основанием утверждать, что эти 50—60 лет сконцентрировали время наиболее активного, связанного с классическими традициями и не подверженного еще в достаточной мере воздействиям «цивилизации» гусярского творчества у черногорцев.

Современные исследователи главное внимание сосредоточили на проблемах «личного начала», как оно выражается в сохранившихся песнях.

Взгляды Вука Караджича на эпическую песню и ее носителя определились рано. Он знал — еще с детских лет — что одни и те же песни поются в народе по-разному, очевидно — потому, что переходя из уст в уста, попадая к разным исполнителям, они разрабатывались и украшались или, наоборот, сокращались и портились. Есть певцы хорошие и плохие. «Плохой певец и хорошую песню плохо запоминает и поет, исказив, а хороший певец и плохую песню исправит согласно остальным песням, которые он знает...» «Любая народная песня хороша и красива, следует только найти настоящего певца, который знает, как и что нужно» [Караџић, 1958, кн. IV, с. XXVIII]. Отсюда — установка Вука на поиск «хороших» певцов, т. е. творчески способных, обладающих специфическим индивидуальным даром. Вук не представлял еще самоценности песенных вариантов, различая их просто на основе известных ему критериев «качества».

Современные исследователи видят в вариантах прежде всего проявление индивидуальных особенностей певца в рамках заданной эпи-

ческой традиции. Типовым для них оказывается проявление («при всем почтении» к традиции) «творческой свободы». Они могли «нализывать» юнацкие подвиги в различном порядке, заменять имена героев, переносить эпизоды борьбы в разные места, придавать одним и тем же событиям разные значения, вносить подробности, по-разному завершать повествование и т. д. Главное, однако, с точки зрения исследователей, заключается не в этих, преимущественно внешних, проявлениях вариативности, но в особенностях обработки традиционных сюжетов, в трактовках, в характеристиках героев и их поступков, во множестве художественных оттенков, которые придают неповторимость текстам.

Даже не располагая большим материалом для сравнений (записей одной и той же песни от разных певцов в XIX в. было очень немногое), они вычитывали в имевшихся текстах различные выражения «личного начала» и на основании этого предлагали свои характеристики певцов и их типологию. В этом смысле фольклористы Сербии и Черногории походили на русских эпосоведов, только, может быть, их суждения отличались свободой от идеологических штампов и немалой долей научного импрессионизма. Не поднимается рука упрекать их в преувеличениях и натяжках — столь интересны, тонки и привлекательны их наблюдения и выводы. Многое здесь просто поучительно, и удачные интерпретации идут часто от знания эпоса «изнутри», от того, что сами исследователи словно бы не оторвались полностью от «природного» ощущения эпоса, его «воздуха», не переключились окончательно на «книжное» его восприятие. Кажутся вполне естественными разноречивость и разногласия в трактовке одних и тех же текстов и певцов — дело тут не только в субъективном начале, отличающем подходы разных ученых, но и в характере живого восприятия эпического текста.

О старце Милии, о его гусярской и поэтической индивидуальности существует уже целая литература. Авторы сходятся на том, что в лице Милии мы имеем выдающегося певца, по существу — народного поэта, творившего в рамках унаследованной им эпической традиции. По словам Р. Меденицы, Милия, как и Рашко, принадлежит к типу «художников—интерпретаторов уже готовых песенных сюжетов», «импровизаторов-творцов» [Меденица, 1975, с. 96]. Искусство его находит выражение — помимо различных частностей, свойственных вообще гусярам (приближение действий и обстановки к знакомой географической среде, к своему времени, к знакомому быту и т. п.), — в создании пространных, обширных сюжетных версий, своим объемом резко выделяющихся на фоне других, кратких и не всегда полных редакций. Обширность достигается путем полноты изложения и, особенно, расширения описаний, включения новых эпизодов, а также за

счет подробностей в характеристиках персонажей и их поведения [Недић, 1981, с. 49—50; Меденица, 1975, с. 50 и след.].

За стремлением к полноте и обширности повествования исследователи усматривают нечто большее — принципиально значимые и часто осознанные намерения. Милия привержен к острым драматическим ситуациям и конфликтам (часто — между «своими», а не только между героями и традиционными их противниками), «сукоб» (т. е. столкновение) — излюбленный мотив его песен, и певец последовательно, шаг за шагом, готовит слушателей к трагическим развязкам [Недић, 1981, с. 50; Зуковић, 1988, с. 42]. Р. Меденица усматривает в сверхобычной пространности «Женитьбы Максима Черноевича» попытку создания настоящей поэмы — не просто о трагическом происшествии, но о гибели последнего остатка средневековой сербской государственности и последней ее династии; сквозь всю поэму проходит идея трагической неотвратимости торжества злого рока и злой крови, которая витала над родом Максима Черноевича [Меденица, 1975, с. 55]. И песню о благородном витязе Бановиче Страхине Р. Меденица склонен трактовать как лебединую песню Милии, пропетую сербскому «чойству и юнаштву» (о значении этих понятий см. на с. 267 настоящей книги).

Мысль о том, что в песнях Милии на традиционные сюжеты заключено собственное ощущение певцом трагических перемен в жизни общества, в поведении людей, в их отношениях, остро и последовательно развил Н. Любинкович. В отличие от сербских певцов Филипа Вишница и Тишана Подруговича, с которыми Вук общался в разгар восстания и которые пели и творили, будучи одушевлены пафосом борьбы за свободу, Милия к 1822 г. находился в состоянии духовной депрессии, вызванной происшедшими переменами в окружавшей его действительности: он видел, как прежние борцы за свободу народа сооружали «богатые гаремы», как стало утверждаться беззаконие, как непоследовательно вел себя Карагеоргий и как он был вероломно убит, и т. д., и т. п. Разочарование свое и осмысление происшедшего Милия не мог выразить как историк, как летописец или публицист и нашел способ сделать это в формах эпической поэзии — через трагические коллизии, в которых юнаки ведут самую главную борьбу не оружием, а другими путями и гибнут каждый по-своему, в зависимости от собственных качеств и обстоятельств [Любинкович, 1987, с. 85]. Н. Любинкович полагает, что песни Милии были обращены не к слушателям, он как бы самому себе поверял поэтическую и человеческую правду. Это все и делает Милию «самым крупным поэтом раннего сербского романтизма, одним из величайших, какие когда-либо на этом языке пели» [Там же, с. 86—87].

Зукович, напротив, убежден, что Милия был в высшей степени свободен от романтического воодушевления и романтических пред-
рассудков. Понимая несовершенство мира и людей, он осуждал ма-
лодушие утопающей в роскоши знати и боролся за эпические идеалы
[Зуковић, 1988, с. 54—55]. Для Р. Меденицы Милия — «редкий реал-
ист» в классической южнославянской эпике, остающийся «неизменно
правдивым», способным «вжиться в ситуации», им создаваемые [Ме-
деница, 1975, с. 51].

Все писавшие о Милии отмечают как важнейшее качество его спо-
собность проникать в психологию личности, которую он воспеваает.
«Милия ясно видит своего героя, знает его психологию» [Там же,
с. 50—51]. Он в своем стремлении войти в психологию героев подчас
так заглядывал в их душу, что «нам кажется, будто перед нами — про-
изведение книжной литературы» [Недић, 1981, с. 50]. «Опытным пси-
хологом» называет Милию Н. Любинкович [Љубинковић, 1987, с. 85].

При несовпадении взглядов на отдельные стороны творчества
Милии авторов объединяет принципиально значимый подход, осно-
вывающийся на признании определяющей роли личности певца, его
морали и его представлений о мире и о людях, а также его индивиду-
альных поэтических вкусов и склонностей. Эти последние могут вы-
ражаться в самых разных формах: в умеренном пользовании «общими
местами» эпической стилистики, в умении самому создавать фор-
мулы и прибегать к ним в нужный момент, в пристрастии к опреде-
ленным образам и выражениям, в мастерстве построения десетерца,
даже, например, в том, как Милия «захвачен и заморожен магией зву-
ка»: «звук всегда вносит движение в сцену, но часто и больше того —
предупреждение поворота в событиях» [Там же].

Аналогичные подходы и связанные с ними наблюдения можно
встретить во множестве других работ, посвященных черногорским
певцам первой половины XIX в. Особенно насыщены этим материа-
лом этюды Р. Меденицы и разделы книги Л. Зуковича. Ограничусь
несколькими примерами. В текстах черногорских певцов находят вы-
ражение не только их индивидуальные наклонности при обработке
эпической традиции, но также и типовые процессы, происходившие в
эпическом творчестве на протяжении XVIII—XIX вв. В этом смысле
показательны суждения Р. Меденицы о Петре I Петровиче Негоше
как слагателе эпоса.

В обстановке, когда в черногорской живой традиции начала XIX в.
сосуществовали разные слои эпики — от старой классической, отли-
чающейся высоким искусством, до прозаического хроникального из-
ложения, он, по словам исследователя, совершил переворот, оживив
слой старинной эпики и одновременно введя свой стиль хроникально

направленной и реалистически нацеленной эпике современной [Меденица, 1975, с. 114].

Показательно, как Р. Меденица разобрался в обширном наследии Тодора Йкова Пипера, дифференцировав его песни не просто по тематике, по принадлежности классической или современной традиции, но и по разнообразию обработок и поэтических достоинств. Вук Караджич, опубликовавший 23 песни Тодора Йкова, отобрал действительно лучшие из рукописи, причем эти песни — как общесербской, так и черногорской тематики — оказываются очень близкими по типу. Певец в них предстает хранителем «духа старинной эпики». С другой стороны, он особенно «убедителен» как певец-поэт в своих кратких произведениях о местных событиях и подвигах. «Тодоровы песни — никак не сухие хроники, но своеобразные поэтические творения с глубокими корнями в традиционной эпике». Р. Меденица отмечает их «живость, динамичность и импрессионность» при несомненной «документальности». Сопоставляя варианты Тодора Йкова с другими известными ему, Р. Меденица находит у певца различные формы импровизации, расширения, введения новых эпизодов. В итоге «более половины (из 110. — Б. П.) Тодоровых песен возвышаются над обработками хроникального типа и представляют переходный тип, который постепенно и спонтанно вырастает из традиционного старинного стиля, какой можно встретить в его текстах старой тематики, в более или менее реальное рассмотрение “актуальных” событий его времени» [Там же, с. 177]. Нечто похожее Р. Меденица обнаруживает и у Джюко Средановича: одна песня, в основе которой лежат эпические мотивы, обнаруживает тенденцию к перерастанию в хроникальную, но все еще сберегает полностью стиль старой эпики [Там же, с. 186]. Джюко Среданович «трезво и бережно одевает современные ратные события в хроникальную эпическую песню». Произведения его оказываются типичны для черногорской эпики середины XIX в.: «слияние их с историей, тяга к специфическому реализму как в расстилании ткани песен, так и в способах их стилизации; без множества гипербола и устойчивых описаний, с достаточно ретушированными поэтическими схемами старинной эпики... Язык эпический, но с определенными характерными признаками лексики родных мест певца» [Там же, с. 192].

В характеристиках певцов разными исследователями отчетливо просматривается стремление выделить в их творчестве импровизационное, собственно творчески индивидуальное начало и вместе с тем не прятать принадлежность их к традиции. Первое они усматривали прежде всего в содержательных аспектах песен, в характере обработки традиции. В конечном счете, приверженность усвоенному, отсут-

ствие явных признаков личного вмешательства в текст вовсе не снижало ценности певцов, если традиция, которую они хранили, была сама по себе значимой. Л. Зукович пишет о Джуре Милутиновиче, что тот, судя по всему, очень хорошо выбирал и запоминал песни, но не менял их больше, чем это нужно было в устной передаче. «Его песни композиционно складны, стихи текут гладко», очевидно, Милутинович не имел склонности «менять и дорабатывать песни, полученные им от других гусяров» [Зукович, 1988, с. 120].

Во второй половине XIX в. в гусярском творчестве намечаются некоторые качественные сдвиги. Конечно же, они были связаны с переменами в общественной жизни и в сознании черногорцев, с постепенным ослаблением эпического менталитета и разрушением патриархального быта и патриархальных норм морали, с распространением новой «книжной» культуры. Книга как форма не только знакомства с эпосом, но и усвоения его, все больше распространяется в черногорской среде — параллельно расширению грамотности и увеличению печатной продукции. Становится обычным делом, когда певцы, овладев навыками гусярского искусства обычным, устным путем, затем расширяют свой репертуар за счет знакомства с печатными публикациями. Этому способствовала легкость, с какой книжный десетерац мог переводиться в устный — песенный. К книжным текстам было и отношение иное, чем к устным: они воспринимались как безусловно хорошие, не требовавшие собственного гусярского редактирования, как «окончательные» по своей форме. Книга породила, таким образом, иные способы усвоения и сохранения текста, резкое сокращение вариационности. С этим процессом совпали и перемены в новотворчестве: все больше начало входить в практику и подчас становиться модой сочинение новых песен в десетерце с сохранением авторства. Прежние певцы, создавая новые песни, не только не претендовали на «авторское право», но даже отказывались называть песни своими. Р. Меденица ссылается на известного гусяра из окружения Негоша — Йована Ковача, который, будучи создателем многих песен о битвах черногорцев с турками, решительно не хотел ни одной из них признавать своим творением [Меденица, 1975, с. 163].

Времена изменились, и гусяры-поэты стали открыто издавать сборники собственных песен, имена их становились известны, их почитали или — напротив — осуждали в зависимости от восприятия их творчества. Неизменно посвященные современным событиям и их участникам, песни эти — в новой общественной обстановке — порождали совсем иной, чем в прежние патриархальные времена, эффект. Многие претендовали на то, чтобы быть воспетыми; на песни стали смотреть как на средство возвышения в общественном мнении и, особенно, как на способ добиться каких-то привилегий... Появление (или

непоявление) песен по каким-то случаям становилось предметом открытых обсуждений и даже конфликтов. Показательна в этом плане история с песнями Максима Шобаича, почти трагикомическая. Во время войны 1875—1877 гг. на него была возложена функция гусляр-летописца. Он следовал за войском, собирал факты по живым следам только что закончившихся боев и составлял о них песенные реляции; при этом он давал тексты для «критики» и вносил необходимые поправки. В 1879 г. сборник этих песен под заглавием «Освета косовска» (т. е. «Отмщение за Косово») вышел в свет тиражом в 2 тыс. экземпляров и был немедленно распродан. Шобаич с большим кругом родственников жил тогда в Никшиче, которым — после его освобождения от турецкого владычества — управляла группа командиров. Многие из них оказались недовольны книгой Шобаича, так как одни не нашли себя в песнях, другие сочли, что о них сказано мало или не так. Шобаича и его родных стали преследовать, хотели вовсе изгнать из города. На суде, куда обратился Шобаич с жалобой, главари Никшича заявили, что Шобаич в своих песнях «принизил рыцарскую славу отдельных военачальников и всей Черногории, а больше всего — Катунской нахии», и что если суд и князь Никола допустят, чтобы песни Шобаича остались такими, то они, «7 командиров и 7 подкомандиров не станут больше опоясываться юнацким оружием и в бой не пойдут». Князю с большим трудом удалось погасить конфликт [Ровинский, 1905, с. 55—56; Меденица, 1975, с. 264—266].

Гуслярское искусство с течением времени все больше приобретает характер поддержания и популяризации исторической памяти народа, хотя в отдельные периоды ему возвращается непосредственная роль возбуждения патриотических и героических настроений. Здесь стоит назвать несколько наиболее характерных имен, вошедших в число знаменитых черногорских певцов. Таким был воевода Никола Мирко Петрович (1820—1869), прославленный военачальник, участник многих сражений, дипломат и одновременно гусляр. Архимандрит Никифор Дучич собрал его песни и издал в 1864 г. «Јуначки споменик» («Јунацкий памятник»). Здесь представлены песни о событиях начала 60-х гг., причем — с их датами (влияние сборника Негоша «Огледало српско»). По словам того же Н. Дучича, Мирко Петрович мог «в один момент пропеть песню о любом событии так легко, что можно было лишь удивляться» [Меденица, 1975, с. 210]. Песни Петровича — типичные гуслярские хроники, но с использованием стилистики старой эпики, и, по мнению Р. Меденицы, принадлежат к тем «индивидуальным десетерцам», которые нет оснований выводить за пределы народных — благодаря их «адекватности» духу народной эпики [Там же, с. 212].

Далее назовем Николу Бастача, «простого воина» — по его собственному определению. Его сборник «Мач и гусле» («Меч и гусли») вышел в 1886 г. и содержал песни о черногорских битвах 1876—1879 гг. Это — опять-таки типичные хроникальные десетерцы, в которых прослеживается повторяемость, основанная на одних и тех же, характерных для певца, моделях. По словам Р. Меденицы, Бастач не имел песенного дара, но был лишь прилежный стихотворец, хотя в сборнике встречаются песни, которые можно считать и народными [Там же, с. 251].

Два имени особенно выделяются среди гусяров начала XX в. Первый — это Петар Перунович (1880—1952). Он получил некоторое образование, в том числе и музыкальное, какое-то время ездил по областям Черногории, выступая перед публикой. Новый путь открылся перед ним в 1908 г., когда в Белграде на массовом митинге протеста против аннексии Боснии и Герцеговины Австрией он поднялся на возвышение и перед многотысячной толпой пропел юнацкую песню, симпровизировав припев, в котором содержались угрозы по адресу Австрии. Выступления затем повторялись, и всюду Перуновича встречал шумный успех. Он объехал всю Сербию, Черногорию с героическими песнями, разбавляя их осуждающими стихами в адрес Австрии. В Праге и Софии он исполнил песню о славянском братстве. С Перуновичем стали связываться представления о национальном певце, воодушевляющем славян на борьбу против австрийской агрессии. Ему удалось несколько раз выступить в областях, где управляли австрийские власти, и здесь, конечно, его тоже встречали с восторгом. Во время двух Балканских войн Перунович был добровольцем в черногорской (а затем сербской) армиях. Говорят, что «молодой юнак во главе полка ехал на белом коне с гуслями на коленях и ружьем на плече» [Там же, с. 379]. Характерно, что основу репертуара Перуновича составляли старые сербские песни. С началом мировой войны он опять доброволец, соединяющий участие в боях с исполнением юнацких песен в окопах и на бивуаках. Иногда он отрывается от боевой жизни ради выполнения больших патриотических задач: он поет в Париже, а затем в 1916 г. отправляется в Америку для собирания добровольцев на Салоникский фронт. Он объезжает районы с южнославянским населением, устраивает вечера гусярского пения. В результате ему удастся собрать 10 тысяч добровольцев, и сам он возвращается на фронт. 1914—1918 гг. были временем его высшей славы. Его послевоенные турне по землям новой Югославии имели целью сплотить народы, выразить идеи братского единения и возбудить историческую память. А затем — снова Америка, где Перунович провел восемь лет, посещая районы, населенные земляками... По возвраще-

нии жил скромно, замкнуто. Оккупацию встретил в Белграде, много бедствовал и терпел. Рассказывают, что в день Св. Николы он надел свое праздничное черногорское платье, черногорскую шапочку «и в своем прежнем, во всяком случае внешне, блеске» предстал перед слушателями и спел песню, прославлявшую юнака в заточении [Там же, с. 385].

История с Перуновичем показательна и в другом плане: она наглядно свидетельствует о существовании у южных славян, в частности у сербов и черногорцев, эпической среды, воспринимающей эпос в его традиционном героико-патриотическом плане и соответствующим образом откликающейся на его живой пафос.

Выходец из Дробняка, известного своими патриархальными традициями, Танасие Вучич (1883—1937) уже в 15 лет начал выступать перед обществом. Слава его как гусляра далеко вышла за пределы его племени. Ему доводилось выступать перед князем Николой и петь самому Марку Милянкову, участвовать в состязаниях певцов в Сараеве (первая и вторая награды), исполнять песни в Белграде и Загребе. С именем Вучича связан первый опыт записи юнацких песен на граммпластинки. Известный славист Г. Геземан организовал поездку Вучича в Прагу, где тот выступал перед деятелями науки, культуры, искусства, перед студентами, а затем привез гусляра в Берлин, где его песни были записаны на 18 граммпластинках, в том числе одна из песен — почти полностью. Затем состоялось турне по городам Германии, и снова Прага и возвращение домой. Было это в 1929—1930 гг.

Репертуар Т. Вучича состоял преимущественно из т. н. мотивских песен, т. е. песен с традиционной сюжетной тематикой: это касалось и старых, и новых, черногорских, песен, причем исследователи отмечали индивидуальные особенности в обработке знакомых мотивов. Г. Геземан сохранил свидетельство о характере исполнения песен Вучичем. Обращаясь к немецким слушателям, он говорил, заранее предупреджая их: «Танасие Вучич поет, но его голос не мелодичен, напротив, Танасие играет, но его инструмент — всего с одной струной. Но если вы попытаетесь вжиться в эту песню, вы почувствуете, даже не понимая ни слова, что он поет. <...> Когда начинается песню, его лицо меняется. Подобно старому эллинскому актеру, он на свое лицо надевает маску. И эта живая маска меняется согласно тому, о чем он говорит вам в песне. И не зная сербского, по его лицу вы догадаетесь, когда он будет описывать прелести прекрасной турчанки; на его же лице увидите страх любовников, когда их заря застала и Никола может погибнуть от турок; по его лицу, наконец, прочитаете, как озорная девушка турчанка догадалась, что у Николы нет ни бороды, ни усов и что он красивее любой девицы, передела его в женское платье и представила туркам как свою подругу...» [Там же, с. 368].

Сам же Танасие Вучич так оценил гуслярское искусство: «Недостаточно лишь уметь гудеть в гусли и петь, но человек должен сам чего-то стоить. Певец, который не в состоянии совершить какой-нибудь юнацкий подвиг, который немощен, пусть оставит гусли» [Там же, с. 366].

О состоянии эпической традиции в Черногории в конце XIX—начале XX в. авторитетные свидетельства оставил нам П. А. Ровинский. Здесь «нет ни одного сельского дома без гуслей и нет черногорца, который хоть плохо, но не умел бы играть “уз гусле”», писал он. Создается впечатление, что своеобразный культ гуслей стал распространяться в эти десятилетия в широкой народной среде. «Каждый мальчик, начиная хватать отцовское оружие, в то же время хватается за гусли» [Ровинский, 1905, с. 24]. И далее: «Все поют, мало кто не составляет песен, особенно в позднейшее, новейшее время» [Там же, с. 26]. Как и его предшественники, наблюдавшие певцов в начале и середине XIX в., П. Ровинский отмечает самостоятельное отношение гусларов к исполняемым песням: «Каждый... делал добавления по своему вкусу и разумению». «Хороший певец и сам бывает поэт или, по крайней мере, человек, одаренный поэтическим чутьем, и обращается с песнею свободно, давая ей свою окраску», внося нечто «свое, субъективное» [Там же, с. 29]. Что касается новых песен, то они составляются «если не непосредственными свидетелями, то под впечатлением живых рассказов» [Там же, с. 34].

Кстати, именно П. Ровинский, поскольку в своей книге он знакомил с Черногорией русского читателя, мало знавшего о ней, сообщил, едва ли не первый, характерные особенности исполнения под гусли: песня поется «очень громко, но речитативом, т. е. читается нараспев, без особенного мотива, при этом певец отчетливо произносит каждое слово, а в конце делает ударение или протягивает» [Там же, с. 3]. Ровинский же отметил, что певцы редко поют без гуслей, разве только если они в пути, идут пешком или едут верхом, и что женщины «не прикасаются к гусли» и потому среди них редко встречаются исполнительницы юнацких песен [Там же, с. 10]. Замечу здесь, что П. Ровинскому принадлежит заслуга открытия и записи эпических песен племени васоевичей, а также характеристики их содержания и отношения к реальной истории племени [Там же].

Несколькими десятилетиями позже чешский ученый Матия Мурко предпринял широкое обследование живой черногорской эпической традиции. За эти годы многое произошло в стране и в народной жизни: прошла мировая война, сменилось государство, пришла новая власть, появилось много нового в общественной и культурной сфере. Тем не менее Мурко установил, что в Черногории «наиболее полно

сохранилась патриархальная жизнь, а с нею и народная эпика» [Мурко, 1951]. В течение 1930—1932 гг. М. Мурко объездил едва ли не всю Черногорию, в его опубликованных дневниках отмечено около 230 гусяров, с которыми он общался или о которых ему рассказывали. В полевой работе М. Мурко выгодно отличало стремление не просто услышать и записать певцов (в том числе и на фонограф), но получить о них (и от них) как можно больше сведений, которые в совокупности могли бы дать материал для осмысления самого феномена «современные гусяры Черногории». Мурко общался и с выдающимися певцами (в том числе — с известными уже нам Перуновичем и Вучичем), но его интересовали и рядовые исполнители. Среди певцов преобладали крестьяне, но Мурко встречал среди них и мастеровых (столяр, пекарь, строитель, мясник и т. д.), и рабочих, представителей интеллигентного труда, военных... Характерны данные о возрасте: множество певцов были среднего возраста и моложе. Встречались певцы, начавшие исполнять песни еще в старой Черногории, в том числе — выступавшие при княжеском дворе. Грамотные или, во всяком случае, способные прочитать «*prjesmarice*» (т. е. песенники) преобладали. Мурко отмечает очень большую роль книги в усвоении эпических песен. Встречались певцы, которые вообще весь свой репертуар позаимствовали из книг. Немало было певцов, уже испытывавших себя на разных конкурсах и состязаниях, выступавших и в других странах, имевших грампластинки с собственными записями. Типичной можно считать такую ситуацию: «Начал петь в 6 лет, в 7 лет пошел в школу, слушал певцов, после — учил песни из книг» [Там же, с. 134]. Милан Банович, из села близ Никшича, обладал «феноменальной памятью», прочитал много песенников и «запомнил их текстуально», но при этом помнил и песни, усвоенные от гусяров, особенно от отца [Там же]. Четко Голубович из Пивы, 82 лет, принадлежал к числу тех, кто непосредственно связывал традиции XIX в. с современностью: участвовал во всех войнах, начиная с 1875 г., и постоянно пел в армии. По его словам, в те времена на 1200 воинов приходилось более 300 гусяров, «а теперь — только 50» [Там же, с. 135]. Для многих гусярство — семейная традиция. У Петка Вуковича дед, отец и старшие братья были певцами; отец, когда пел, держал его на коленях, и он запел в 12 лет, причем усваивал песни, слушая, и только несколько песен (из 50) взял из сборника Негоша «Огледало српско» [Там же, с. 136]. Милован Радоевич, мастер-камнерез и строитель, начал петь в 12 лет, совершенствовал свое искусство, слушая старых певцов (имена всех он помнил). Усвоил, слушая, более 50 песен, а более 100 прочитал. И сам «составлял» песни, одну из них в 1908 г. напечатали в Окленде (США), другие остались в рукописях [Там же, с. 139—140]. М. Мурко

постоянно отмечает быстроту и легкость усвоения песен на слух (слушал «только один раз»). Любопытны факты, приводимые М. Мурко относительно «обновления» гуслярского искусства в послевоенные годы. Петар Перунович имел намерение «обновить» «старое пение», приблизить его к «европейской музыке», избавить от «монотонности». С этой целью он отказался от перенесения последнего слога стиха в начало следующего и, по-видимому, стремился к большей мелодичности в пропевании стихов. Многие, по словам М. Мурко, следовали Перуновичу в его исполнительской манере [Там же, с. 148]. В репертуаре большинства певцов легко соединялись песни общесербские, старые черногорские и недавно созданные. Были певцы, избежавшие песен с явно выраженными племенными настроениями.

М. Мурко специально интересовался наличием эпической традиции среди женщин. Всюду, где он бывал, он расспрашивал о женщинах — исполнительницах юнацких песен. Ему удалось представить довольно ясную картину, в частности, и в отношении Черногории. В Боке Которской он не встретил ни одной, хотя ему говорили об одиннадцати, кроме того, вспоминали умерших — из православных и католических семей. Будва «гордилась своими известными исполнительницами», по всему Черногорскому приморью они тоже сохранились. Характерно групповое исполнение юнацких песен женщинами. М. Мурко подробнее сообщает о трех женщинах, которых он слышал, причем две из них пели под гусли [Там же, с. 193—194].

Исключительно ценны наблюдения М. Мурко над исполнительской манерой и «техникой» певцов Югославии, в том числе и Черногории. По утверждению самих певцов, которое М. Мурко ставит под сомнение, у каждого гусляра свой «тон», своя «мелодия», «ария», не наследуемые и не выучиваемые у кого-то, но лично вырабатываемые. Певцы знают и могут воссоздать чужие «мелодии», но исполнять их на гуслиях не умеют. Кроме того, гусляры различают «тон» исполнения по регионам. «Черногорцы скандируют», поют «острее», чем в Боснии. В Которе Мурко говорили, что черногорцы поют однотонно, просто, и гусли звучат грубее. Певцы племени кучей поют совсем просто, как будто растянутым голосом рассказывают; последние два-три слога растягивают и заметно снижают голос; слоги проговаривают кратко, сильным голосом, а в конце стиха перед последним слогом делают паузу и проговаривают его тихо, почти неслышно. Кроме того, черногорцы придают большое значение самому музыкальному сопровождению [Там же, с. 382—384].

Сам процесс пропевания исполнен для певца телесных и душевных движений. М. Мурко вспоминает четырнадцатилетнего гусляра в Подгорице, как он смотрел в разные стороны, на слушателей и на гусли,

полный вдохновения, как сверкали его глаза, улыбка требовала веселого расположения у слушателей. Некоторые певцы движениями сопровождали отдельные эпизоды песни: когда один гусляр пел о требованиях христиан к султану, он двигал плечами и всем телом, бил себя по коленям, стучал ногами, ударял по столу, кривил губы. Впрочем, встречались и певцы, не отличавшиеся особенным темпераментом [Там же, с. 384—385]. М. Мурко своими наблюдениями вносит дополнения и уточнения в известные характеристики южнославянского эпического стиха — десетерца. При этом он опирается на засвидетельствованные им исполнительские случаи, которые нередко оказываются типовыми. Так, он приводит примеры нарушения правила десяти слогов и особенно обращает внимание на ослабленное произношение или, чаще, проглатывание последнего слога, и тут же показывает случаи усиления последних слогов, особенно в именах. И здесь не обходится без региональных оттенков. Так, для черногорских певцов характерно отделение последнего слога от предпоследнего. И, наконец, М. Мурко подметил тенденцию, типичную для нового времени: по общему мнению, нынче от певцов требуется понятное и чистое изложение, чтобы они не съедали, не глотали слов [Там же, с. 386—392]. М. Мурко интересовался, как сами певцы объясняют особенности исполнения, и пришел к заключению, что проглатывание слогов, разделение и перенесение их те были склонны относить на счет причин физиологического (певец должен отдохнуть; певец к концу стиха теряет дыхание: «девять слогов легко идут, а десятый — очень тяжело») или мелодического («чтобы пришли в гармонию голос и гусли») порядка [Там же, с. 392—393].

Следующий важный этап в изучении искусства югославских эпических певцов связан с работами М. Пэрри и А. Б. Лорда. Однако их полевые исследования не затрагивали Черногории, и потому к черногорским гуслерам результаты, полученные ими, могут прилагаться лишь с условием серьезной проверки.

Спустя 40 лет после экспедиций М. Мурко автору этих строк довелось провести в Черногории некоторое время со специальной целью — знакомства с современными эпическими певцами. Дополненные свидетельствами и исследованиями черногорских фольклористов, мои наблюдения сложились в некоторую более или менее цельную картину. Она уточнялась и корректировалась еще несколькими поездками, отделенными одна от другой десятилетиями и годами. Временной промежуток между моими посещениями Черногории оказался наполненным столь важными переменами в общественной и культурной жизни страны, что моментами мне казалось, будто я приехал в незнакомые прежде места. Постараюсь представить эту картину в ее общих качествах и переменах.

В 1972—1973 гг. я много ездил по Черногории, побывал в разных ее углах, познакомился с людьми разных возрастов, занятий, интересов, увидел много памятников истории и культуры, и меня не оставляло ощущение насыщенности атмосферы страны духом эпоса и исторических воспоминаний — и то и другое находилось в труднорасчленном единстве. Этим духом было пропитано Цетине — древняя столица Черногории и ее сегодняшний культурный центр и средоточие традиций, с ее музеями и памятниками далекого и недавнего героического прошлого, с названиями улиц в честь черногорских деятелей и юнаков, с сохранившимися (тогда еще!) внешним обликом и, конечно же, с окружающим ее венцом пепельного цвета гор и возвышающейся над всем вершиной Ловчена с той еще, первой, гробницей Негоша. История и эпос сопровождают нас в поездках по старым черногорским нахиям (областям). Село Негуши — родина Петра II Петровича Негоша: сохранился дом, где он родился и вырос, обыкновенный крестьянский дом, где нынче музей; в селе, просторно раскинувшимся у подножья высоких гор, много и других старых построек, среди них — дом отца Негоша, два десятка церквей. В доме сторожа музея — Душана Поповича почти вся обстановка современная, в углу — роскошные, с тонкой резьбой, гусли. Потом я убедился, что в Черногории нет почти дома, где бы в красном углу не висели гусли: можно не уметь играть на них и не петь песен о юнаках, но иметь собственные гусли считается едва ли не обязательным. Душан Попович слывет хорошим гусяром, но петь отказывается: в семье — корота, т. е. сорокадневный траур по умершему родственнику, и в доме петь не принято. В последующие дни в других деревнях пришлось еще не раз встретиться с такой же ситуацией: поскольку любая семья окружена в деревне родственниками, традиция соблюдается строго. Душан, однако, находит выход: мы отправляемся в небольшую кафану, где петь можно. Странное чувство испытываешь поначалу, слушая здесь гусяра: обстановка кафаны вполне современная, за окном виден наш автомобиль, мы все в комнате — люди вполне современные. Но звуки гуслей, напев и слова эпической песни сразу овладевают слушателями, уводя к событиям и людям далекого прошлого. Со временем я понял, что у черногорцев вообще не возникает какого-либо чувства несоответствия песни нынешней обстановке, потому что им несвойственно ощущение дистанции между историей и сегодняшним днем.

У Душана Поповича был сильный и красивый голос. Он спел несколько отрывков из героических юнацких песен, общее содержание которых было знакомо, но тексты показались не совсем обычными. Гусяр охотно сообщил нам, что слова песен «Смерть Смаил-аги

Ченгича» и «Горский престол» он выучил из песмарицы Радована Бечировича, который живет в Никшиче и сочиняет песни. Так я впервые услышал имя человека, о котором потом еще не раз приходилось слышать от гусяров и с которым в конце концов удалось встретиться. Поповичу шел 51-й год, он родился и вырос в Негушах; братья его умирали один за другим в детстве, и чтобы сохранить жизнь младшему, уберечь его от сглаза и колдовства («от урока и вештице»), мать дала ему прозвище Муйя, использовав турецкое имя. С детства он слушал гусяров, которых тогда (т. е. в 20—30-е гг.) в Негушах было много. Постепенно он овладел искусством пения «уз гусле», а тексты находил в книгах, позднее — запоминал, слушая грампластинки. Он и сам сочинил несколько песен, одну из них, посвященную партизанской войне, Душан-Муйя спел нам. По его словам, эту песню переняли от него в свое время другие гусяры. В исполнении Поповича ощущается артистическая свобода: работая в доме-музее Негоша, он охотно пел под гусли многочисленным туристам из разных стран. Во всем его облике проглядывают черты современного сельского интеллигента. Позднее я мог убедиться, что эти качества вообще присущи черногорским гусярам. Напрасный труд мерить их мерками патриархальных понятий и пережитков старины: гусяр, как правило, человек вполне современный, он крестьянствует, работает на заводе или служит; он знает историю своей страны, нередко он прошел войну... При всем том что-то выделяет его среди окружающих.

Трине — небольшое село Катунской нахии: мы в самом центре старого и славного черногорского племени цуце. Эти места, по словам одного историка, — «крепость, созданная самой природой». Не перечесать всех битв, отражений нашествий, осад, вылазок против турок, связанных с этими местами. Но есть имя, которое все здесь назовут первым: Никац из Ровиня. Предание сохранило память о его внешности: небольшого роста, тонкий в поясе и широкий в плечах, большоголовый, с черными крупными глазами и громадными усами, которые он, отправляясь в путь, подвязывал за шеей. Человек большой мудрости и быстрого ума, скорый на решения, он был простой скотовод и способнейший и бесстрашный военачальник. Его подвиги и смерть воспеты эпосом, и любой современный гусяр знает песни о Никаце из Ровиня, тем более что они напечатаны в сборнике Негоша (см. об этом в следующей главе нашей книги). Каждый черногорец расскажет вам историю его гибели, невольно соединяя реальные подробности, сохраненные преданием, с мотивами эпической песни: однажды ночью дом Никаца окружили турки, их начальник Якшар стал громко похваляться своими победами и упрекать юнака, что тот прячется в пастушеской хижине. В ответ на это раздалось: «Эй, турецкий паша,

вот я, Никац. Где бы я ни был, никогда не прятался!» Они бросились навстречу друг другу, одновременно прозвучали их ружья, и оба упали мертвыми. Турки унесли голову Никаца.

Каменистой тропкой мы поднимаемся к сельскому кладбищу. Долгие десятилетия могила героя находилась за его оградой — обычно не разрешал хоронить обезглавленное тело по всем правилам. Только лет двадцать назад могила была перенесена в центр кладбища. На камне надпись: «Славнейшему черногорскому юнаку и неустрашимому атаману (“харамбаше”), боровшемуся против турецких наильников».

В Трине есть несколько гусяров, но нас тут же предупреждают, что петь они не станут из-за короты.

На обратном пути останавливаемся в селе Кучишта — здесь нам уже подготовили встречу с гусяром. В комнату заходит высокий крепкий черногорец Джуро Перишин Калуджерович. Ему 58 лет, искусству пения под гусли начал учиться с детства и лет в 15 уже хорошо пел. Тексты он берет частью из сборников (в том числе и из книги Негоша «Српско огледало»), частью же — от гусяров. Запомнить очень большой текст для него не составляет труда. Джуро с неодобрением говорит о сыне, который должен по многу раз прочесть учебник, чтобы запомнить заданное. Он, Джуро, прочтет или услышит один раз — и ему достаточно. К тому же петь или говорить десетерцем — дело очень легкое. Он знает людей, которые могут говорить десетерцем сколько угодно и о чем угодно. Джуро поет нам свои любимые песни — «Женитьба Вука Станишича» и «Смерть Смаил-аги Ченгича». Перед началом пения он разогревает над плитой гусли — чтобы кожа натянулась, иначе звучание будет дряблым.

Гусяр начинает всегда с музыкального вступления, по несколько раз проигрывая фразы. Голос его включается как-то неожиданно, вдруг, будто на середине одной из фраз. Самое важное и сложное в искусстве гусяра — это гармоническое сочетание голоса и гуслей. Много раз я спрашивал певцов, какой гусяр, по их мнению, хорош, и неизменно звучал ответ: у хорошего гусяра звук гуслей сливается с голосом, и тот и другой звучат слаженно. Для гуслей требуется голос мужской, крепкий, уверенный. Хороший гусяр еще и тот, который по ходу песни умело «меняет голос», переходит с одной мелодии на другую: эпическая песня долгая, и надо следить, чтобы слушателей не утомило пение, а для этого как раз и нужно время от времени «менять голос». Однако нельзя это делать механически; надо знать, какой «голос» лучше всего соответствует какому месту песни, каким эпизодам, и т. д.

От Джуро я узнаю еще несколько важных подробностей, которые, как потом постепенно выяснится, вообще характерны для искусства

гусяров. У каждого гусяря — свой «голос», точнее — несколько «голосов», т. е. напевов. Многократно слушая других певцов и овладевая сложным искусством пения под гусли, он постепенно вырабатывает свой «голос». Любопытно, что гусяры знают «голоса» других певцов и могут их воспроизвести. По моей просьбе некоторые певцы имитировали других — хороших, по их мнению, гусяров, в том числе и покойных, чьи «голоса» они давно не слышали. Джуро утверждал, что он способен воспроизвести голоса всех гусяров, которых когда-либо слышал.

Разумеется, различия между гусярами касаются не только напевов в собственном смысле слова, но и всей совокупности применяемых выразительных средств, характера экспрессии, особенностей согласования «голоса» с гуслими. После встреч с десятком гусяров можно уже пытаться различить разнообразие манер и приемов и наличие разных стилей.

Джуро же, по моей просьбе, исполнил юнацкую песню без гуслей. По его словам, гусяры нередко и охотно поют таким образом — когда оказываются без инструмента где-нибудь вдали от дома, в горах, в пути, за работой... Джуро демонстрирует нам «чистое» пение — голос его при этом становится громче и сильнее. Есть в таком исполнении особенная прелесть — кажется, будто юнацкая песня вырвалась из тесных для нее домашних стен на простор и разносится далеко по горам. Впрочем, интересен и текст песни: в ней речь идет о славянской солидарности, о помощи России в борьбе Черногории за свободу. «Россия поднялась, чтобы защитить милых братьев своих», «славянское племя».

Мы едем по Лещанской и Црмничкой нахиям, и мои спутники показывают исторические достопримечательности, которые попадают на каждом шагу и так или иначе заставляют вспомнить эпическую поэзию. Некоторым событиям — уже двести пятьдесят лет, другие происходили недавно, и народная память — через песню, изустное предание и книгу — сохраняет мельчайшие подробности о них.

Машина выносит нас на перевал, и редкий для Черногории простор открывается отсюда: далеко внизу лежит громадная долина реки Зеты, отчетливо видны дома и заводские трубы Титограда. В прошлом это была Подгорица (сейчас это имя возвращено городу) — отсюда турки предпринимали свои кровавые походы внутрь Черногории. Слева от нас — село Крусе. Здесь 3 сентября 1796 г. черногорцы нанесли жестокое поражение турецкому войску и убили Махмут-пашу. По ту сторону ущелья белеет воздвигнутый в назидание всем чужеземным захватчикам монумент: на этом месте был обезглавлен Махмут-паша. Песня, которую мне довелось услышать уже в другом месте, заканчивается словами:

Молод был вот один парень,
Но захватил коня Махмутова;
И другой был такой же,
Однако унес Махмутову голову.
Каждый унес память о турках:
Кто саблю, а кто и знамя,
А кто и уехал на коне оседланном.

Мы сидим в старом доме моего друга Павле Джоновича в селе Томичи вокруг старого очага, и к нам подсаживается тетка Павле — 85-летняя Милица Джонович. Она вспоминает, как вместе с другими женщинами из Томичей носила к Скадарскому озеру еду для воинов еще во время Балканской войны (т. е. 50 лет тому назад), как потом, в мировую войну, выносила с поля боя раненых, как причитала над убитыми. И ее рассказ не обходится без воспоминаний о гусях: был в их селе замечательный гусяр Периша, уехал в Америку на заработки («на печалбу») и там пел, а как услышал про войну, так вернулся. Он всегда встречал женщин в окопах под гусли. Милица хорошо помнила многие из этих песен, да теперь забыла.

В течение одного дня мне удалось познакомиться в разных селах с несколькими хорошими певцами. Постепенно становилось ясным, что гусяр в сегодняшней Черногории — не редкость, не диковинка, тем более не пережиток старины. Разумеется, гусяров стало меньше, приходится все время слышать о певцах, которых уже нет и которые славились на всю округу. Но и те, с которыми довелось встретиться, — настоящие народные артисты. Вот Марко Вуячич, ему 50 лет, учился игре на гусях с детства. В его репертуаре 10—12 песен, в том числе и из времен последней войны. Марко неохотно говорит о своих успехах, но, видно, не такой уж он посредственный певец, если получал награды на конкурсах. Он подчеркивает, что своих учителей не копирует, а выработал собственную манеру пения. В моей коллекции магнитофонных записей несколько отличных песен от Марка, в том числе одна косовская.

В другом селе, Голмади, мы долго ждали одного гусяра, но неудачно. Тут оказался его племянник Петар Вукчевич, 22-летний студент Высшей поморской школы в Боке Которской. С 5 лет, рассказывает Петар, жадно слушал он дядю Луку и приходивших к нему гусяров. Дядя по-настоящему учил его, показывал приемы игры на гусях. Много раз забирался Петар к дяде в постель и, лежа рядом с ним, набирался гусярской премудрости. Ему сначала купили малые гусли, а потом он уже перешел на большие. Пока учился в школе, пел на вечерах, а в Боке теперь не поет и боится, что начинает понемногу забывать.

Я добавляю к своей коллекции и записи от Петара, в том числе — уже цитированную выше песню о битве на Крусе.

Среди гусяров, которых я слушал и записывал в следующие дни, были директор Музея Марка Милянова в Медуне Бечо Милачич, и 27-летний иеромонах монастыря Морачи (я спросил настоятеля монастыря, не знает ли он в близлежащих селах хорошего гусяра, на что он ответил: «Зачем вам искать — у меня есть хороший гусяр»), и служащий Раде Дакович, 33 лет, и рабочий металлургического завода в Никшиче 40-летний Вуко Дринчич. От каждого из них я получил по несколько отличных песен (много я записывать не мог из-за недостатка времени и их занятости), которые обогатили мою коллекцию, и каждый добавил что-то свое к моим сведениям о гусярском искусстве. От Вуко Дринчича я услышал совсем новую для меня манеру пения — с большими паузами в музыке и с резкими обрывами перед последним слогом.

Благодаря Раде Даковичу, спевшему отрывок песни о битве с фашистами на Сутеске, я ощутил особенную силу и эмоциональное воздействие нового эпоса.

Неожиданными и радостными оказались для меня встречи с гусярами-детьми. Первая из них произошла в доме Радована Бечировича, о котором пойдет речь специально ниже. Два внука его — 9-летний Милован и 11-летний Любомир — поначалу стеснялись. В конце концов их уговорили, и каждый спел по отрывку. Позднее в том же Никшиче я услышал 12-летнего Милету Черанича, который обнаружил вполне зрелое мастерство. Мне рассказывали, что дети-гусяры в Черногории не редкость. Их никто не заставляет, они сами, оказываясь в соответствующей обстановке, проникаются духом этого искусства и начинают по-особому слушать и учиться петь. Между прочим, существует убеждение, что трудным и своеобразным искусством пения «уз гусле» можно овладеть, лишь если начать учиться ему с 5—6 лет.

В Никшиче — этом сравнительно большом для Черногории и вполне современном городе — я еще раз мог убедиться, насколько широко в народе, в самых разных его слоях, живут память об эпической истории и доброжелательный интерес к гусям и искусству гусяров. Особенно яркие впечатления оставило у меня посещение Общества гусяров и поэтов Черногории имени Вука Караджича. Председатель общества поэт Йован Чолакович, узнав о моем приезде, собрал свободных от работы членов общества. Несколько часов просидели мы в их клубе — просторном зале, где есть магнитофоны, радиола, на стенах висят почетные награды, добытые на конкурсах, например, на Международном фестивале в Загребе, афиши многочисленных выступлений в городе и в селах, и, конечно, набор гуслей.

Общество возникло сравнительно недавно, в нем уже более 150 членов, в том числе около 100 «активных», т. е. настоящих гусяров, самому старшему из них — 87 лет, самому младшему — 12. Я слушаю рассказ Чолаковича и его товарищей, своеобразный отчет о разносторонней деятельности, читаю устав, рассматриваю грамоты и афиши и скоро убеждаюсь, что это творческий союз людей, глубоко сознающих большое общественное значение своего дела, прямо-таки фанатически преданных ему, видящих смысл его в том, чтобы хранить, поддерживать и развивать традиции гусярского искусства, нести песню в народ, беречь высокое звание гусяря. «Поган и гусле не могу скупа» (т. е. «мерзость, нечестность не могут быть с гусями вместе») — это изречение я услышал в клубе гусяров, и оно полно для них реального жизненного значения. Члены клуба — люди сегодняшнего Никшича, рабочие, служащие, пенсионеры, учащиеся. Они рады встрече с русским ученым: в России будут знать о работе Общества — значит, оно действительно необходимо и полезно.

Здесь я впервые вижу столько гуслей сразу. Они сделаны искусными мастерами в разное время, и каждый инструмент по-своему неповторим и оригинален как произведение искусства. Дека и шейка гуслей обычно украшаются искусной резьбой в виде тонкого орнамента, листьев, цветов, иногда вырезаны какие-нибудь слова. Но больше всего внимания мастера уделяют верхней части — головке («главе») гуслей. Она часто сделана в форме благородной головы коня или горного козла; а вот два фантастических змея, над которыми распростер крылья сокол, или же изображение Негоша, воевод. Смычок — «гудало» тоже делается с большой фантазией, в виде змеи или звериной фигуры, и украшается богатой резьбой.

В конце встречи меня ждали неожиданности. Председатель торжественно вручил мне диплом и билет почетного члена Общества — «в знак признания искреннего участия в развитии Общества», а вместе с ними в подарок настоящие, «живые» черногорские гусли. Такого верха у гуслей мне еще не приходилось видеть: в овале — нагрудный портрет Негоша, ниже два овальных изображения — Карагеоргия и Милоша Обилича; громадный колок имеет форму змея, а по сторонам руки воинов протянулись с саблями... Потрясенный таким щедрым выражением дружбы, я обещаю им исполнять свои обязанности члена Общества и выражаю сожаление, что вряд ли сумею научиться играть на гусях: ведь искусству этому — они сами говорят — надо начинать учиться с самых ранних лет...

В последний день уходящего 1972 г. я сижу на веранде дома Васо Вукичевича-Сарапа в Будве. Далеко внизу мягко стелются темноватоголубые волны Адриатики. В двориках небольшие апельсиновые де-

ревя гнутся под тяжестью плодов. Мой друг Васо — настоящий черногорец, человек удивительной и вместе с тем типичной для его поколения судьбы. Он родился и вырос близ Цетине. Он помнит годы австрийской оккупации и первого в его жизни русского — бежавшего из плена офицера, который укрывался за их домом. В 17 лет Васо включился в революционное движение, в 21 стал коммунистом, девять раз его арестовывали, он был приговорен к смертной казни, чудом спасся. 13 июля 1941 г. он с группой товарищей, отняв винтовки у итальянцев, вступил в народно-освободительную войну. Прошел ее всю до конца, закончил полковником... Слово «пенсионер» плохо вяжется и с обликом Васо, и с его кипучей общественной деятельностью. У него совершенно особое отношение к России. Васо помнит песни, которые пел дед; помнит, как дед сажал его на колени и учил водить смычком по гуслям; помнит первую свою песню — о трех косовских юнаках. Эпическая гуслерская песня вошла в его жизнь естественно и органично. Ему доводилось петь и в тюрьме, и во время войны. Васо помнит, как он пел партизанам песню о гибели Вуядина, замученного турками. «Эти песни учили нас, как держаться в борьбе». Васо и сам складывал песни, особенно после войны.

От Васо я услышал одно очень важное дополнение к характеристике искусства гуслера. «Хороший гуслер, — сказал он, — тот, кто может тоном, голосом передать описываемое в песне событие так, чтобы слушатель его как бы увидел». Гуслер варьирует характер исполнения: пока повествование течет спокойно, так же спокойно он поет, но он должен уметь передать переход к событиям острым, кровавым.

Я прошу Васо показать мне, как это делается, и записываю его пение на магнитофон. Он поет о знаменитой встрече Милоша Обилича с Муратом, и, действительно, перед глазами как будто встает вся картина и прежде всего, конечно, образ сербского юнака, повергающего насмерть своего врага. Я записываю варианты его напевов, которые он меняет в зависимости от содержания песни, записываю его имитации голосов других гуслеров, его исполнение под гусли лирических песен и т. п.

Но главное, может быть, в беседах с Васо — это выраженное им в наиболее полной и ясной форме убеждение в великом национальном, историческом, нравственном значении для народа Черногории эпических гуслерских песен и самого искусства пения под гусли.

Увы — это была моя последняя встреча с Васо, спустя несколько лет он ушел из жизни, и мне осталось лишь в своих работах о черногорской эпике не раз упоминать его имя и ссылаться на его опыт, а книгу свою «Героический эпос черногорцев» посвятить его памяти.

И теперь — о личном творчестве черногорских гусяров. Я оставляю в стороне те случаи, когда хранители эпической традиции не ограничивались исполнением «чужих» песен, но создавали и свои: как правило, речь шла о нескольких песнях, откликах на что-то из современности, не выходивших за пределы привычной эпической стилистики и сюжетики.

На другом полюсе современного творчества находятся многочисленные литературные сочинения, выполненные чаще всего десетерцем и содержащие множество внешних примет традиционной юнацкой песни. Анализ образцов такой поэзии, претендующей на принадлежность современному эпосу, дал Вук Минич, к статье которого мы и обращаемся [Minić, 1990, s. 57—64]. В 70-е гг. получили распространение небольшие книжечки («издание автора»), содержащие одну или несколько «песен», сочиненных самодеятельными поэтами или, как они сами себя называют, «народными гусярами». Темы их взяты из истории — эпической или реальной, и из современности (например, о сооружении железной дороги Белград-Бар, событии действительно эпохальном для Черногории; о разных происшествиях трагического характера; о политических событиях — вплоть до партийных съездов и др.). Один автор воспел в 24 песнях историю своего края. Язык песен — «удивительная мешанина современных выражений и традиционного языка», некоторые традиционные символы трансформируются. Вук Минич приводит длинный ряд формул из народной поэзии и тут же — выражения современные, вроде: «фонд за награду», «война пошта», «фијатова машина» и др. Что резко выделяет рассматриваемые песни из эпической традиции — это обязательное стремление их авторов к рифме («песня — не песня, если она не рифмуется»). Рифмы — самые простые, как правило, грамматические («стиже — подиже», «носи — поноси»).

Вук Минич справедливо усматривает в этом потоке творчества проявление деформационных процессов, ничего хорошего для подлинной эпической традиции не сулящих. Он присоединяется к оценке, которую дал аналогичным явлениям Вл. Недич. Повторим и мы вслед за сербским ученым: «Упомянутый вид литературы далек и от подлинной народной поэзии и, по существу, от искусства вообще» [Недић, 19766, с. 226].

На этом фоне по-иному выглядит творчество Радована Бечировича. Еще до встречи с ним мне приходилось слышать о нем как современном создателе новых эпических произведений, и некоторые гусяры говорили мне, что такую-то песню они взяли из книг Бечировича. В Никшиче я в течение нескольких часов был гостем в его доме. Ему

было тогда около 75 лет. Небольшого роста, крепкий, подвижный, он был полон жизни (умер он недавно, перевалив за 90, и, рассказывали мне, чуть не вся Черногория провожала его в последний путь). Сочинять и петь Бечирович начал в лагере для военнопленных в 1917 г. Источниками его песен были и живые впечатления (например, он воспел битву при Мойковце 1915 г., участником которой был сам), и старый эпос, который он перепевал по-своему, и книги по истории. Р. Бечировича можно считать поэтом-историком, соединяющим эпический подход к событиям с элементами документальности и современного осмысления. Характер его творчества наглядно открывается в его книге 1969 г. «Нагоркиње: Збирка». Здесь первой идет огромная по объему «Косовска битка 1389». Сочинена она в десетерце, с обязательной рифмовкой двух соседних стихов и представляет собою авторское переложение Косовской эпопеи с распространением ее отдельных частей и кое-какими дополнениями. Спеть эту эпопею в наше время вряд ли возможно, но я слышал в исполнении Душана Поповича часть ее. Очевидно, что для гусяров некоторые, во всяком случае, произведения Бечировича оказываются привлекательными: в них есть поэтическая экспрессия и они не режут ухо нарушениями традиционной поэтики. Книга 1969 г. составлена из нескольких циклов. «Косовска битка» — это как бы вступление к ним. Первый цикл — «Горски престол (Трагом црногорске историје)». В цикле — четыре песни на исторические темы, в том числе опять перепевы старой эпики. Отдельный раздел посвящен Мойковацкой битве 1915 г. Здесь иной язык и другой стиль: Бечирович, в отличие от многих современных ему «народных гусяров», понимает, что битву 1915 г. нельзя описать в традиционной юнацкой манере. Не скажу, чтобы его здесь преследовала удача: песня «прозаична», Бечировичу не удалось найти соответствующий язык, а попытки «оживить» слог оказываются довольно-таки банальными. Более или менее удачны краткие, типа эпических эпитафий, стихи из раздела «Бесмертници» и исполненные в духе юнацких песен (в том числе — переработки известных юнацких сюжетов) «Косовске легенде». Среди них — «Смаил-ага Ченгич», которую, наряду с традиционными версиями, поют нынешние гусяры. Душан Попович спел ее мне, и потом, сопоставляя его отрывок с текстом книги Бечировича, я нашел легкие изменения.

Общее мое заключение таково: произведения Р. Бечировича входят в устную традицию — преимущественно те из них, которые в наибольшей степени близки содержанию и стилю старой эпики. По-видимому, современных гусяров не только не шокирует, но и чем-то привлекает стиль его перепевов.

Прошло порядочно времени, пока я снова попал в Черногорию и постарался возобновить свои полевые исследования эпической традиции. Я побывал и в новых местах, куда не мог попасть в 1972 г., и повторил некоторые посещения. К сожалению, мне не удалось встретиться ни с одним гусларом из тех, кого я узнал когда-то. Общее мое впечатление от поездок конца 80—90-х гг. — живое гусларское искусство постепенно и неуклонно идет к угасанию. Все труднее найти в селе гуслара, тем более — известного, все ограниченнее репертуар, все сильнее ощутимо влияние книги на усвоение эпоса и, кажется, все меньший отклик находит живой эпос в обществе. Конечно, эти мои впечатления требуют проверки, нужны широкие обследования, социологические опросы и пр., но, с другой стороны, — ничего этого не требовалось 25 лет назад, чтобы сделать заключения, изложенные выше. Собственно, процесс, который я по ученой инерции определяю словом «угасание», закономерен, просто в Черногории, как и в некоторых других местах на Балканах, он задержался на десятилетия. Кроме того, само функционирование живого эпоса в Югославии нашло благодатную почву в исторических обстоятельствах и в быту и менталитете народа. Факторы того же рода (но иные по своему содержанию) теперь обусловили оживление процесса, по сути своей универсального и неизбежного. Он, я уверен, не будет носить характер «обвальный», в чем-то даже окажется незаметным для повседневного глаза, его легче будет наблюдать «со стороны». Не исключено, что долгое время живая эпическая культура будет существовать в формах фольклоризма, т. е. формах переходных. Во всяком случае, нет пока оснований закрывать тему «современное искусство черногорских гусларов».

Негош и черногорская эпическая традиция

1

Среди европейских поэтов нового времени были превосходные знатоки народной словесности, мастера, создававшие произведения, подчас неотличимые от фольклорных; были неутомимые собиратели и квалифицированные издатели памятников устной поэзии; были, наконец, люди, осознававшие общенациональное значение фольклора и теоретически осмыслявшие его. Уникальность Петра Петровича Негоша определялась тем, что в нем все эти качества соединились и

дополнялись еще существенными гранями. Одну из этих граней мы обнаружим, если сопоставим Негоша с его великим современником Пушкиным. Русскому поэту было 25 лет, когда он в письме брату из Михайловского поделился с ним: «Вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания» [Пушкин, 1949, с. 108]. Выросший на почве европейской образованности, с детства начавший впитывать вершинные достижения мировой культуры, Пушкин в зрелом возрасте ощутил жгучую потребность — обратиться к народным истокам, к устнопоэтической традиции, к живому народному слову.

В те же самые годы мальчик Раде из Негушей жил в своем горном краю, естественно и органично усваивая все многообразие родной традиционной культуры. Об этом лучше всех сказал Л. Ненадович: «По всему Ловчену (горный массив близ Цетине. — *Б. П.*) можете всюду идти от катуна до катуна (т. е. от одного летнего пастбища до другого. — *Б. П.*), от одной пастушеской хижины до другой, и всюду вас будут весело и хорошо встречать, всюду найдете беседу и развлечение, всюду вас угостят разнообразной закуской и густым овечьим молоком, в которое непременно бросят ком снега.

Будущий Владыка Раде провел дни, которые во всякой жизни считаются счастливейшими; здесь он, как царь Давид, пас овец отца своего. Ружье было ему первой забавой, а гусли — первым учителем. Сербская слава была его первой любовью, а небо и звезды на нем — первой загадкой. С ловченских высот ребенком смотрел он бесчисленное число раз, как солнце поднимается из-за далеких снежных гор, а в сопровождении гуслей слушал песню, рассказывавшую ему, что там за ними лежат Косово и Призрен и текут среди красивых и плодородных земель Лаб и Ситница. Бесчисленное число раз видел он, как солнце спускается в волны синего моря, а песня рассказывала ему, что за морем тем живут латиняне. С ловченских высот мог он видеть все пределы небольшой Черногории, а гусли напоминали ему о далеких и необозримых границах обширного сербского царства. Видел он черногорцев, стесненных скалами, а песня ему говорила, что турки захватили поля, а латиняне — море, а им остались только вот эти каменистые и бесплодные горы. Не помышлял он никогда, что станет однажды Владыкой... Ловчен был его — и что другое мог пожелать негушевский мальчик? Пастушеские станы его отца находились под самым верхом Ловчена. Здесь было обширное царство его свободы и его радостей» [Ненадович, 1899, с. 155—156]. Пушкину, чтобы овладеть искусством создания произведений «в народном духе», потребовались годы творческих исканий и другой школы жизни. Негош же сразу запел как народный певец, поначалу он и не знал другой поэти-

ческой культуры, кроме устной традиции, окружавшей его. Понадобились годы учения, пока он поднялся на вершины книжной поэзии, из певца-гуслея превратился в поэта и стал рядом с Пушкиным и другими гениями европейской литературы. Но и заняв свое место на Олимпе мировой поэзии, Негош не расстался с гуслерским мастерством. Оно продолжалось в разных сферах: в собственно литературном творчестве (вспомним реминисценции юнацкого эпоса в «Горском венце», в «Свободиаде», стихи в форме десетерца и др.); в составлении и редактировании сборника черногорских эпических песен «Огледало српско»; в создании новых эпических песен, которые Негош справедливо считал одновременно и своими, и народными; наконец, в повседневном исполнении песен «уз гусле».

К этому редкому сочетанию гуслея — поэт мы должны добавить еще одно, может быть даже более парадоксальное сочетание: гуслея — государственный деятель, гуслея — глава, духовный и светский, Черногории. Негош относился к черногорской эпической поэзии не просто как поэт или как человек, с детства впитавший ее, но и как мудрый политик, осознававший громадное ее значение для судеб народа и страны. Этим сознанием Негош одушевлялся и в своем повседневном общении с гуслеями, в организации традиционных цетиньских вечеров, когда в беседы Владыки со своим окружением и с гостями почти обязательно включались выступления приглашенных гуслеяров, как своих, так и загожих. Сохранились на этот счет многочисленные свидетельства. Обобщая их, Савва Вукманович писал: «Каждый вечер Негош собирал вокруг себя, перед очагом в Билярде (так называли резиденцию Негоша. — *Б. П.*), черногорцев. Усадив стариков и воевод, участников битв, он брал в руки бумагу и перо и расспрашивал об отдельных сражениях... К некоторым рассказам и песням Владыка возвращался по несколько раз» [Вукмановић, 1964, с. 95—96]. «В какие-то моменты Негош и сам брал гусли в руки и пел — не только свои, но и песни других гуслеяров из народа» [Вукмановић, 1968, с. 77].

Между путешественниками и гостями Цетине мы находим и нескольких русских: их заметки позволяют открыть характерное для Негоша осознание полного единства истории и песни у черногорцев. Александр Попов, историк, этнограф, славист, посетивший Цетине в 1842 г., писал впоследствии, что сведения о новейшей истории Черногории он черпал в первую очередь из живых рассказов самого Владыки; при этих беседах Негош, если забывал дату или имя, то обращался к старому воеводе, сидевшему здесь же, как «главному деятелю в битвах» [Попов, 1847, с. 33]. Рассказ о событиях — можно с полной уверенностью утверждать — прерывался исполнением песен самим Негошем. А. Попов записал из уст Владыки песни о сражении при

Рогаме, о битве за село Мартиничи, о битвах на реке Мораче. «В подобных рассказах проходил каждый вечер» [Там же, с. 52]. Другой русский, спутник А. Попова, свидетельствовал: «Я и еще более товарищ мой (А. Н. П...), долее меня пробывший в Черногории, записывали несколько исторических народных песен из уст самого Владыки» [Сборник 1847, с. IX].

Гуслярская песня для Негоша была выражением и средоточием народной истории в плане не только событийном, но — в особенности — нравственном, духовном. Именно такой подход определил замысел и исполнение сборника «Огледало српско». В предисловии к нему Негош высказался о значении устного эпоса предельно кратко и четко: «О черногорских песнях можно сказать, что в них содержится история этого народа, который не пожалел никаких жертв, только бы сохранить свою свободу» [Његош, 1974, с. 11]. Говоря далее о «строгой точности», которой придерживается черногорская эпика, Негош, в отличие от Вука Караджича, вовсе не противопоставлял эту точность недостаточной поэтичности: он признавал, что в ряде случаев эпическая поэзия преувеличивает подвиги черногорцев, но отнюдь не во вред истории. Позднее в письме Л. А. Франклу 12 октября 1851 г. Негош вернулся к оценке исторического значения эпоса: «Наши народные песни — это история героическая, эпопея народная: в них можно увидеть, что это за народ, который их поет [Његош, 1955, с. 469]. В письме С. С. Уварову, приложенном к экземпляру книги в дар Николаю I, Негош называет «Огледало» «маленькой искрой черногорского народного гения, воспевающего геройские подвиги горсти славян, обреченной роком на всеожжение за честь и славу великого племени славянского и православного» [Там же, с. 453].

Исследователями достаточно аргументированно раскрыта главная установка Негоша — на воссоздание «народной эпопеи», «зеркала» национально-освободительной борьбы черногорцев. Справедливо отмечалась открытая идеологическая направленность книги, ее связь с политической современностью. Негош хотел, чтобы книга выполняла воспитательную функцию, возбуждая в народе чувство патриотизма и героическую самоотверженность во имя борьбы за свободу. «Воспитательной книгой» назвал «Огледало» П. А. Лавров. Известный фольклорист и философ нашего времени Д. Неделькович заметил, что «Огледало» появилось на свет в критический для Черногории момент — во время жестокой обороны от вероломного нашествия скадарского везира Осман-паши и подготовки всеобщего народного восстания 1848 г. [Неделькович, 1963, с. 577].

Этим общим замыслом определялись принципы отбора, расположения и редактирования текстов. Впервые в издательской практике европейского эпосоведения песни были расположены в хронологиче-

ской последовательности воспетых ими событий и почти каждая песня получила датировку — часто не только годом, но и месяцем и числом. Принцип обязательной датировки в сущности противоречил тому характеру отношений с историей, какой преобладал в эпическом творчестве. И хотя черногорская эпика XVIII—XIX вв. внесла в эти отношения поправки, взяв за правило откликаться на конкретные события, воспевать подвиги конкретных лиц, — однако же она продолжала поддерживать установку на художественно-исторические обобщения, на эпическую условность, размывавшую историческую конкретику; реальные факты укладывались в привычные типовые картины, реальные коллизии получали формульное выражение, а живые участники событий принимали традиционное обличье эпических героев, равно как и другие персонажи получали эпические роли. Неслучайно, конечно, сами песни, за редкими исключениями, никаких датировок не содержали, певцы, знавшие их, не могли соотнести их с исторической летописью, и в народном сознании песенные события и герои существовали скорее в едином комплексе, нежели в хронологическом ряду [Путилов, 1982].

Негош упорядочил взаимоотношения песен с историей, выстроив их в виде частей единой эпопеи, объединив не просто хронологией, но внутренним движением истории. Это единство было подчеркнуто тем, что эпопее давалось начало, связывавшее ее с очень важным событием для черногорцев — изгнанием потурченцев. С другой стороны, эпопея доводилась до самых последних лет и как бы не заканчивалась: одна из последних в сборнике песен — «Освета Якше капетана» датирована мартом 1844 г.

Можно догадываться, что некоторые из песен, заслуживавших быть включенными в сборник, не попали в него из-за трудностей с их датировкой. Другие, может быть, сами по себе замечательные, оказались связаны с событиями не столь значительными. Наконец, были целые циклы песен, которые Негош-политик, Владыка, озабоченный идеей объединения страны, преодоления племенной раздробленности, формирования национального сознания, должен был оставить в стороне: это песни о межплеменных распрах, кровной мести и т. д.

Но и среди песен, отвечавших общим критериям составителя, приходилось производить отбор. Чем при этом он руководствовался — не всегда можно установить. Выбирая песни о «главных боях», Негош почему-то не поместил песню о сражении 1840 г., когда погиб Ченгич-Смаил-ага и отличился известный юнак Новица Церович: текст ее появился в журнале «Српско-Далматински Магазин» в 1845 г., а само событие воспел Иван Мажуранич [Ровинский, 1967, с. 97]. П. А. Ровинский заметил, что племена и братства охвачены в антоло-

гии неравномерно: из репертуара кучей, проводших немало славных битв, включена только одна песня, а из Црмницы — ни одной [Там же, с. 258]. Наконец, скажем еще об одном существенном ограничении. Эпический репертуар черногорцев состоял из двух обширных разделов: песен собственно черногорских о событиях истории XVIII—XIX вв. и песен как общесербских, так и черногорских на «старые», традиционные для эпической поэзии темы. Составитель «Огледала» последовательно ориентировался на первый раздел [Килибарда, 1972, с. 183; Зуковић, 1988, с. 240—241].

Исследователями в деталях выяснены основные источники, которыми пользовался Негош, составляя свою антологию. Раскрыта загадка с песнями, которые одно время приписывались самому Негошу, но на самом деле были сочинены его дядей и предшественником — Владыкой Петром I Петровичем [Негош, 1974, с. 487, 489]. Выявлены все случаи использования Негошем материалов С. Милутиновича [Там же, с. 487—488]. Основную же массу текстов составили записи от певцов, которые в разное время побывали в Цетине в гостях у Владыки. Негош не посчитал нужным назвать их имена — равно как и имена записывавших для него. Наконец, четвертую группу составили тексты, принадлежащие самому Негошу, и вопрос — какие песни в сборнике сложены Владыкой — остается не до конца разрешенным, хотя в последнее время в этом направлении сделано немало.

Замечено также, что на некоторых «чужих» текстах лежит отпечаток руки составителя: включая тексты в сборник, он подвергал их редактированию. Разумеется, поскольку эта сторона работы никак не документирована, исследователям приходится прибегать к догадкам, опираться на собственное понимание и черногорской эпикой, и творческой манеры Негоша. Все же соображения специалистов во многом справедливы. Замечено, что иногда Негош вносил в песни завершающие обобщения и тем самым выводил их за пределы локального содержания. П. А. Лавров обратил внимание на такое внесение в текст Петра I Петровича: к песне «Стан полако, Рогоје...» было добавлено девять завершающих стихов [Лавров, 1887, с. 287—289]. Песню о Милорадовиче Негош дополнил восемью стихами, желая подчеркнуть «единодушную готовность к освободительной борьбе черногорцев», а может быть и укрепить дух колебавшихся верхов черногорского общества [Недельковић, 1963, 580—581; Зоговић, 1970].

Труднее судить о поправках, возможно вносившихся в тексты, записанные по поручению Негоша от народных певцов. Здесь он иногда, по-видимому, руководствовался собственными вкусами — не только поэта, но и гусяра. Не исключено, что Негош — именно как гусяр — создавал собственные варианты общеизвестных песен, оставаясь при этом в рамках устной традиции.

В самом выборе вариантов для публикации (а Негош с его познаниями, несомненно, располагал возможностями такого выбора) проявлялся вкус составителя, сказывалось его понимание гусларской песни как исторического и художественного феномена. Как отметил Н. Килибарда, Негош знал и помнил немало устных песен, владел стилистикой и композиционными правилами эпики, свободно ориентировался в ее эстетике и идеологии. Однако в тогдашней живой традиции далеко не все темы присутствовали в одинаковой степени, а великие певцы встречались не каждый день: Черногория тех времен не была привлекательным местом для бродячих певцов [Килибарда, 1988, с. 14—15].

Состав «Огледала» по понятным причинам не выглядел ровным, но если вычленить тексты, взятые Негошем из прежних изданий, а также песни, им самим созданные, то корпус собственно народных песен в сборнике оказывается значительным. П. Ровинский, сопоставлявший тексты из «Огледала» с вариантами других изданий, как правило, отдавал им предпочтение. Так, о песне «Ош гриво, туђе је мливо» (№ 61) он замечает, что в тексте «все части размерены и уравновешены... в ней нет ничего лишнего. Это и составляет характерную черту хорошей народной песни» [Ровинский, 1905, с. 297—299]. По сравнению с вариантами у С. Милутиновича и Вука Караджича («Три сужња») текст Негоша — «Плач три тавничара» «оригинальнее и во всех отношениях лучше» и полнее [Там же, с. 51—52]. Р. Меденица, сопоставив тексты Негоша с вариантами из сборника С. Милутиновича, приходит к заключению, что «песни для „Огледала“ несомненно собраны внимательно и отобраны хорошие певцы» [Меденица, 1975, с. 153]. Он выделяет по качеству также песни «Бој за пасиште» (№ 34), «Разур Вранићах» (№ 35), «Осман капетан и Пјешивци» (№ 35) [Там же, с. 179].

Отдельно стоит сказать о цикле песен о Никце из Ровиня. К этому славному юнаку Негош-гуслар испытывал особое чувство. По рассказу В. Медаковича, Негош, бывало, «встав рано и запахнувшись в свой красный кафтан, гулял по Билярде и, остановившись у окна, глядевшего на восток, тихим голосом напевал черногорские юнацкие песни, чаще всего — о Никце из Ровиня» [Медаковић, 1882, с. 174—175]. В сборнике целых четыре песни об этом юнаке, и сюда же примыкает песня «Вук Томанович», герой которой, по словам самого Негоша, — «славный юнак черногорский и отец храбрейшего витязя Никца из Ровиня» [Његош, 1974, с. 480]. Циклом этих песен и примечаниями к ним Негош сотворил эпическую легенду о Никце, которая стала черногорской параллелью к общесербской Обиличевой легенде [Schmaus, 1964; Ковијанић, 1964; Путилов, 1982, с. 78—81]. Связь ме-

жду ними утверждается песней «Синови Обилића», в которой подвиг группы черногорских юнаков уподобляется подвигу Обилича на Косовом поле, с той лишь разницей, что Никац здесь остается жив с семью ранами на теле. По меткому наблюдению Р. Меденицы, цикл составляет «завершенное целое, показывая Никца от ранней молодости до гибели уже в зрелом возрасте. <...> Это, в сущности, гармонично сложенные песни без излишней эпической фразеологии, стоящие как бы посредине между поэтически богатой старой и прозаической хроникальной эпикой» [Меденица, 1975, с. 153]. На фоне преобладающего интереса Негоша к черногорской героике как проявлению коллективного народного свойства песни о Никце выделяются именно яркой индивидуальностью героя. По замечанию Н. Килибарды, Никац «как личность с оформленной эпической индивидуальностью был самым подходящим героем, чтобы занять центральное место в воспевании коллективного подвига. Он один олицетворял юнацкие способности, которые признавались вне племенных границ» [Килибарда, 1976, с. 23].

Осмелюсь высказать предположение, что по крайней мере одну песню о Никце — «Никац од Ровинах» (№ 16) Негош включил в сборник в варианте, им самим исполняемом. Основываю свою догадку вот на чем: В. Медакович, сообщая о привычке Негоша петь про Никца (см. выше), тут же приводит отрывок из нее (со слов «А какав је Никац од Ровина!») — либо по памяти, либо по записи, у него сохранившейся [Медаковић, 1882]. Отрывок этот — ближайший вариант опубликованного в «Огледале», разночтения характерны для текста одного и того же певца, когда тот в разное время исполняет песню. Любопытное разночтение: у Медаковича:

Јер ако ме ватром изневјери,
Свак ће рећи и мени и теби:
лоша пушка у рђаве руке.
Ако ли ме ватром не превари,
већем данас погоди Турчина,
свак ће рећи и мене и теби:
добра пушка, а у добре руке.

Потому что если меня оружие предаст,
Всякий скажет и мне, и тебе:
плохое ружье в дурных руках.
А если меня оружие не обманет,
и сегодня поразит турка,
всякий скажет и мне и тебе:
Хорошее ружье, и в хороших руках.

[Медаковић, 1882, с. 174]

В сборнике Негоша сначала — стихи о «дobre пушке», а затем — о «лоше». Такая перестановка обычна в исполнительской практике, но, возможно, Негош, готовя текст к печати, произвел ее и сознательно. Кроме того, вместо стиха «већем данас погоди Турчина» у Негоша — «нагрдићеш и себе и мене», что вполне нормально из-за перестановки.

2

Теперь естественно перейти к наиболее сложной и интересной теме — творчеству Негоша как эпического певца-гуслира. Предшествующие разыскания в этом направлении значительны и, как правило, надежны. На основании их можно составить каталог сохранившихся эпических песен Негоша.

По свидетельству Вука Врчевича, первым оригинальным сочинением Рада Томова «была одна смешная и больше сатирическая, чем историческая, песня, скроенная по народным десятисложным песням (которую он много раз тайком от Владыки пел под гусли школьникам), о неких чекличких сватах, да так искусно, что и сам Владыка, услышав однажды ее из кельи, хохотал вовсю. Во время моего житья в Цетине много раз я расспрашивал про эту песню, но за давностью времени она уже была забыта» [Врчевич, 1914, с. 11—112]. Тот же Вук Врчевич вспоминает, что Раде Томову в 1829 г. попала в руки русская книжечка о войне Екаторины с турецким царем, и он сложил об этом событии песню, которую пели по Черногории. Я сам эту песню много раз слышал в исполнении Крста Мишанова Петровича». Здесь же Врчевич привел по памяти несколько стихов — ответ султана на письмо царицы [Меденица, 1975, с. 141]. По предположению П. Ровинского, это — песня «Бој руски и турски под Чесме (1776 г., 26 июля)», напечатанная в альманахе «Грлица» за 1836 г. [Ровинский, 1973, с. 213]. Более счастливой оказалась судьба другой песни на русскую же тему: «Бој Руса са Турцима 1828». Под названием «Нова пјесна црногорска о војне Русах и Тураках почетој у 1828 году» С. Милутинович включил ее в свой сборник 1837 г. [Милутинович, 1990, № 55]. П. Ровинский выделил заключительные слова песни, в которых выражалась мысль, что «скоро будет вообще конец господству турок в Европе» [Ровинский, 1973, с. 213]. Самую высокую оценку песне дал П. Лавров: «и по объему (более 700 стихов), и по красоте, и по патриотическому одушевлению она может считаться одним из лучших подражаний Владыки народной песне» [Лавров, 1887, с. 218]. Под первым названием, принадлежавшим, очевидно, самому Негошу, она была издана отдельно (с именем автора) в Цетине в 1862 г. Из примечания явствует, что Негош сложил ее в 17 лет, а «народ черногорский так ее принял к сердцу, что почти каждый знает наизусть и поет под гусли». П. Лавров свидетельствует, что «некоторые меткие выражения ее и до сих пор уцелели в народе», и сам он слышал одно [Там же, с. 219].

Несколько песен Негоша увидели свет в изданиях еще до сборника С. Милутиновича. В 1834 г. Негош анонимно издал в Цетине сборничек из четырех произведений: «Лијек јарости Турске». П. Лавров счи-

тал, что три из них — «в духе народных», а четвертое — «стихотворение» [Там же, с. 402]. Вук Врчевич подтверждал авторство Негоша всех четырех [Врчевић, 1914, с. 138]. В. Латкович полагал, что собственно Негошу принадлежит стихотворение «Нахија», а три песни взяты им из народной традиции и, возможно даже, записаны от разных певцов. А в одной («Пјесна за Вида и Мирчету») завершающие стихи добавлены Негошем [Латковић, 1962, с. 180]. Наиболее серьезно обосновал принадлежность «Лиеска» Негошу Јевто Милович [Миловић, 1983, с. 54—81]. Три из него — «Пјесна за Вида и Мирчету», «Ударац на Мартиниће» и «Вук пријатељ овчи» включаются в собрание сочинений Негоша и справедливо считаются образцами гусларского творчества поэта.

Милутинович не просто опубликовал песни Негоша, но и заявил о его авторстве специальным примечанием к одной из песен и обозначением других звездочками [Милутиновић, 1990, с. 220]. По окончательным данным, в сборнике Милутиновича — восемь Негошевых текстов, из них один — «Сан на Божић» — к эпике отношения не имеет. Песню «Вот вигода» (у Милутиновича под № 57) приписал Негошу В. Латкович [Латковић, 1949, с. 202—203]. Она интересна, с моей точки зрения, тем, что содержит элементы т. н. небылицы — жанра, хорошо знакомого русскому эпосу [Ивлева, 1972]. Остальные шесть песен: «Црмничани» (у Милутиновича под № 55), уже названная выше «Нова пјесна» (№ 55), «Мали Радојица» (№ 56), «Нова Црногорска пјесна о боју с низаом у Мартиниће 22а април. 1832а годишта» (№ 61), «Бјелице» (№ 172), «Каважка» (№ 173). Теперь обнаружилось, что в распоряжении С. Милутиновича имелось еще несколько текстов Негоша, и он предполагал включить их в сборник, но по каким-то мотивам изменил свое намерение [Миловић, 1983, с. 43—53]. Во всяком случае, у нас есть все основания рассматривать их вместе с опубликованными. Что же они собою представляют?

О «Црмничанах» П. Лавров замечал, что по этой песне «можно судить, насколько молодой поэт умел искусно подражать народной песне. В ней нельзя указать ни одного выражения, которое не было бы на своем месте, которое бы отличалось искусственностью» [Лавров, 1887, с. 217—218]. Русский ученый допускает здесь типичную ошибку, рассматривая песни Негоша как подражания литератора устной эпике. На самом же деле молодой Негош в этом случае выступает не как поэт, но как гуслар, хорошо умеющий складывать песню под гусли при помощи традиционных формул и мотивов и опираясь на известные композиционные приемы. И присутствие в этой и в других песнях оригинальных подробностей, картин, выражений обличает все же не поэта в обычном понимании этого слова, а гуслара, ко-

торый ищет возможности освежить содержание и стиль эпической традиции.

Д. Неделькович определил песню «Црмничани» как пример «очень большой и впечатляющей эпической сжатости» [Неделькович, 1963, с. 570].

Особенно острый интерес у исследователей вызвала песня «Мали Радојица». Поскольку сюжет ее хорошо известен народной юнацкой традиции (насчитывают пятнадцать записанных вариантов), многие авторы были склонны и в тексте Негоша видеть еще одну запись от какого-то гусляра либо обработку чьего-то варианта [Недић, 1976а, с. 149—150]. Другие прямо относили эту песню к индивидуальному художественному творчеству [Банашевић, 1955, с. 239; Ђукић, 1957, с. 194]. Вл. Недић внимательно сопоставил текст Негоша с народными вариантами и выявил значительные различия в разработке сюжета, в стилистике, в характере изложения. В итоге он пришел к заключению, что «Мали Радојица» — «несомненно творение Негоша», лучшее, что он создал к 1833 г., и «превосходит все народные песни на этот сюжет за исключением в известной мере классического варианта из третьей книги Вука» [Недић, 1976а, с. 153]. Наиболее точную оценку песне дал, по моему мнению, Д. Неделькович: Негош «одну из выразительнейших и прекраснейших народных эпических песен развил далее в своем, Негошевом, глубоком и цельном народном духе» [Неделькович, 1963, с. 574]. Можно сказать, что в песне «Мали Радојица» Негош-поэт обогатил Негоша-гусляра, оставив в неприкосновенности гуслярские основы жанра.

«Нова црногорска пјесна о боју с низамом у Мартиниће» — единственная, которую Негош взял из сборника С. Милутиновича в «Огледало» (я вернусь к ней позже).

Песня «Бјелице», как и «Црмничани», относится к типу кратких гуслярских песен и также имеет в своей основе конкретное событие, о котором Негош знал из изустной истории.

В этот же ряд входит и «Каваяка», сюжет которой (особенно развязку) никак нельзя считать традиционным.

Р. Меденица справедливо замечает о кратких песнях Негоша: «Эти, подобные летописцу, попытки свести в целое отдельные песенные эпизоды весьма характерны для пятнадцатилетнего юноши... Раде Томов здесь — народный певец, но певец-творец» [Меденица, 1975, с. 143].

В связи с «Кавайкой» возникает одна подробность: обнаружен текст, писанный рукой самого Негоша, под заглавием «Пјесна од буле и Кокотлије». Милович выявил многочисленные мелкие, но все же существенные подчас разночтения, которые в ряде случаев не улучшали, а портили текст, и справедливо отнес их на счет редакторского вмешательства С. Милутиновича [Милович, 1983, с. 47—48].

Кроме этой песни С. Милутинович не включил в свой сборник песню «за Сербя и за Турке», также сохранившуюся в рукописи и записанную самим Негошем [Там же, с. 49—50]. Она, как и третья песня из обнаруженной рукописи — «Пјесна о Пиперима и Турцима» [Там же, с. 51—53], примыкает к типу кратких юнацких о подвигах черногорских витезей. Милович датирует их годами молодости Негоша, когда он еще был учеником С. Милутиновича.

3

За пределами цикла юношеских песен Негоша оказываются песни, сложенные в зрелом возрасте и по праву занимающие центральную часть «гуслярского фонда» Владыки. Искать их следует, конечно же, в сборнике «Огледало српско». Долгое время вопрос о составе этого фонда пребывал в состоянии неопределенности. С одной стороны, была тенденция приписывать Негошу все тексты, в которых замечались следы «искусственности», в том числе и те, что теперь идентифицированы как творчество Петра I Петровича [Банашевић, 1951]. С другой стороны, относительно некоторых песен аргументов в пользу авторства Негоша было недостаточно, и осторожные исследователи до поры до времени воздерживались от категорических выводов. П. Лавров, например, считал, что лишь о песне «Бој на Мартиниће» «имеется прямое указание об ее принадлежности Владыке Петру II Петровичу» [Лавров, 1887, с. 286—287].

Благодаря разысканиям последних десятилетий [Банашевић, 1963; Калезић, 1966; Миловић, 1983] надежно установлена принадлежность Негошу по крайней мере шести песен из «Огледала»: «Бој на Мартиниће» (№ 54), «Освета ускочка» (№ 55), «Похара Жабљака» (№ 56), «Погибија Бећир-бега Бушатлије» (№ 57), «Удар на Салковину» (№ 58), «Освета Јакше капетана» (№ 59). Обратим внимание на то, что все эти песни расположены подряд и тем самым как бы выделены в особый цикл. Независимо от авторства особенность их в том, что все они посвящены современности. «Чужих» песен о событиях 30—40-х гг. в «Огледале» нет. Негош был непосредственным свидетелем этих событий и даже в известной степени участником — причем уже как Владыка. Последняя песня перед указанным циклом «Освета за неверу Турску» датируется 1820 г., в это время Раде Томову было всего семь лет.

Негош возложил на себя особую обязанность — пропеть о важнейших событиях времени его правления. И после выхода «Огледала» он продолжал выполнять ее: две новых песни, им созданных, были напечатаны в сборничке «Кула Ђуришића и Чардак Алексић 1847. године» (У Бечу, 1850). А начало цикла было положено песней «Уда-

рац на Мартиниће (1832. года, 23. априла)», объявленной в анонимно изданном сборнике «Лијек јарости турске» (1834). Таким образом, мы вправе говорить о цикле из девяти больших гуслярских песен Негоша, связанных своим содержанием с героическими событиями времени его правления, то есть событиями, за которые он нес как бы личную ответственность перед своим народом, перед странами, с которыми находился в дипломатических отношениях, и перед историей. Тем самым значение песен выходило далеко за пределы обычного гуслярского отклика, они содержали в себе определенную концепцию современной ему черногорской истории, включая обоснование права черногорцев на активную борьбу против турок, и выражали Негошево понимание героизма, свободолюбия и национального сознания народа. Вместе с тем Негош следовал вековым черногорским традициям, избирая форму гуслярской песни для выражения важных, в данном случае государственного масштаба, идей. Устами Негоша-гусляра говорил как бы сам народ — в привычной, хорошо знакомой ему манере. В эту традиционную форму общения с современниками и соотечественниками Негош почти незаметно вносил нечто новое, не столь уж знакомое, но — облеченное в традиционные одежды, и в окружении много раз слышанных мотивов, картин, формул это новое должно было воздействовать в нужном направлении. В этом плане очень показательны начала и концовки Негошевых песен. Начала предлагали хорошо всем знакомые картины и мотивы — сон-предсказание, клик вилы, письмо побратиму, зловещее кукование кукушки... Так определялось движение повествования, и слушатели настраивались на традиционное восприятие. И в повествовательной части Негош следовал выработанным традицией канонам, осторожно и ненавязчиво внося свое — новые краски и выражения и новое толкование событий и героев.

Принципиально отличались песни Негоша от традиции своими концовками. В них обнаруживались публицистические нотки, мышление Негоша-политика, они должны были вывести событие и его участников на более широкое и значимое политическое пространство. Так, песенная реляция о сражении у Мартиничей завершалась пространной «речью» гусляра «от себя»:

Ал' дичи се, село Мартиниће!
Мартинићи, српски соколићи,
ви цареве паше исправљате
са пуцима вашијех брешаках
да се не би који преварио
и у дубље с војском загазио
да султану љепши дар понесе...

Но горди се, село Мартиничи!
Мартиничи, сербские соколики,
вы царских пашей исправляете
выстрелами ваших орудий,
чтоб никто из них не обманулся
и в дубовьё с войском не влез,
чтоб султану лучший дар понести...

И завершается эта концовка словами о «слободној српској Гори Црној — | што зависи од једнога бога | и од свога духа витешкога» («о свободной сербской Черногории — что зависит от одного только Бога и от своего духа рыцарского»).

«Похара Жабљака» оканчивается словами памяти о погибших и славой в их честь:

Нека гину, весела им мајка,
њихове ће душе царовати,
јер су живот и поштење дали
и освету браће и племена
од Турчина, стара безвјерника!

Пусть погибли, радуется им мать,
их души будут царить,
ибо жизнь и честь отдали
и отомстили за братьев и племена
турку, старому неверному!

В песне «Погибија Бећир-бега Бушатлије» снова — похвала победителям, но с подключением совсем нового мотива — награждения юнаков медалями. Здесь гуслар уступает место Владыке, вручавшему награды отличившимся:

что је дика у свијет војника —
нек их носе, нека се поносе,
јер су они крило од крајине,
од крајине крвљу обливане!

это слава воинов в мире —
пусть их носят, пусть гордятся,
ибо они крыло границы,
границы, залитой кровью!

Другое принципиальное отличие песен Негоша — это более высокая степень их исторического содержания по сравнению с народной традицией. Черногорские песни обладали своей мерой исторической конкретности и точности. В любой из них имелись какие-то подробности, локальные приметы, характерные для восплаемого события, и певцы следили за тем, чтобы в описании подвигов соблюсти достоверность, хотя неизменно, говоря словами Негоша из его предисловия к «Огледалу», «в некоторых местах преувеличивали подвиги черногорцев». Конкретика в конце концов укладывалась в традиционные формы. Певцы о самих событиях и об их участниках знали столько, сколько предоставляла им песня, заключенная в жесткие рамки традиции.

Негош внес в отношения песни с реальной историей существенные поправки. Не следует забывать, что его знание событий было неизменно шире и богаче знаний рядовых черногорцев. Оно было и качественно иным, поскольку он получал информацию из разных источников как устных, так и письменных, и поскольку как политик должен был размышлять о причинах, мотивах, обстоятельствах и последствиях происшедшего, а к тому же еще — и слать отчеты лицам, в мнении которых он был заинтересован.

В песнях Негоша конкретика представлена гуще, и многие песенные места при внимательном чтении обнаруживают достоверную основу. Показательны в этом плане наблюдения Евто Миловича, который сопоставил эпизоды и мотивы песен с письмами и отчетами Негоша о тех же событиях. В ряде случаев эпизоды песен повторяют реляции Негоша, совпадая с ними в деталях. Сохраняя позицию очевидца, характерную для народных гусяров, Негош дополнял ее знаниями «документалиста», «летописца», способного взглянуть на происходившее как бы со стороны, готового обратиться за какими-то сведениями к «архиву» и вообще знающего много такого, чего в пылу событий узнать было невозможно. В песне «Похара Жабляка» Негош без ошибок перечислял титулы черногорских предводителей, точно различая, кто сердар, кто кнез, а кто воевода. Так же точно перечислены с титулами почти двадцать пять турецких старейшин — этого ни один гусяр сделать не мог! [Милович, 1983, с. 101—102]. Само описание перипетий «похары» (т. е. разграбления) Жабляка совпадает с сохранившимися письменными отчетами Негоша и другими документами. При всем том в этой же песне — «живописные стихи», «дивные сравнения» (например, «желтых усов до плеч» с «соколиными крыльями»), «дивные картины», которых не мог бы сотворить народный певец, а лишь поэт-художник, и к тому же «сквозь песню... пробивается прочная мысль, которая напоминает о Негоше» [Там же, с. 106—107]. П. Ровинский называл песню «Похара Жабляка» «прекрасной в целой композиции и в деталях» и добавлял: «Только он и был способен создать такую художественную песнь, которая в то же время вполне сохраняет народный характер» [Ровинский, 1905, с. 42].

И в песне «Удар на Салковину» стремление к достоверности и конкретности, документально подтверждаемое близкой связью содержания песни с донесением Негоша Й. Гагичу, посланным спустя 11 дней после события [Милович, 1983, с. 136], сочетается с верностью песенному настрою, с бережным сохранением гусярских традиций и следами поэтической индивидуальности. Пример этой последней приводит С. Калезич: картина убийства из ружья в песне «Освета ус-кочка» «нигде в нашей богатой народной поэзии не дана с такой красочностью и так мощно» [Калезич, 1966, с. 956].

4

О Негоше-гусяре, то есть певце-исполнителе мы знаем крайне мало. Кажется, совсем не сохранилось свидетельств о его гусярском искусстве, манере пения и гудения. Попытаемся хотя бы отчасти представить его репертуар — очевидно, что он не ограничивался песнями, им

самим созданными. Об исполнении Негошем одной песни о Никце уже упоминалось. Никцу же посвятил несколько страниц своей книги А. Попов. Его повышенное внимание к этому юнаку, думается, идет от разговоров с Негошем, и сама характеристика этого героя явно подсказана Негошем: «Сохранились имена некоторых героев, особенно прославившихся. <...> Например, много лет тому назад жил пастух Никац Томанович... лицо славное в народных песнях, гроза соседних турок» [Попов, 1847, с. 190]. Довольно подробно Попов пересказывает песню, которая была опубликована только в «Огледале» под названием «Синови Обилића» (№ 18), то есть три года спустя после посещения русским ученым Цетине. Попов мог, конечно, прочитать ее по рукописи, но характерно, что в его пересказе есть подробности, отсутствующие в опубликованном тексте: нельзя ли предположить, что он слышал вариант песни от самого Негоша? Так же подробно Попов излагает содержание песни, которую он называет «Четски зајам». Под этим названием есть песня о Никце у С. Милутиновича (№ 141), но иного содержания. Опять-таки — не получил ли Попов пересказанный им вариант от Негоша? Наконец, в пересказе песни «Смрт Никца од Ровинах», известной нам по «Огледалу» (№ 21), есть несколько частных расхождений с печатным текстом.

В книге А. Попова напечатаны полностью две песни, тексты которых соответствуют опубликованным в «Огледале»: о битве при Рогаме (с. 229—241) — та же, что «Удар на село Рогаме» у Негоша (№ 17), и о битве при Мораче (с. 254—267) — та же, что «Бој на Морачи Горњој» у Негоша (№ 52). Скорее всего, они были записаны от Негоша, который в данном случае выступил как исполнитель. Легкие разночтения позволяют предположить, что тексты из «Огледала» и из книг Попова принадлежат одному и тому же певцу и пропеты в разное время. Например: «Пиле Аге подгоричке вино» — «Збор збориле аге подгоричке»; «два кнеза дробњачка» — «два дробњачка кнеза»; «Хайде с войском брже у Морачу» — «Купи војску, хајде у Морачу»; «главе посекоше» — «главах откидоше».

Говорят о редакторском вмешательстве Негоша в тексты Петра I Петровича. Не справедливее ли предположить, что Негош «перепевал» отдельные места песен своего предшественника, выступая в качестве их исполнителя?

Отношение Негоша-гусляра к текстам, им исполнявшимся, можно попытаться проследить, сопоставляя имеющиеся записи одной и той же песни из числа им созданных. Я возьму для сравнения песню Негоша, известную нам сейчас в трех разновременных записях. Первая была сделана для Вука Караджича в начале 1841 г. Он не включил ее в свои публикации, и она увидела свет много позднее, под названием

«Пјесна од боја 1839. године», по рукописи, присланной в свое время Вуку Негошем [Караџић, 1900, т. VIII, № 58]. Н. Банашевич без серьезных оснований утверждал, что цетиньский переписчик песню не слушал из уст певца, но имел перед собою записанный текст [Банашевич, 1963, с. 264]. Но даже если это так, то оригинал отосланного текста был, конечно же, записью пропетой песни. Вторую запись сделал А. Попов в 1842 г. в Цетине. Он сам признавал, что, будучи гостем Владыки, слушал и записывал от него песни, которые затем частично опубликовал. Интересующая нас песня называется в книге «Песня о битве при селе Мартиничи» [Попов, 1847, с. 242—250]. О том, что Попов записывал на слух, а не копировал чей-то текст, и скорее всего — с пения, а не под диктовку, свидетельствует, во-первых, применение русской транскрипции (для передачи *e*, *a*, *y* после мягкого согласного он употреблял, соответственно, *т*, *я*, *ю*; вместо *j* — *й* и *и*, мягкие *н* и *л* передавал через *нь* и *ль*; и др.) и, во-вторых, порядочное число ошибок в написании слов, топонимов, имен. Третий текст мы находим в «Огледале» — это «Погибија Бећир-бега Бушатлије» [Караџић, 1900, т. VIII, № 57].

Обнаруживая в трех записях многочисленные и различные по характеру разночтения, трудно представить их плодами «кабинетной», «застольной» работы редактора-литератора. В подавляющем своем большинстве они воспринимаются как варианты, появляющиеся при одновременных исполнениях у одного и того же певца.

Попробуем привести в систему эти разночтения по их типам (в скобках обозначаем источник сокращенно: К — Караџић, П — Попов, О — «Огледало српско»; тексты Попова приводим без исправлений).

1. Разночтения внутри одних и тех же стихов.

а) Случаи «равноправных» по содержанию и стилю разночтений:

«Ће су многе до сад прекукале» (К) — «Де су многе досад закукале» (П) — «Ће су досле многе прокукале» (О); «О несрећњу дневи Видовоме» (К) — «О несрећном дану Видовоме» (П) — «О несрећном дневу Видовоме» (О); «Пак отолен Спужу крвавоме» (К) — «С войском хайде Спужу крвавоме» (П) — «Хајде с војском Спужу на крајину» (О); «Успут узе Подгорицу листом» (К) — «Собом узе варош Подгорицу» (П) — «Успут узе варош Подгорицу» (О); «Ал Бег силну војску подигнуо» (К) — «Ал' Бег силну окрену војску» (П) — «А Бег трећу обрнуо војску» (О); «И још много јада поградити» (К) — «И ту доста јада учинити» (П) — «И јошт много јада починити» (О); «Да приспјеше крајиници љути» (К) — «Да приспјеше листом крајиници» (П) — «Да приспјеше брдски крајиници» (О); «Тадар Срби Бога покликосе» (К) — «Тадар Срби Бога споменуше» (П) — «Онда Срби Бога споменуше» (О); «А он Бегу главу уграбио» (К) — «А он Бегу

главу осткао» (П) — «А он Бегу главу откинуо» (О); «Ере Турци бјеху умакнули» (К) — «Ере беху Турцы побтгнули» (П) — «Јере Турци бјеху измакнули» (О).

Не меньше расхождений и у двух вариантов с третьим:

«А отоле варош Подгорицу» (К, П) — «С војком варош Подгорицу дође» (О); «Девояком и младом невѣстом» (П) — «Све девојком и невѣстом младом» (К, О); «А ти ми је даде без ријечи» (К, П) — «А ти ми је без ријечи даде» (О); «А за војском хазну и захиру» (К) — И даде му хазну и захиру» (П, в О нет); «Те су згодне за мога харема» (К) — «Те су згодне за харема мога» (П, О); «За низаом зиле и борије» (К) — «И се шњима зиле и боріе» (П, в О нет); «Попалићу све влашке крајине» (К) — «Попалићу каурске крајине» (О, П); «Ту је један конак преноћио» (К) — «Ту је с војском конак учинио» (О, П).

Примеры можно еще добавлять, но вывод очевиден: Негош не создавал песенных текстов с жестко фиксированными стихами; свободно владея техникой создания десетерца в ходе исполнения, располагая набором микроформул, эпитетов и т. д., он при каждом новом исполнении мог варьировать внутри отдельных стихов, и это варьирование могло быть вполне спонтанным.

б) Следующие примеры говорят, может быть, о том, что имел место «выбор» равнозначных по смыслу, но с разными оттенками слов и словосочетаний внутри стихов. Так, эпитет «влашке» мог заменяться на «каурске», «брдске»; «влахиње» — на «робља», «робиње»; «Скадар бијели» — на «Скадар на Бојану». Вот еще примеры: «Бећир-беже, мој верни витеже» (К, П) — «Бећир-беже, мој соколи сиви» (О), «Бечир беже, мои соколе сиви» (П, у К нет), а рядом: «Бећир-беже, турска поглавицо» (О); «Јере ћемо зором ударити» (К) — «Јер хоћемо јутрос ударити» (О, П); «Ал је љута пушка одолела» (К) — «Ал' је мучка и невоља лјута!» (О, П); «јуначка медаља» (К) — «од срме медаља» (О, П).

в) Некоторые разночтения можно рассматривать как результат очевидного «улучшения» отдельных стихов, придуманных ли заранее или родившихся по ходу исполнения.

«Све војника, једнакога лика» (К, П) — «Све војника, све једнаког лика» (О); «Кука млада, јест јој за невољу» (К, П) — «Ако кука, јест јој и невоља» (О).

2. Немало случаев, когда при разных исполнениях в песне либо выпадали, либо добавлялись отдельные стихи, либо соответствующие стихи всплывали в другом месте. Скорее всего, такие изменения происходили спонтанно, сам певец мог их и не замечать.

Хајде с војском варош Подгорици,
Ту ћеш с војском конак учинити,

А ујутру рано подранити;
С собом узми варош Подгорицу.

(О)

В тексте К пропущен второй стих, у П нет третьего (кроме того, есть разночтения внутри стихов).

В тексте К нет стихов соответственно тексту О: 48—50, 52—54, 57 (но они возникают ниже, в несколько ином контексте и с разночтениями), 88, 172, 189—190, 248, 272—273 (в тексте П все они есть). С другой стороны, в О нет ряда стихов, имеющих в двух других записях. Например, речь паши излагается в О без трех стихов (после ст. 60); нет первого стиха в двустии: «И паши се поклоню дивно, Па окрену силовиту војску»; нет стиха «Па отолен војску окренуо» (после ст. 90), опущен второй стих в двустии: «Кад неђеља напуни се данах, Једно јутро бјеше уранио» (после ст. 107); выпал стих «Коњ до коња, јунак до јунака» (после ст. 134); в тексте П и О нет стиха «И без ране и без главе мртве». Есть случаи, когда в тексте К и О нет стихов, имеющих в тексте П: «Да сотremo на денар краине» (после ст. 115 в О), «Солдатію све у дуге врсте» (после ст. 127).

«Случайность» пропусков, обусловленная инерцией гусларского исполнения, особенно очевидна в следующих примерах. После двух стихов: «А Брђане своје не гледају, Већ једнако бојем јуришају» в тексте К и О нет стиха, который есть в П: «С ножевима у біеле руке». Но вариант его является в О через три стиха, а затем восстанавливается пятнадцать стихами ниже, хотя и в другом сочетании (О, ст. 218—219, то же у К).

От следующего пассажа у К (и у П с легкими разночтениями):

Са низамоу убојне топове,
За низамоу зиле и борије,
И добоше, што замећу кавгу.
Од страшљивца те гради јунака —

в О есть только первый стих (ст. 60), но тот же пассаж мы находим в О выше (ст. 26—29), а у К и П их здесь нет.

Сравнение текстов позволяет думать, что в ряде случаев Негош от исполнения к исполнению «искал» наилучшее выражение какого-то места, «пробуя» разные варианты. Вот пример — призыв Бушатлии:

Хазур да сте, пјешци и коњици,
Ко је пјешак, притежи опанке,
А коњици, коње хазурајте...

(К)

Кое птшац притежи опанке,
А коњици конт хазурајте,
Баряктаре баряке развите...

(П)

и наконец:

Ко је коњиц, коње хазурајте,
А пјешаци притеж'те опанке.

(О)

3. Разнотчения носят характер «распространений».
В тексте П — три стиха:

Да приспшше листом краичници.
Плечи даде а бпжати стаде,
А на њима сва њихова войска...

В тексте К между вторым и третьим стихами было еще:

А за њиме Леки у спахија.

В тексте О на этом месте уже пять стихов:

Да приспјеше брдски крајичници,
Препаде се, да га бог убије,
Те побјеже натраг без обзира,
А за њима Лекићу спахија,
А за њима сва њихова војска.

Весь пассаж приобрел законченность и стройность.
«Распространения» могли утрачиваться в позднейших исполнениях: двум стихам в О и у П:

Из три пута шемлук учинише,
Па погипшу браћу укопаше —

в тексте К соответствуют пять:

На три пута шемлук учинише,
И отлен се натраг повратише,
Пјевајући и пушке мећући,
Накићени турскијем оружјем,
И многијем турскијем главама.

4. Только что приведенное расхождение и некоторые другие можно рассматривать как альтернативные разработки. В тексте П:

Од тайница те пождиша Турцы,
 Стои вриска у бой крайчника,
 Чераю се войске по мейдану
 Два сахата, тамо и овамо,
 Кад у трећи сахат ульгоше,
 Тадар Срби Бога споменуше,
 А на Турке огань положише,
 Ту се проли крвца од юнака,
 Како бурна киша из облака.

В тексте К два последних стиха отсутствуют (правда, они всплывают ниже, вместе со стихами: «У то Турци плећи обратише, Брајичници у њих ударише», которых нет ни у П, ни в О), а вместо них: «Нож сијева, крв се пролијева, Стоји јека рањених јунака»; после третьего стиха у К: «По мегдану пољем широкијем», в ст. 6—7 соответственно разночтения: «поклакоше», «мушки ударише». В О вместо второго—третьего стихов: «Бој огњени траја два сахата»; вместо седьмого: «И сви сложно пушки опалише, А пламене ноже повадише, Па у Турке јуриш учинише»; два последние стиха сохранились.

В тексте К:

Нож сијева, крв се пролијева,
 Стоји јека рањених јунака

(в тексте П «мртва и рањена»)

Неки веле «Лели мени, мајко!»

(у П — «ему мајко»).

В тексте О:

Ту јаучу мртви и рањени:
 Неки вичу: «Леле њему, мајко»
 Неки веле: «Прихвати ме, друже,
 Каури ми посјекоше главу!»

Еще пример «распространения». В текстах О и П:

Доведи их Скадру на Бојану!

(у П — «біеломе»)

И јошт га је паша сјетовао:
 Бећир-беже, турска поглавицо

(у П — «мој соколе сиви»)

Када кћенеш с војском ударити,
Ударити каурској крајини

(у П — «на влашку краину»)

Напред пусти Малесију љуту

(у П перед этим — «Од Жабляка до тврде Фундине»)

За њом стави низам у параду...

В тексте К много короче и по-иному:

Доведи их Скадру бијеломе,
Но кад пустиш војску на крајину,
Напред пусти љуту Арбанију,
За њом стави низам у параду, —

а немного ниже возникают два «утерянных» стиха: «Сатри с војском све влашке крајине Од Жабляка до тврде Фундине».

Очевидно, что Негош работал над своими песенными текстами не как поэт или редактор, но как типичный гусляр, т. е. во время их пропевания. Каждое новое исполнение было одновременно воссозданием текста в своем варианте. Негош не фиксировал в памяти жестко своих песен, но свободно (в рамках уже сложившегося корпуса) варьировал их. В одних случаях это варьирование было спонтанным, связанным с «инерцией» исполнения, в других — оно несло печать осознанных поисков наилучшего выражения «идеи». Аналогичный подход Негош применял и к общему репертуару, которым владел подобно другим черногорским гуслерам.

Марко Милянов — герой черногорской эпики, ее творец и историк

Марко Милянов (1893—1901) представляет собою уникальный в европейской культуре нового времени тип деятеля — по органическому соединению в нем столь разных качеств и их проявлений.

Размышляя об этом человеке, я вижу его по крайней мере в четырех ипостасях: каждой в отдельности хватило бы многим на целую жизнь — Марко прожил как бы четыре жизни, осуществил четыре предоставленных ему судьбой и историей дела в рамках единой биографии.

Первое, о чем хотелось бы сказать, — Марко Милянов был превосходным знатоком, оригинальным собирателем, публикатором и интерпретатором народной словесности — преимущественно той ее области, которая непосредственно была связана с героической историей его племени и народа Черногории в целом. Устное предание и эпическая песня составляли ядро его фольклорных интересов. Тридцать четыре юнацкие песни, записанные им от гусяров племени кучей и опубликованные в его монографии, составляют заметный вклад в эпическое наследие Черногории, более того — южных славян вообще [Милянов, 1904; Милянов, 1967, т. III—IV]. Значение корпуса эпики кучей, воспроизведенного Миляновым, не оценено по достоинству: его тексты редко можно встретить в антологиях черногорского эпоса, хотя такие песни, как о битве у Веле Орлеве, о поединке (мейдане) Новы Поповича с Мечикучичем, об освобождении тем же Новой побратима Петра Бошковича вполне заслуживают всеобщей известности. Для специалистов же весь фонд песен представляет интерес как в плане более полного осмысления сложной истории черногорской эпики, соотношения в ней общенародного и племенного начал, так и в плане пополнения знаний сюжетного состава, персонажей, поэтических особенностей эпоса.

А вот второй лик Марка. Он не был историком и фольклористом в привычном смысле слова. На его ученую деятельность обязательно наплаивался густой слой литературности и публицистичности. Марко Милянов был самобытным литератором с собственным оригинальным вкусом и своеобразным стилем. В песенные тексты, я полагаю, он не позволял себе никаких вмешательств, но что касается преданий — тут допуск личного начала был достаточно велик: Марко расцвечивал их своим богатым словом, хотя и стремился сохранить содержательную сторону традиции. И конечно же, литературный дар Марка Милянова в полной мере проявился на тех страницах книг, где он прямо говорил от себя. Замечательным памятником (к тому же, надо сказать, сохраняющим свое живое звучание до наших дней) стала его книга «Примјери чојства и јунаштва» [Милянов, 1901; 1967, т. I].

И здесь уместно сказать о третьем лике Марка. Он был не просто знатоком устной традиции черногорцев, особенно кучей, — он знал ее изнутри, он сам был ее носителем, хранителем, передатчиком. Такая ситуация для фольклористики южнославянских земель не уникальна — вспомним Вука Караджича, Симу Милутиновича, Петра Петровича II Негоша. Но в Марке Милянове эта ситуация выразилась сильнее всего: до конца своей жизни он оставался народным сказителем, и, что особенно важно, сказительское начало пронизывало все его научное и литературное творчество.

А вот — четвертый лик Марка Милянова. Исследователь, публикатор, хранитель устного предания, он в жизни своей выступает как типичный герой этого предания. Как воин, четник, участник боевых событий своего времени Марко жил и действовал по нормам, по сценариям народной эпики, следуя юнацкому кодексу поведения и морали, поддерживая собственным примером законы чойства и юнаштва. (Понятием «чойство» — букв.: «человечность» — М. Милянов охватывал значительный комплекс нравственных качеств, составляющих единство с «юнаштвом», т. е. героичностью, богатырским кодексом, способностью к подвигам. В понятие «чойство» входили благородство, человеколюбие, готовность к добру и милосердию, самопожертвованию, приверженность чести и достоинству...)

В малолетстве Марко пас овец. Рассказывают, что он не пожелал принять первое в его жизни ружье из рук отца в качестве подарка, но заявил, что добудет его сам от турка. Так и случилось — еще мальчиком в сражении на Фундине он добыл два ружья. А затем оставил жизнь овчара и отдался четованью. (Черногорцы нередко собирались в неформальные, нерегулярные отряды — четы — для борьбы с турками, для партизанских набегов... П. Ровинский называл четы «разбойничьими шайками», имея в виду, очевидно, что они не чуждались действий с целью грабежа и отбития у турок добычи). Малолетний Марко удивительным образом напоминает и Лисичича из песни о гибели Дрекала, и Нова Поповича, который отправился на мейдан вместо отца, отказавшись от отцовского оружия и коня и используя свое, к которому привык во время овчарства. В зрелом возрасте Марко не раз попадал в ситуации, неоднократно запечатленные в песнях и преданиях о разных героях, и словно бы повторял их подвиги: бился с турками, захватывал и делил полон, творил акты кровной мести. Некоторые известные эпизоды воинской биографии Марка прямо просятся в песню: гибнет в бою его друг, и он спешит отомстить за него, а попадает на его погребение; дважды он вызывает турка на мейдан и дважды тот уклоняется; с несколькими товарищами он пробирается в албанское село покарать кровника и бесстрашно врывается в его дом; во главе войска он ударяет на турецкие кулы (оборонительные башни или каменные дома), и тут его кучи сносят восемнадцать вражеских голов. Совершенно в духе представлений об эпических героях о Марке говорили: «Њега зрно не бије» («Его пуля не берет»). (Воспоминания современников о личности Милянова, о его подвигах и конфликтах с черногорскими властями см. в: [Милянов, 1967, т. V]).

Таковы лики Марка Милянова — бесстрашного воина, героя устных преданий, сказителя, собирателя фольклора, литератора и историка.

1

Марко Милянов смотрел на историю племени кучей и народа Черногории (а заодно и Сербии) сквозь устное предание и песню. В этом смысле он разделял менталитет среды, из которой вышел и которой принадлежал. Но с одним существенным отличием: в историческом сознании среды не было порядка, последовательности, системы; знание истории было дискретным, фрагментарным, отдельные части ее не выстраивались в нечто цельное; Марко Милянов своими трудами осуществил задачу, обычно выпадающую на долю первого историка этноса, — он собрал факты, хранившиеся в народной памяти, систематизировал их, придал им последовательность, выявил (по-своему, разумеется) их причинно-следственные связи. События и люди нашли свои места, обрели свой исторический смысл, обнаружили свое назначение и взаимные отношения. При этом Марко полностью остался в содержательных пределах устной традиции, оставив без внимания книжные, архивные, документальные источники. Им руководила, его вела глубочайшая вера в правду устной народной истории («Как сам видел, а еще больше об этом думал, зная, что о кучах нет истории, начал сам поэтому записывать по народным свидетельствам, по которым может быть познана настоящая истина» [Милянов, 1904, с. 2]). И даже когда он мог без труда убедиться в несоответствии отдельных моментов народного предания реальности, он предпочитал оставить исправление его будущим поколениям, но опять-таки — на основе тех же песен и рассказов [Там же, с. 12].

В книге Марка Милянова, посвященной истории кучей, нет никаких хронологических привязок, нет дат. Лишь дотошный историк, кропотливо соотнося изложение Марка с имеющимися в его распоряжении документами, способен определить, иногда вполне точно, иногда приблизительно, когда происходили (или могли происходить) такие-то события, когда жили и совершали свои деяния такие-то лица.

Сопоставим работу Милянова-историка с работой его современника Павла Аполлоновича Ровинского. Русский ученый, занимаясь историей Черногории, отдельных племен, особенно васоевичей — ближайших соседей кучей, был весьма внимателен к устному преданию и песне как историческим свидетельствам. Но, в отличие от Марка Милянова, он, во-первых, не ограничивался одними ими, а обращался к источникам книжным, письменным, в том числе иностранным, а во-вторых, устное предание неизменно подвергал критическому анализу, выявляя вымысел, отступления и искажения, стремясь отслоить в нем исторически надежное и достоверное. Между прочим, П. Ровинский встречался с М. Миляновым, воспринимая его,

по-видимому, прежде всего как «известного воеводу» родом из Дрекалова (надо иметь в виду, что ко времени их встречи из написанного Миляновым почти ничего не было опубликовано). М. Милянов рассказал П. Ровинскому предание о происхождении Дрекаловичей [Ровинский, 1897, с. 79—80]. Показательно, что Ровинский не ограничился рассказом, полученным от воеводы, но привел другие версии, сопоставил их, проверил с точки зрения хронологии и в итоге высказал сомнение относительно версии, согласно которой род Дрекаловичей непосредственно возводился к Георгию Кастриоту Скандербегу [Там же, с. 78—80]. Если мы обратимся к соответствующим местам книги Милянова и попытаемся, двигаясь от надежно датированных фактов его истории назад, выстроить вероятную хронологию смены поколений кучских воевод, мы обнаружим между Лалей и его отцом зияющий временной пробел [Милянов, 1904, с. 22—25]. Неужели сам Марко не замечал этого? Если бы замечал — подобно Ровинскому — мы могли бы упрекнуть его в исторической мистификации. Но тут другое. В понимании истории Марко Милянов находился во власти *эпического сознания*: это последнее проявляет себя в хронологической «несообразности» и в невнимании к датам не от недостатка образованности среды, не от отсутствия у нее книжных знаний, не от духовной темноты: все это вполне естественно и органично для патриархального общества с его понятиями об эпических — героических эпохах, о началах и корнях этнической (т. е. родовой и племенной) истории, о нравственных нормах, которыми руководятся люди героико-эпического времени. У эпического сознания нет коллизии между реальностью и вымыслом, нет дихотомии достоверное—невероятное, нет и хронологической категориальности как внешнего регулятора динамики истории. В эпическом сознании история движется не от даты к дате, но от поколения к поколению, от отца к сыну, от деда к внуку, правнуку и т. д. Видимой силой истории выступает преемственность традиций. Марко Милянов во многом следует нормам эпического сознания, осложняя его лишь отчасти литературным и политическим сознанием активного участника исторических событий и общественной жизни второй половины XIX в.

Опора на предание поддерживалась еще и убеждением Марка Милянова в том, что оно не просто правдивое свидетельство о прошлом, но и выражение духовной силы народа: «С какой горечью об этом народ рассказывает!.. Голод и жажду, зиму и жару — все переносит, а о прошлом рассказывает; если больной лежит — его таким рассказом утешают; если смерть к нему приходит — удваивают скорбь; а если ему весело — умножают его радость рассказ, песня, гусли, надежда на отмщение: все искренно и по-братски между ними, все друг другу же-

лают всякого добра, Бог их доброе желание исполняет» [Там же, с. 12]. Отсюда — высокий нравственный настрой самой книги, в котором мы находим весь комплекс народного менталитета, прошедший сквозь личность автора, воспринятый им, но и обогащенный собственным пониманием жизни и истории.

2

Значительная часть книги о племени кучей представляет собою собрание *саг*, которые объединяются в *единую родовую сагу* о Дрекаловичах, основателях племени кучей. Одна из особенностей саги — чередование в ней преданий и песен. За рассказом о каком-то событии и его героях чаще всего следует песня. Сага излагается как бы на двух языках — на языке предания и на языке песни. Совпадая по основному содержанию, по подбору участников и по именам, предание и песня дополняют, иногда поправляют друг друга, по-своему раскрывая отрезки истории. В предании больше конкретики, подробностей, живого дыхания событийности — все схвачено памятью о поступках и словах, рассказчик словно бы еще не остыл от впечатлений пережитого, события подчас воспроизводятся будто бы непосредственными их участниками. Песня — благодаря господствующей в ее поэтике мотивной стереотипии, формульности стиля, единству поэтического языка, известной композиционной скованности — не столь непосредственна, зато она искусно переводит события в разряд типовых, неслучайных, поднимает их и их участников на эпическую высоту, как бы освящает их.

В традициях науки — выделять песню из истории и прежде всего объяснять ее самое через эту историю как нечто вторичное. Именно так поступает П. Ровинский с песнями племени васоевичей [Ровинский, 1897, с. 119—121]. Для Марка Милянова такой подход неприемлем. Песня для него — это и есть истинная история, вместе с преданием она является самым полным и надежным выражением народной исторической памяти, но также и живого народного мнения: «Кто заслужил, чтобы народная песня его осрамила, тому уже между людьми нет светлого дня. <...> А кто заслужил, чтобы его воспели в юнацкой песне... о тех поется на сборищах и без сборищ, и пастухи в горах о них поют. Так их почитают и даже освящают. <...> Песни, пока ходят в народе, не утекают подобно воде, не покрываются пылью, но оставляют в нем свой след» [Милянов, 1967, т. II, с. 32—33].

Сага о Дрекаловичах — эпос, полностью осмысляемый автором книги в категориях достоверности. При этом как достоверные подаются сюжеты, вполне отвечающие критериям эпической доминанты.

Так, основатель родовой «династии» объявляется потомком знаменитого исторического (одновременно и эпического) лица; согласно эпическим стереотипам, он чудом спасается от преследований и грозящей ему гибели; он «чужой» в краю, где обретает убежище; именно здесь он обнаруживает недюжинные качества вождя и получает власть из рук прежнего воеводы, признавшего открыто его превосходство: «Воевода Дреца Дедин Ораовац подошел к кизиловому дереву и, сняв шапку, стал срывать ветки и украшать ими шапку. Народ дивился, глядя на это. <...> Тогда он эту шапку надел на голову Дрекалы, а Дрекалову взял и надел на свою голову и сказал: “Кучи, вот вам воевода, который избавит нас от турецкой напасти и сохранит нашу честь и жизнь”» [Милюнов, 1904, с. 18]. Дрекала и гибнет как юнак, в стычке с врагами.

Далее эпическая история движется сменой воевод из рода Дрекаловичей. Передача власти происходит по нормам патриархального общества, строго по закону: эпическое время не знает самозванства и борьбы за власть; критические ситуации разрешаются с патриархальной мудростью и простотой. Вуйош Лалев, убежденный, что ни один из его пяти сыновей, добрых юнаков, не способен быть воеводой, передает воеводство своему брату Илику с правом наследования: «Пусть ты будешь воевода и после тебя пусть воеводство переходит на сыновей твоих. <...> И да Бог даст, из моих сыновей никто никогда не будет ни воевода, ни поп, ни какой-нибудь другой судья, — Бог им дал быть только юнаками. А твои сыновья всюду первые — и между воеводами, и судьями, так как послушны и хорошо себя ведут». И Марко с уверенностью летописца свидетельствует: «И действительно так и было» [Там же, с. 26].

Смена поколений не вносит качественных перемен в содержание истории. Воевода Петар Иликов: «В то время кучи все больше умножали битвы со всеми вокруг себя...» [Там же, с. 31]. Воевода Радоня: «Кучи устраивали вокруг себя сражения бесчисленное число раз, так что не знаем, проходил ли хоть один год без битв с кем-нибудь» [Там же, с. 37]. Эта событийная однотонность прерывается какой-нибудь особенной — по размаху и числу вовлеченных, по последствиям — битвой. Тогда в саге свое место занимает предание, а вслед за ним — песня.

В саге о Дрекаловичах выделяется в качестве эпического ядра повествование о времени Радони Петрова. Он — шестое колено в династии (считая самого Дрекалу), с его сыном Илией династия обрывается. Для эпического возвеличения правления Радони были реальные исторические основания. П. Ровинский называет его знаменитым правителем, отказавшимся платить дань туркам и распространившим

свою власть за пределы племенных границ [Ровинский, 1897, с. 82]. По другим источникам, время Радони можно датировать первой третью XVIII в. (год смерти — 1737). Но в саге время это оказывается замкнутым и лишенным движения: события, которые описываются, не связаны преемственной последовательностью, образуя простой набор, насыщенный героико-эпическим пафосом. Сам Радоня, как и подобает эпическим владетелям, стоящим в центре исторической жизни, почти не действует либо его действия соответствуют его пред-указанной роли. Показательно, что он — и в песне, и в предании — выступает сторонником единства соседних племен в борьбе с турками, ратует за преодоление раздоров и даже организует общий поход: «Набравшись сил, воевода Радоня объединил кучей, братоножичей, ровчан, морачан и васоевичей и с этим войском ударил на Бихор, сжег его и покарал» [Милян-ов, 1904, с. 99—100]. В соответствующей песне Радоня шлет письма воеводам васоевичей, Морачи, Ровца, собирает войско, организует удар на Бихор [Там же, с. 120—124]. Любопытно сопоставить с нею песню о том же событии, записанную П. Ровинским от васоевичей. Здесь инициаторами удара на Бихор выступают васоевичские воеводы Джеко и Вуксан, они приглашают Радоню, шлют «Трећу књигу у Куче камене На Косору гнезду соколову, На колено војводи Радоњи». В песне есть занятный мотив: Бег Джорович предупреждает Джека и Вуксана — Радоня чужак, ему нельзя доверять; воеводы, однако, лишь смеются на это предупреждение. Правда, васоевичская песня отводит Радоне лишь второстепенную роль в разгроме Бихора [Ровинский, 1905, с. 356—359].

В саге выделяется рассказ о трагической гибели Радони — вполне в духе эпоса смерть его необычна, отмеченна. Согласно преданию, «мацарски војвода» Лаудон, присоединившийся к победителям под Бихором, вероломно нарушает отношения дружбы, задумывая отравить Радоню. Как и подобает эпическому герою, Радоня знает о намерениях Лаудона, он с простодушным откровением говорит ему об этом и, хотя венгерский воевода заверяет его, что это неправда, отказывается с ним есть и пить. Но за беседой, посвященной планам борьбы с турками, Лаудон добивается своего: он отравляет одну сторону ножа ядом, разрезает яблоко, подает Радоне отравленную половину и сам свою половину начинает есть. Доверчивый Радоня делает то же и умирает. Финал — в духе старинной летописи: «Тут его войско похоронило на Елице, где и поныне у его гробницы исполняют лелек» (т. е. мужской плач) [Милян-ов, 1904, с. 101]. О том же событии песня говорит по-своему:

Ал' че Мацар злого срца нађе,
Те завиди војводи Радоњи,

Но нашелся мадьяр со злым сердцем,
Он завидовал воеводе Радоне,

Зашто бјеше рабар војсковођа,
Превари га и отров му даде,
Да не може више живовати.
Ал' нека га, црн му образ био!
Ће изгуби оваквога змаја.
Кад умрије војвода Радоња,
Ту му вјечну кућу направише,
На Јелицу кад га упокаше,
Заукаше па се развргоше,
Друго ништа чинит' не моглоше.

За то что тот был храбрый полководец,
Обманул его и отраву дал ему,
Чтобы он не мог больше жить.
Но пусть его — черной стала его честь,
Оттого что погубил такого храбреца!
Когда умер воевода Радоня,
Тогда ему вечный дом соорудили;
Когда на Елице его погребли,
Попричитали и потом разошлись,
Ничего другого сделать не могли.

[Милянoв, 1904, с. 121]

О том же трагическом конце Радони упоминается в песне, записанной П. Ровинским от васоевичей [Ровинский, 1905, с. 119—120]. Характерно, что и Милянoв упоминает васоевичей, рассказавших ему о гибели кучского воеводы [Милянoв, 1904, с. 101, примеч.].

Время Радони — это время подвигов особенных, выдающихся, трудно представимых с обыденной точки зрения. Именно к этому времени отнесен замечательный рассказ о Маре, дочери Раши Попова, о ее бесконечной преданности родовым традициям. Нарушив волю близких, она становится женой турка. Но когда муж совершает предательство по отношению к ее братьям, она без колебаний убивает его. А затем следуют рассказ и песня об осаде турками дома Мары и о необыкновенном подвиге трех осажденных и прежде всего — самой Мары. «Мара учинила чудо: огонь тушила, турок убивала выстрелами из-за стены (и при этом выбирала — убить лучшего...), одновременно разговаривала с турками, пашу приветствовала, представляла ему своего Елеза (супруга), как он мертвый в могиле лежит! Турки же ей обещали на муки душу ее извлечь». Мара обнаружила особую неуязвимость, будучи уверена, что мужчины-воины не посмеют в нее стрелять. Ее вызывающее поведение и оскорбительные реплики исполнены метафорик: неравное сражение видится ей в образах свадьбы. «Скажи паше Соколовичу, пусть достаточно соберет сватов, невеста — мужчина, будет мяса для сватов у Елезова дома» [Там же, с. 59—66].

Операция с осадой описывается и в песне, но здесь Мара предстает как дева-юнакиня, осмысляющая свой и своих близких подвиг в общенародных эпических критериях.

Аман, вичу, је л' кад ово било,
Два каура и једна каурка
Оволико чуда да учине,
Да одбране наред Турске кулу.
Наша сила да је не изгори.

Правда, кричат, било ли когда такое,
Чтобы два неверных и одна неверная
Такое чудо учинили —
Защитили посреди турок свой дом?
Да не сгорит наша сила!

[Милянoв, 1904, с. 66]

Спасение приходит от юнака Нова Поповича. Подвиг его отчасти повторяет — в масштабах локального столкновения — подвиг Милоша Обилича: он проникает в лагерь турок и поражает Соколовича [Там же, с. 66—74].

Ново Попович занимает в саге о времени Радони центральное место. Существенно для саги, что он представляет одну из младших ветвей Дрекаловичей: он сын попа Мирчета и внук воеводы Илика, а значит, Ново и Радоня — двоюродные братья. Для эпической традиции наличие родства героя с главой власти — характерный знак.

Марко Милянв на первых страницах книги признается в особых чувствах к Нове Поповичу: «Еще в детстве, когда слушал я песни о юнаках, самым дорогим для меня было слышать песни о двух побратимах — Нове Поповиче с Медуне и Петре Бошковиче из Белопавличей» [Там же, с. 1].

Эпос о Нове Поповиче составляет цикл преданий и песен, содержание которых не связано последовательностью событий или даже внешней их зависимостью. Можно выделить лишь как открывающую цикл песню о первом подвиге Нова — о его мейдане с Тодором Пипером. Тодор, победитель многих поединков, вызывает попа Иликова. Но поп уже стар, зато у него четыре взрослых сына, и отец предлагает им решить самим, кто из них выступит против Пипера (это одновременно и собственное имя, и указание на племенную принадлежность). К его удивлению, все они отказываются, и тогда поп, с трудом взобравшись на коня, отправляется к месту мейдана. Младший сын, пасший овец, встречает его и заявляет о своей решимости идти вместо него. Этот эпизод обращает нас к мировой эпической традиции о престарелом богатыре и его сыне-малолетке, которому уготовано сменить отца. Согласно традиции, отец дает сыну наставления, воинские советы и передает своего коня и оружие. В кучской песне эта тема превосходно выражена:

«Ајде, сине, у добри час пошâ,
На мејдан те срећа послужила,
И роду ти за спомен остала!
Но ево ти мој кон и оружје,
Стра м'е неш га уздом забунити,
Јер си навјешт коњу и мејдану,
Но попусти на вољу ђогату,
Јер је ђогат боју научио,
Прси ће ти главом заклањати,
Испод бритке сабеје уклањати».

«Иди, сын, в добрый час,
Пусть удача тебе сопутствует на поединке,
И останется на память твоему роду!
А вот тебе мой конь и оружие;
Боюсь, что уздой ты его собьешь с толку,
Ведь ты неопытен в верховой езде и поединке;
Поэтому дай волю скауну,
Ведь скакун бою научен;
Грудь твою он будет головой заслонять,
От острой сабли уклонять».

Неожиданно сын решительно отказывается от отцовского коня и оружия. Он предпочитает положиться на свое, к которому привык, пока пас овец, и на свои пастушеские навыки. Здесь мы встречаемся с уникальной поэтической разработкой темы — самоуверенности и упрямства богатыря-малолетка.

«Ја ти нећу коња ни оружје,
 Ни ћу моје застидит' оружје,
 С којим овце у планину чувам,
 И ш-њим главу од крвника браним.
 Ко би издѣ сјајна цеввердара
 И ш-њим пушке позлаћене мале,
 А покрај њи оштрога анџара?
 Ко да тражи друго за мејдане?
 А ни ђогат не треба ми, бабо,
 Док ја имам лаке ноге моје,
 Што сам трча њима планинама
 И фата сам срне и јелене,
 То твој ђогат нигде не би стига,
 Прес' еца и, танкијем анџаром,
 Твоја сабља не би могла тако,
 А с мојијем сјајним цеввердаром
 Стријеља сам шишке на борове».

«Я не возьму у тебя ни коня, ни оружие,
 Не стану позорить мое оружие,
 С которым овец в горах пасу,
 И с ним голову от кровника защищаю.
 Кто бы изменил сияющему пистолету
 И с ним ружью позолоченному небольшому,
 И рядом с ними острому кинжалу?
 Кто станет искать другое для мейдана?
 И скаун не нужен мне, отче,
 Пока есть у меня мои легкие ноги,
 На которых бегал я по горам
 И ловил серн и оленей,
 (Такого твой скаун никогда бы не сумел),
 Резал их тонким кинжалом
 (Твоя сабля не могла бы так).
 А из моего сияющего пистолета
 Попадал я в шишки на соснах».

[Миљанов, 1904, с. 84]

Тема овчарского воспитания и опыта как залога успеха всплывает в песне еще раз: Тодор при виде малолетка смеется, отказывается биться и предлагает выпить вина. Ново непреклонен:

«Ја не пијем вино ни ракију,
 Него пијем овчу варевуку».

«Я не пью ни вино, ни ракию,
 А пью только овечье молоко».

И в конце, после того как Ново отрубает Тодору голову:

Први овђе Поповића Нову
 Почетак је био на мејдану.

Это было первое у Поповича Нова
 Выступление в поединке.

[Там же, с. 86]

Появление Поповича в разных местах саги оказывается неизменно связанным с самыми критическими моментами в жизни кучей, когда над его соплеменниками нависает угроза гибели, когда кажется, что выхода нет. С рассказами о Нове связаны также идеи межплеменного согласия, единения, примирения; его устами и действиями осуждается и пресекается вражда. Тодора Пипера он судит за то, что тот вызвал на мейдан священника-старца, лишь бы потешить свое тщеславие.

Мотив призыва к единению включен даже в сюжет о соперничестве женихов, сватающихся к дочери Радони. В соответствии с эпической традицией невесту должен получить победитель мейдана, в котором готовы участвовать четыре юнака, представляющие каждый свое племя. Происходит стычка кучей с братоножичами, а турок, пользуясь этим, увозит девушку. Здесь-то и вступает в дело Ново. Вслед за вилой от призывает юнаков:

«Чујте, Кучи и Братоножићи,
Прекидајте међусобну борбу...
Ко год има срца јуначкога,
Смирите се и пом'јешајте се,
Опростите и пољубите се,
Пољубите, па за мнома на Турке!»

«Послушайте, кучи и братоножичи,
Прекратите междоусобную борьбу...
Все, у кого геройское сердце,
Помиритесь и объединитесь,
Простите друг друга и поцелуйтесь,
Поцелуйтесь и потом — за мной на турок!»

[Там же, с. 77—78]

Тенденция к включению Нова Поповича в сонм общечерногорских юнаков определенно просматривается, например, в кучской версии сюжета о Петре Бошковиче. Об этом юнаке из племени белопавличей есть песни у Вука Караджича [Караџић, 1958, кн. IV, № 17, 47], Симы Милутиновича [Милутиновић, 1990, № 42, 43], П. П. Негоша [Његош, 1974, № 7, 10, с. 508]. В кучской версии турки схватывают Бошковича обманом, и он из темницы просит сербскую девушку найти Нова Поповича и передать ему, чтобы тот не оставил его мать и жену:

«Мајку држи као мајку своју
Љубу удај као сестру твоју
Ђе се неће бојат' од Турака,
Не пушти ми робље, побратиме».

«С матерью води себя, как со своей матерью,
Жену выдавай за свою сестру,
Чтобы они не боялись турок;
Не дай нам стать рабами, побратим».

[Там же, с. 86]

Ново, однако, решает спасти Бошковича либо погибнуть с ним вместе. В этой песне прославляется доблесть и преданность юнака кодексу чести, верность идеалам побратимства и вместе с тем хитрость и находчивость, приводящие к победе. Для истинного юнака голос рассудка отступает перед нравственным кодексом:

Мудрост овђе ништа не помага
До прегнуће срца јуначкога.

Мудрость здесь совсем не помогает
Решительности геройского сердца.

[Миљанов, 1901, с. 95]

Песни, записанные Марком Миляновым, упоминают о межплеменных столкновениях, но не форсируют эту тему. Трудно сказать, особенность ли это кучской эпикки или позиция собирателя, принци-

пиально не желавшего сосредоточивать внимание на соответствующих сюжетах. В отличие от него П. Ровинский приводит и комментирует несколько васоевичских песен, в которых на кучей возлагается ответственность за столкновения и гибель людей этого племени. Кучским воеводам приписываются случаи сговора с турками, правда, отчасти смягченные обстоятельствами. С известной симпатией говорится о Лале Дрекаловиче, которому удается уклониться от исполнения турецкой просьбы захватить жену васоевичского главаря Брайотича [Ровинский, 1905, с. 325—334]. В другой песне Радоня, не поверив Марковичу Милошу из васоевичей, что тот не нападал на сербов, а даже защищал их, велит убить воеводу [Там же, с. 341—346]. Из-за несогласия происходит бой на Любане с кровавыми последствиями [Там же, с. 376—378]. В противовес этому в кучских песнях утверждается готовность кучей защищать всех сербов, независимо от их племенной принадлежности. Турки из Колашина, задумав напасть на васоевичей, пытаются переманить на свою сторону кучей и просят пропустить войско через их землю, но получают решительный отказ. Более того, Илия клянется отомстить за васоевичей, если те станут жертвой турецкого нападения:

«Нека знате Турске лажавчине
Прави Србин Срба не издаје».

«Знайте, турецкие лжецы:
Истинный серб серба не предает».

[Милянoв, 1901, с. 128—131]

Так эпическая поэзия возвышалась над реалиями повседневности, поддерживая идеи общечерногорского, общесербского единения. Очевидно, что Марко Милянов, независимо от обстоятельств его сложной биографии воина, воеводы, четника, был последователем и пропагандистом этих идей (о разных сторонах жизни и деятельности знаменитого черногорца см. материалы международной конференции, ему посвященной: [Милянoв, 1992]).

Литература

- Автономова, 1981: *Автономова В. П.* Художественное своеобразие фантастики в русском героическом эпосе: Пособие по спецкурсу для студентов заочного отд. филол. факультета. Саратов, 1981.
- Адрианова-Перетц, 1947: *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л., 1947.
- Акимова, 1957: *Акимова Т. Н.* Русский героический эпос в записях середины XIX в. // Учен. зап. Саратов. ун-та. 1957. Т. VI.
- Акимова, 1958: *Акимова Т. Н.* Русский героический эпос: (Схема исторического развития) // Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958.
- Арнаутов, 1934: *Арнаутов М.* Очерки по българския фолклор. София, 1934.
- Астафьева, 1993: *Астафьева Л. А.* Сюжет и стиль русских былин. М., 1993.
- Астахова, 1938: *Астахова А. М.* Былинное творчество северных крестьян // Былины Севера. Том первый: Мезень и Печора / Записи, вступ. ст. и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1938.
- Астахова, 1948: *Астахова А. М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948.
- Астахова, 1951: Былины Севера. Том второй: Прионежье, Пинега, Поморье / Подгот. текста и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1951.
- Астахова, 1966: *Астахова А. М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
- Астахова, Митрофанова, Скрипиль, 1960: Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. / Изд. подгот. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. М.; Л., 1960.
- Байбурин, Левинтон, 1984: *Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* К проблеме «У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов» // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов: Сб. науч. тр. / Под ред. Б. Н. Путилова. Л., 1984.
- Банашевић, 1935: *Банашевић Н.* Циклус Марка Краљевића и одједи француско-талијанске витешке књижевности. Скопје, 1935.
- Банашевић, 1951: *Банашевић Н.* Песме о најстаријој црногорској историји у «Певанији» Симе Милутиновића // Српска Академија наука. Зборник радова. Књ. X. Институт за проучавање књижевности. Београд, 1951. Књ. I.
- Банашевић, 1955: *Банашевић Н.* Поезија младога Његоша // Савременик. 1955. № 9.
- Банашевић, 1963: *Банашевић Н.* О двама песмама из Његошевог «Огледала српског» // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Београд, 1963. Св. 3—4.
- Бобчев, 1894: *Бобчев Н.* Изображението в българската народна епика // СбНУН. 1894. Кн. 10.
- Богатырев, 1958: *Богатырев П. Г.* Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. Доклад для IV Международного съезда славистов. М., 1958.

- Богатырев, 1971: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богишић, 1878: Народне пјесме из старијих, највише приморских записа / Сабрао и на свијет издао В. Богишић. Београд, 1878. Књига прва.
- Бороздин, 1908: *Бороздин А.* Былины // Народная словесность / Под ред. Е. В. Аничкова. М., 1908
- Босанска вила: Босанска вила. 1911. № 4.
- Бончов, б. г: *Бончов В. И.* Израсло дърво високо / Записал и редактирал Д. Осинин. Б. г.
- Бочков, 1986: *Бочков П.* Зооморфни персонажи в българската епическа традиция // Звено: Информационен бюлетин. София, 1986. № 4.
- Бурин, 1961: Юнашки песни / Отбрал и редактирал Иван Бурин. София, 1961.
- Буслаев, 1861: *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. I.
- Буслаев, 1862: *Буслаев Ф. И.* Следы русского богатырского эпоса в мифологических преданиях индоевропейских народов // Филол. зап. 1862. Вып. I.
- Буслаев, 1887: *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия: Исторические очерки. СПб., 1887.
- Былины, 1986: Былины / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б. Н. Путилова. Л., 1986.
- Веселовский, 1889: *Веселовский А. Н.* Мелкие заметки к былинам. X. Былины об Иване Годиновиче и рассказ из Жития Иосифа Волоцкого // Журнал Министерства народного просвещения. 1889. Март.
- Власова, 1982: *Власова З. И.* К вопросу о традиции в фольклоре: Старина о «большом быке» в свете историко-этнографических данных // Русская литература. 1982. № 2.
- Врчевић, 1914: *Врчевић В.* Живот Петра II Петровића Његоша, владике Црногорско-га // Књиге Матице Србске. Нови Сад, 1914. Бр. 47.
- Вукмановић, 1964: *Вукмановић С.* Црногорци о Његошу // Рад X-ог Конгреса Савеза фолклориста Југославије на Цетињу 1963. године. Цетиње, 1964.
- Вукмановић, 1968: *Вукмановић С.* Гусле на црногорском двору // Народно стваралаштво. Folklor. 1968. Св. 25.
- Гавриловић, 1912: *Гавриловић А.* Историја српске и хрватске књижевности усменог постања. Београд, 1912.
- Гацак, 1971: *Гацак В. М.* Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971.
- Гацак, 1973: *Гацак В. М.* Метафорическая антитеза в сравнительно-историческом отношении // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: VII Международный съезд славистов. Варшава, 1973. Доклады советской делегации. М., 1973.
- Гацак, 1989: *Гацак В. М.* Устная эпическая традиция во времени: Историческое исследование поэтики. М., 1989.
- Геземан, 1925: Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама / Издао Г. Геземан. Сремски Карловци, 1925 (Новейшее изд.: Приредили Р. Меденица и Д. Аранитовић. Никшић, 1987).
- Гильфердинг, 1949; 1950; 1951: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. 4-е изд. М., 1949. Т. 1; М., 1950. Т. 2; М., 1951. Т. 3.
- Голенищев-Кутузов, 1963: Эпос сербского народа / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1963.
- Гребнев, 1960: *Гребнев Л. В.* Тувинский героический эпос: (Опыт историко-этнографического анализа). М., 1960.
- Греков, 1953: *Греков Б. Д.* Киевская Русь. М., 1953.
- Григорьев, 1904; 1910; 1939: Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 годах. М., 1904. Т. 1; СПб. 1910. Т. 3; Прага, 1939. Т. 2.

- Гринцер, 1974: *Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология*. М., 1974.
- Гуляев, 1952: Былины и песни Южной Сибири: Собрание Гуляева / Под ред. В. И. Чичерова. Новосибирск, 1952.
- Динсков, 1980: *Динсков П. Български фолклор. Първа част*. София, 1980.
- Дмитриева, 1975: *Дмитриева С. И. Географическое распространение русских былин: по материалам конца XIX—начала XX в. М., 1975.*
- Дмитриева, 1988: *Дмитриева С. И. Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера*. М., 1988.
- Дыренкова, 1940: Шорский фольклор / Записи, пер., вступ. ст. и примеч. Н. П. Дыренковой. М., 1940.
- Ђукић, 1957: *Ђукић Т. Једна народна песма у Његошевој обради // Књижевност и језик*. 1957. Бр. 5—6.
- Ђурић, 1954: *Ђурић В. Антологија народних јуначких песама*. Београд, 1954.
- Евгеньева, 1963: *Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.; Л., 1963.*
- Емельянов, 1980: *Емельянов Н. В. Сюжеты якутских олонхо*. М., 1980.
- Емельянов, 1990: *Емельянов Н. В. Сюжеты олонхо о родоначальниках племени*. М., 1990.
- Жданов, 1895: *Жданов И. Русский былевой эпос: Исследования и материалы*. СПб., 1895. I—V.
- Жирмунский, 1948: *Жирмунский В. М. Введение в изучение «Манаса»*. Изд. Киргиз. филиала АН СССР, 1948.
- Жирмунский, 1958: *Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*. М., 1958.
- Жирмунский, 1961: *Жирмунский В. М. Введение в изучение «Манаса» // Киргизский героический эпос «Манас»*. М., 1961.
- Жирмунский, 1962: *Жирмунский В. М. Народный героический эпос: сравнительно-исторические очерки*. М., 1962.
- Жирмунский, 1974: *Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос*. Л., 1974.
- Жирмунский, 1975: *Жирмунский В. М. Теория стиха*. Л., 1975.
- Жирмунский, 1979: *Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад*. Л., 1979.
- Зайцев, 1971: *Зайцев А. И. Конь предсказывает гибель хозяину: опыт сравнительно-типологического исследования // Этнография народов СССР: Сб. ст. Л., 1971.*
- Зоговић, 1970: *Зоговић Р. Црногорске епске пјесме разних времена: Антологија*. Титоград, 1970.
- Зуковић, 1988: *Зуковић Л. Вукови певачи из Црне Горе*. Београд, 1988.
- Иванова, 1995: *Иванова Р. Епос—Обред—Мит / Второ фототипно издание*. София, 1995.
- Ивлева, 1972: *Ивлева Л. М. Скоморошины: (Общие проблемы изучения) // Славянский фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов и В. К. Соколова*. М., 1972.
- История Югославии, 1963: *История Югославии: В 2 т. / Под ред. Ю. В. Бромлея, И. С. Достян, В. Г. Карасева, С. А. Никитина*. М., 1963. Т. I.
- Казаковский, 1902: *Казаковский Л. И. Сказания о Вальтере Аквитанском*. Киев, 1902.
- Калезић, 1966: *Калезић С. М. Његошев удео у «Српском Огледалу» // Стварање*. 1966. № 9.
- Караџић, 1895; 1899; 1900; 1900: *Српске народне пјесме / Скупио их Вук Стеф. Караџић. Државно издање*. Београд, 1895. Т. II; 1899. Т. VI; 1900. Т. VII; 1900. Т. VIII.
- Караџић, 1958; 1958; 1958: *Српске народне пјесме / Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић*. Београд, 1958. Књ. I, II, IV.
- Караџић, 1974: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића / За штампу приредили Ж. Младеновић и В. Недић*. Београд, 1974. Т. 2.
- Качановский, 1882: *Памятники болгарского народного творчества: Вып. I. Сборник западно-болгарских песен со словарем / Собрал Качановский*. СПб., 1882.

- Килибарда, 1972: *Килибарда Н.* Поезија и историја у народној књижевности. Београд, 1972.
- Килибарда, 1976: *Килибарда Н.* Легенда и поезија: Огледи о народној епизи. Београд, 1976.
- Килибарда, 1988: *Килибарда Н.* Из коријена усмености. Приштина, 1988.
- Киреевский, 1862: Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1862. Вып. 2, 4.
- Кириша Данилов, 1977: Древние российские стихотворения, собранные Киришским Даниловым / Изд. подг. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М., 1977.
- Ковачевић, 1888—1889: *Ковачевић Л.* Страхинић бан // Отаџбина. 1888—1889. Књ. XXI.
- Ковијанић, 1964: *Ковијанић Р.* Његошева «вјера Обилића» // Рад X-ог Конгреса Савеза фолклориста Југославије на Цетињу 1963. године. Цетиње, 1964.
- Кравцов, 1933: Сербский эпос / Ред., исслед. и коммент. Н. И. Кравцова. М., 1933.
- Кравцов, 1985: *Кравцов Н. И.* Сербскохрватский эпос. М., 1985.
- Крстић, 1939: *Крстић Б.* Коњ како пророчка животиња в наших народних песама // Прилози проучавању народне поезије. Београд, 1939. Св. 2.
- Лавров, 1887: *Лавров П. А.* Петр II Петрович Негош, Владыка Черногорский, и его литературная деятельность. М., 1887.
- Латковић, 1949: *Латковић В.* Једна сатирична песма Његоша // Гласник Српске Академије наука. Београд, 1949. Књ. I. Св. 3.
- Латковић, 1962: *Латковић В.* Да ли је Лијек јарости турске у целини Његошево дело? // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. 1962. Св. 3—4.
- Липец, 1951: *Липец Р. С.* Былины у промыслового населения русского Севера XIX—начала XX в. // Славянский фольклор: Материалы и исследования по исторической народной поэзии славян. М., 1951.
- Липец, 1969: *Липец Р. С.* Эпос и древняя Русь. М., 1969.
- Лихачев, 1949: *Лихачев Д. С.* Летописные сказания об Алеше Поповиче // ТОДРЛ. 1949. Т. VII.
- Лихачев, 1952а: *Лихачев Д. С.* Возникновение русской литературы. М.; Л., 1952.
- Лихачев, 1952б: *Лихачев Д. С.* «Эпическое время» русских былин // Академику Б. Д. Грекову ко дню семидесятилетия. М., 1952.
- Лихачев, 1953: *Лихачев Д. С.* Былевой эпос X—первой половины XI в. // Русское народное поэтическое творчество. Т. I: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII в. М.; Л., 1953.
- Лихачев, 1958: *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М.; Л., 1958.
- Лихачев, 1968: *Лихачев Д. С.* Единичный исторический факт и художественное обобщение в былинах // Славяне и Русь. М., 1958.
- Лобода, 1893: *Лобода А. М.* Банович Страхиня: Материалы для изучения южнославянского народного эпоса // Университетские известия. Киев, 1893.
- Лобода, 1905: *Лобода А. М.* Русские былины о сватовстве. Киев, 1905.
- Лорд, 1994: *Лорд А. Б.* Сказитель. М., 1994.
- Луча, 1896: *Луча.* Цетиње, 1896. Св. X.
- Љубинковић, 1987: *Љубинковић Н.* Губитници Старца Миљие // Расковник. 1987. Бр. 47—48.
- Майков, 1863: *Майков Л. Н.* О былинах Владимиров цикла. СПб., 1863.
- Марков, 1901: Беломорские былины, записанные А. Марковым. М., 1901.
- Матов, 1894: *Матов Д.* Неверна Груйовица: Баладен мотив из нашата народна поезија // Български преглед. 1894. Кн. I.
- Медаковић, 1882: *Медаковић В. М. Г.* П. П. Његош, посљедњи владарући владика Црногорски. Нови Сад, 1882.
- Меденица, 1965: *Меденица Р.* Бановић Страхиня у кругу варијаната и тема о невери жене у народној епизи. Београд, 1965.
- Меденица, 1974: *Меденица Р.* Слијене гуслар Ћор-Хусо Хусовић // Стварање. 1974. № 2.
- Меденица, 1975: *Меденица Р.* Наша народна епика и њени творци. Цетиње; Београд, 1975.

- Мелетинский, 1963: *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
- Мелетинский, 1964: *Мелетинский Е. М.* Народный эпос // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
- Миклошич, 1895: *Миклошич Ф.* Изобразительные средства славянского эпоса / Пер. А. Е. Грузинского // Древности: Труды Славянской комиссии Московского археологического о-ва. М., 1895. Т. I.
- Миладиновци, 1861: *Български народни песни / Собрани од братья Миладиновци Димитрия и Константина и издани од Константинa.* Загреб, 1861.
- Миллер Вс., 1897; 1910; 1924: *Миллер Вс. Ф.* Очерки русской народной словесности. 1897. Т. I; 1910. Т. II; 1924. Т. III.
- Миллер Ор., 1889: *Миллер Ор.* Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1889.
- Миловит, 1983: *Миловит J.* Стазе ка Његошу. Титоград, 1983.
- Милутиновић, 1837: Певаннија черногорска и херцеговачка / Собрана Чубром Чойковичем Черногорцем па и њим издана истим. Лайпциг, 1837.
- Милутиновић, 1990: *Милутиновић Сима Сарајлија.* Пјеванија Черногорска и Херцеговачка / Приредио Д. Аранитовић. Никшић, 1990.
- Миљанов, 1901: *Миљанов М.* Примјери чојства и јунаштва / Приредио С. Матавул. Београд, 1901 (Новейшее изд.: М. Миљанов. Сабрана дјела / Приредио М. Стојовић. Титоград, 1967. Т. I).
- Миљанов, 1904: Племя Кучи у народној причи и пјесми / Написао Марко Миљанов. Београд, 1904 (Новейшее изд.: М. Миљанов. Сабрана дјела / Приредио М. Стојовић. Титоград, 1967. Т. 3—4).
- Миљанов, 1967: *Миљанов М.* Сабрана дјела / Приредио М. Стојовић. Титоград, 1967. Т. 1—5.
- Недельковић, 1963: *Недельковић Д.* Његош гуслар и фолклорист // Народно стваралаштво. Folklor. 1963. Св. 3.
- Недић, 1959: *Недић В.* Сима Милутинови Сарајлија. Београд, 1959.
- Недић, 1964: *Недић В.* Старац Милица // Анали филолошког факултета. Београд. 1964. Књ. IV.
- Недић, 1976а: *Недић В.* Његошев «Мали Радојица» // В. Недић. О усменом песништву / Приредио М. Пантић. Београд, 1976.
- Недић, 1976б: *Недић В.* Против лажних народних песама // В. Недић. О усменом песништву / Приредио М. Пантић. Београд, 1976.
- Недић, 1981: *Недић В.* Вукови певачи. Нови Сад, 1981.
- Неклюдов, 1972: *Неклюдов С. Ю.* Время и пространство в былинe // Славянский фольклор. М., 1972.
- Неклюдов, 1973: *Неклюдов С. Ю.* Заметки об эпической временной системе // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. VI.
- Неклюдов, 1975: *Неклюдов С. Ю.* Статическое и динамическое начало в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). М., 1975.
- Неклюдов, 1997: *Неклюдов С. Ю.* Прерванный разговор // Живая старина. 1997. № 2.
- Ненадовић, 1899: *Ненадовић Љ. П.* О Црногорцима: Писма со Цетиња 1878 године. Нови Сад, 1899.
- Новичкова, 1982: *Новичкова Т. А.* К истолкованию былины о Потьке // Русская литература. 1982. № 4.
- Новичкова, 1983: *Новичкова Т. А.* Функциональное своеобразие былин и проблема их историзма // Русская литература. 1983. № 3.

- Новичкова, 1987: *Новичкова Т. А.* Эпическое сватовство и свадебный обряд // Русский фольклор. Л., 1987. XXIV: Этнографические истоки фольклорных явлений.
- Новичкова, 1989: *Новичкова Т. А.* Путешествие Василия Буслаева в Иерусалим (историко-культурные реминисценции в былине) // Русский фольклор. Л., 1989. XXV.
- Његош, 1955: Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Београд, 1955. Књ. девета: Писма. III. 1843—1851.
- Његош, 1974: Огледало српско // Целокупна дела Петра Петровића Његоша. III издање. Београд, 1974. Књ. пета. (1-е изд: 1845).
- Ончуков, 1904: Печорские былины / Записал Н. Ончуков. СПб., 1904.
- Памятники..., 1853: Памятники и образцы народного языка и словесности // Прибавления к Известиям ИАН по ОРЯС. СПб., 1853. Т. 2.
- Парилова, Соймонов, 1941: Былины Пудожского края / Подгот. текстов, ст. и примеч. Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова. Предисл. и ред. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1941.
- Пенушлиски, 1968: Јуначки народни песни / Избор и редакција К. Пенушлиски. Скопје, 1968.
- Периодическо списание..., 1884: Периодическо списание на Българското дружество в Средце. 1884. Кн. 12.
- Плисецкий, 1963: *Плисецкий М. М.* Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. М., 1963.
- Попов, 1847: *Попов А.* Путешествие в Черногорию. СПб., 1847.
- Потебня, 1887: *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедривки. Варшава, 1887.
- Пропп, 1944: *Пропп В. Я.* Эдип в свете фольклора // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. 1944. Вып. 9.
- Пропп, 1954: *Пропп В. Я.* Язык былин как средство художественной изобразительности // Учен. зап. ЛГУ. № 173. Сер. филол. наук. 1954. Вып. 20.
- Пропп, 1958: *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. 2-е изд., испр. М., 1958.
- Пропп, 1960: *Пропп В. Я.* Основные этапы развития русского героического эпоса // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике: Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., 1960.
- Пропп, 1962: *Пропп В. Я.* Об историзме русского эпоса (Ответ академику Б. А. Рыбакову) // Русская литература. 1962. № 2.
- Пропп, 1968: *Пропп В. Я.* Об историзме русского фольклора и методах его изучения // Учен. зап. ЛГУ. 1968. № 339. Сер. филол. наук. Вып. 72.
- Пропп, 1976: *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1976.
- Путилов, 1955: *Путилов Б. Н.* Песня о Евпатии Коловрате // ТОДРЛ. 1955. Т. 11.
- Путилов, 1960а: *Путилов Б. Н.* Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.; Л., 1960.
- Путилов, 1960б: *Путилов Б. Н.* Об историческом изучении русского фольклора // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960.
- Путилов, 1962: *Путилов Б. Н.* Концепция, с которой нельзя согласиться // Вопросы литературы. 1962, № 11.
- Путилов, 1963: *Путилов Б. Н.* Из истории славянской баллады: (Песни об инцесте) // Известия на Етнографския институт и музей БАН. София, 1963. Кн. 6.
- Путилов, 1964: *Путилов Б. Н.* Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте: Докл. для VII Международного конгресса антропол. и этногр. наук. М., 1964.
- Путилов, 1965: *Путилов Б. Н.* Славянская историческая баллада. М.; Л., 1965.
- Путилов, 1966а: *Путилов Б. Н.* Об историзме русских былин // Специфика фольклорных жанров: Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1966.

- Путилов, 1966б: *Путилов Б. Н.* Искусство былинного певца: (Из текстологических наблюдений над былинами) // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966.
- Путилов, 1971а: *Путилов Б. Н.* Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971.
- Путилов, 1971б: *Путилов Б. Н.* О структуре предметного мира в былинах и юнацких песнях // *Serta Slavica in memoriam Aloisii Schmaus*. München, 1971.
- Путилов, 1971в: *Путилов Б. Н.* Сюжетная замкнутость и второй сюжетный план в славянском эпосе // Славянский и балканский фольклор. М., 1971.
- Путилов, 1972: *Путилов Б. Н.* Об эпическом подтексте: (На материале былин и юнацких песен) // Славянский фольклор. М., 1972.
- Путилов, 1975а: *Путилов Б. Н.* Восточнославянская баллада «Вдова и ее дети» и эпическая традиция // Фольклор народов РСФСР: Межнациональные связи и национальное своеобразие. Уфа, 1975. Вып. 2.
- Путилов, 1975б: *Путилов Б. Н.* Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). М., 1975.
- Путилов, 1975в: *Путилов Б. Н.* Застава богатырская: (К структуре былинного пространства) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7: Памяти Петра Григорьевича Богатырева.
- Путилов, 1980: *Путилов Б. Н.* Миф—Обряд—Песня Новой Гвинеи. М., 1980.
- Путилов, 1982: *Путилов Б. Н.* Героический эпос черногорцев. Л., 1982.
- Путилов, 1988: *Путилов Б. Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.
- Путилов, 1992: *Путилов Б. Н.* Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие А. Н. Веселовского: Исследования и материалы. Л., 1992.
- Путилов, 1994а: *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
- Путилов, 1994б: *Путилов Б. Н.* Школа Пэрри—Лорда в мировом эпосоведении // Живая старина. 1994. № 2.
- Пухов, 1962: *Пухов И. В.* Якутский героический эпос олонхо: Основные проблемы. М., 1962.
- Пушкин, 1949: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. X: Письма.
- Пыпин, 1876: *Пыпин А.* Первые слухи о сербской народной поэзии // Вестник Европы. 1876. № 12.
- Пыпин, Спасович, 1879: *Пыпин А. Н.* и *Спасович В. Д.* История славянских литератур. 2-е изд. СПб., 1879. Т. 1.
- Ровинский, 1897; 1905: *Ровинский П. А.* Черногория в ее прошлом и настоящем. СПб., 1897. Т. II, ч. I; 1905. Т. II, ч. III.
- Ровинский, 1967: *Ровинский о Његошу*. Цетиње, 1967.
- Ровинский, 1973: *Ровинский П.* Владыка Петр II (1813—1951) // Славянские страны и русская литература. Л., 1973.
- Романски, 1925; 1929: Преглед на българските народни песни / Под ред. на Ст. Романски. Първа половина // Известия на Семинара по славянска филология при Университета в София. 1925. Кн. V; Втора половина // Там же. 1929. Кн. VI.
- Рыбаков, 1961: *Рыбаков Б. А.* Исторический взгляд на русские былины // История СССР. 1961. № 5, 6.
- Рыбаков, 1963: *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь: Сказания, былины, летописи. М., 1963.
- Рыбников, 1989; 1990: *Песни, собранные П. Н. Рыбниковым*: В 3 т. / Под ред. Б. Н. Путилова. Петрозаводск, 1989. Т. I; 1990. Т. II.
- Сагитов, 1962: *Сагитов И. Т.* Каракалпакский героический эпос. Ташкент, 1962.
- Сазонович, 1886*: *Сазонович И. П.* Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче: Исследования по истории развития славяно-русского эпоса. Варшава, 1886.

* Сазонович, см. также Созонович.

- Самойлов, 1982: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. 2-е изд. М., 1982.
- СБНУН, 1890; 1894; 1897; 1925; 1942; 1944; 1971: Сборник за народни умотворения и народопис. София. 1890. Кн. 2; 1894. Кн. 10; 1897. Кн. 14; 1925. Кн. 35; 1942. Кн. 43; 1944. Кн. 44; 1971. Кн. 53.
- Сборник 1847: Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847.
- Селиванов, 1976: *Селиванов Ф. М.* К вопросу об изображении времени в былинах // Русский фольклор. 1976. Т. 16: Историческая жизнь народной поэзии.
- Селиванов, 1977: *Селиванов Ф. М.* Поэтика былин: Система изобразительно-выразительных средств. М., 1977.
- Селиванов, 1988: *Селиванов Ф. М.* Эволюция пространственно-временных характеристик эпического повествования: Былина о Соловье Будимировиче // Фольклор: проблемы историзма. М., 1988.
- Селиванов, 1990: *Селиванов Ф. М.* Художественные сравнения русского песенного эпоса: Систематический указатель. М., 1990.
- Скафтымов, 1924: *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. Москва; Саратов, 1924.
- Скрипиль, 1949: *Скрипиль М. О.* Повесть о Петре и Февронии Муромских и ее отношение к русской сказке // ТОДРЛ. 1949. Т. VII.
- Смирнов, 1974: *Смирнов Ю. И.* Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. М., 1974.
- Смирнов, 1983: *Смирнов Ю. И.* Восстановление общеславянского эпического репертуара // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: IX Международный съезд славистов. Киев, 1983. Доклады советской делегации. М., 1983.
- Смирнов, Смолицкий, 1978: Новгородские былины / Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1978.
- Смирнов, Шенталинская, 1991: Русские эпические песни Сибири и Дальнего Востока / Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и Т. С. Шенталинская; Отв. ред. Б. Н. Путилов. Новосибирск, 1991.
- Соболевский, 1895: Великорусские народные песни / Изд. А. Н. Соболевским. СПб., 1895. Т. I.
- Созонович, 1898: *Созонович И. П.* К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию: Исследование. Варшава, 1898.
- Соколов Б., 1924: *Соколов Б. М.* Сказители. М., 1924.
- Соколов Б., 1931: *Соколов Б. М.* Русский фольклор. 2-е изд. М., 1931.
- Соколов Ю., 1938: *Соколов Ю. М.* Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. М., 1938.
- Соколов, Чичеров, 1948: Онежские былины / Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова; Подгот. текстов к печати, примеч. и словарь В. И. Чичерова. М., 1948.
- Сперанский, 1916: Русская словесность. Т. I: Былины / Под ред., с вводными статьями и примеч. М. Сперанского. М., 1916.
- Срезневский, 1850: *Срезневский И. И.* Мысли об истории русского языка. СПб., 1850.
- Стоилов, 1916; 1918: *Стоилов А. П.* Показалец на печатаните през XIX век български народни песни. София, 1916. I: 1815—1860; София 1918. II: 1861—1878.
- Стоин, 1931: Народни песни от Средна Северна България / Редактира В. Стоин. София, 1931.
- Стойкова, 1970: *Стойкова Ст.* Към проучването на българския народен стих: Ритм, алитерации и повторения в българските юнашки песни // Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов: Юбилеен сборник. София, 1970.
- Теодоров, 1982: *Теодоров Е. К.* Български народен героичен епос. София, 1982.
- Толстой И., 1966: Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966.

- Толстой Н., 1994: *Толстой И. И. Н. И. Толстой. Мифологическое в славянской народной поэзии. 1. Между двумя соснами (елями)* // Живая старина. 1994. № 1.
- Толстой Н., 1995: *Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. М., 1995.
- Толстой Н., 1996а: *Толстой Н. И. Мифологическое в славянской народной поэзии. 2. Предсказание смерти в колоде или сосуде* // Живая старина. 1996. № 1.
- Толстой Н., 1996б: *Толстой Н. И. Мифологическое в славянской народной поэзии. 4. Отчего перевелись богатыри на Святой Руси?* // Живая старина. 1996. № 4.
- Топорков, 1997: *Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX в.* М., 1997.
- Фольклор, 1988: *Фольклор; Проблемы историзма*. М., 1988.
- Франко, 1895: *Франко І. Из уст народа* // Житє і слово: Вестник літератури, історії, фольклору. Львів, 1895. Кн. III.
- Франко, 1907: *Франко І. Студії над українськими народніми піснями* // Зап. Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1907. Вип. 1.
- Франко, 1966: *Франко І. Народні пісні в записях Івана Франка* // Упорядкування, предмова та примітки О. І. Дея. Львів, 1966.
- Фроянов, Юдин, 1983а: *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Об исторических основах русского былевого эпоса* // Русская литература. 1983. № 2.
- Фроянов, Юдин, 1983б: *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Исторические реальности и былинная фантазия* // Духовная культура славянских народов: Литература, фольклор, история: Сб. ст. к IX Международному съезду славистов. Л., 1983.
- Фроянов, Юдин, 1983в: *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. По поводу одной концепции историзма былин в новейшей советской историографии: (В продолжение дискуссии)* // Генезис и развитие феодализма в России: Проблемы историографии: Межвузовский сборник к 75-летию со дня рождения проф. В. В. Мавродина. Л., 1983.
- Фроянов, Юдин, 1995: *Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Исторические черты в былинах о Чуриле* // Русский фольклор. СПб., 1995. Вып. XXVIII: Эпические традиции: Материалы и исследования.
- Халанский, 1884: *Халанский М. К вопросу о заимствованиях в южнославянском народном эпосе: Сказание об увозе Соломоновой жены и песни о похищении жены Марка Кралевича* // Русский филологический вестник. 1884. № 1.
- Халанский, 1885: *Халанский М. Великорусские былины Киевского цикла*. Варшава, 1885.
- Халанский, 1893—1896: *Халанский М. Южнославянские сказания о Королевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса*. Варшава, 1893—1896. I—IV.
- Цепенков, 1972: *Цепенков М. Македонски народни умотвори во десет книга / Редакција: К. Пенушлиски, Б. Ристовски, Т. Саздов. Кн. прва: Народни песни. Скопје, 1972.*
- Черняева, 1976а: *Черняева Н. Г. К исследованию типологии искусства былинного сказителя* // Советская этнография. 1976. № 5.
- Черняева, 1976б: *Черняева Н. Г. «Обучение» севернорусского былинного сказителя как типологическая проблема* // Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1976.
- Черняева, 1980: *Черняева Н. Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин)* // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980.
- Черняева, 1981: *Русские эпические песни Карелии* / Изд. подгот. Н. Г. Черняева. Петрозаводск. 1981.
- Чичеров, 1956: *Исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. И. Чичерова. Л., 1956.*

- Чичеров, 1959: *Чичеров В. И.* Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959.
- Чичеров, 1982: *Чичеров В. И.* Школы сказителей Заонежья. М., 1982.
- Шамбинаго, 1913: *Шамбинаго С.* Песни-памфлеты XVI в. М., 1913.
- Шахматов, 1948: Фольклорные записи А. А. Шахматова в Прионежье / Подгот. текста, статьи и примеч. А. Астаховой и С. Шахматовой-Каплан. Петрозаводск, 1948.
- Шмаус, 1937: *Шмаус А.* Гавран гласноша // Прилози проучавању народне поезије. Београд, 1937. Св. I.
- Штернберг, 1908: *Штернберг Л. Я.* Материалы по изучению гилицкого языка и фольклора. СПб., 1908. Т. I.
- Ягич, 1871: *Ягич В.* История сербско-хорватской литературы. Казань, 1871.
- Якуб, 1905: *Якуб А.* К былине о Михайле Козарине // Этнографическое обозрение. 1905. № 2, 3.
- Ястребов, 1889: *Ястребов И. С.* обычаи и песни турецких сербов. СПб., 1889.
- Banović, 1951: *Stj. Banović* Motivi iz Odiseje u hrvatskoj narodnoj pjesmi iz Makarskog primorja // Zbornik za narodni život i običaji Južnih Slavena. Zagreb, 1951. Knj. 35.
- Bošković-Stulli, 1964: Narodne epske pjesme. II / Priredila M. Bošković-Stulli. Zagreb, 1964.
- Bošković-Stulli, 1972: *Bošković-Stulli M.* Popevka od Svilojevića: (Iz ostavštine Petra Zrinskog) // Narodna umjetnost. Zagreb, 1972.
- Delorko, 1956: Zlatna Jabuka: Hrvatske narodne balade i romanse / Uredio O. Delorko. Zagreb, 1956. Knj. II.
- Delorko, 1964: Narodne epske pjesme / Priredio O. Delorko. Zagreb, 1964.
- Dozon, 1875: Български народни пмсни: Chansons populaires bulgares inédites / Publiées et traduites par A. Dozon. Paris, 1875.
- HNP, 1896; 1897; 1909; 1939: Hrvatske narodne pjesme / Skupila i izdala Matica Hrvatska. Zagreb, 1896. Knjiga prva; 1896. Knjiga druga; 1909. Knjiga peta; 1939. Knjiga osma.
- Horálek, б. г.: *Horálek K.* K souvislostem ukrajských balad s bylinami a jigoslovanskými písněmi // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. I. Фольклористика. Б. г.
- Jagić, 1876: *Jagić V.* Grade za slovensku narodnu poeziju. Dio prvi: Historijska svjedočanstva o pjevanju i pjesništvu slovinskih naroda // Rad Jugoslovenske Akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1876. Knj. XXXVII.
- Jakobson, 1952: *Jakobson R.* Studies in Comparative Slavic Metrics // Extract from Oxford Slavonic Papers. 1952. Vol. V.
- Jakobson, 1953: *Jakobson R.* The Kernel of Comparative Slavic Literature // Harvard Slavic Studies. 1953. Vol. I.
- Kolberg 1883: *Kolberg O.* Pokucie: Obraz etnograficzny. Kraków 1883. Т. 2.
- Krek, 1874: *Krek G.* Einleitung in die slavische Literaturgeschichte. Graz, 1874.
- Krstić, 1984: *Krstić Br.* Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena. Beograd, 1984.
- Kumer, 1960: *Kumer Z.* Vplivi turških napadov na slovensko pripovedno pesem // Рад Конгреса фолклориста Југославије у Зајечару и Његотину 1958. Београд, 1960.
- Lord, 1960: *Lord A. B.* The Singer of Tales. Harvard University Press, 1960.
- Lord, Bunim, 1974: Publications of Milman Parry Collection / Ed. by A. Lord & D. Bunim. Text and Translation Series. Cambridge (Mass.), 1974.
- Máchal, 1894: *Máchal I.* O bohatyrském epose slovanském. Praha, 1894.
- Maretić, 1889: *Maretić T.* Kosovski junaci i događaji u narodnoj epici // Rad Jugoslovenske Akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1889. Knj. XCVII.
- Maretić, 1897: *Maretić T.* Književna obznana // Rad Jugoslovenske Akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb. 1897. Knj. CXXXII.
- Maretić, 1909: *Maretić T.* Naša narodna epika. Zagreb, 1909.
- Maretić, 1966: *Maretić T.* Naša narodna epika / Napomene i predgovor V. Nedić. Beograd, 1966.

- Marjanović, 1864: Narodne pjesme, što se pjevaju u gornjoj Hrvatskoj krajini i u Turskoj Hrvatskoj / Sabrao L. Marjanović. Zagreb, 1864. Sv. I.
- Marković ruk: *Marković K.* Junačke i ženske narodne pjesme iz dubrovačke okolice / Rukopisna zbirka Matice Hrvatske. Br. 141. № 10.
- Matić, 1962: *Matić T.* Urota P. Zrinskoga i F. K. Frankopana u prirodnim hrvatskim pjesmama njihova doba // Građa za povijest književnosti hrvatske. Zagreb, 1962. Knj. 28.
- Mazuranić, 1876: Hrvatske narodne pjesme sakupljene stranom po Primorju a stranom po Granici / Sabrao St. Mazuranić. Senj, 1876. Sv. I.
- Minić, 1990: *Minić V.* Domaće i ruske teme. Nikšić—Tivat, 1990.
- Murko, 1951: *Murko V.* Tragom srpsko-hrvatske narodne epike: Putovanja u godinama 1930—1932. Zagreb, 1951. Knj. I.
- Naše Sloge, 1879: Hrvatske narodne pjesme, što se pjevaju po Istri i Kvarnerskih otocih, preštampane iz Naše Sloge. Trst, 1879.
- Parry, Lord 1953: Serbocroatian Heroic Songs / Coll. by M. Parry. Ed. by A. Lord. Belgrade and Cambridge, 1953. Vol. 2.
- Parry, Lord 1954: Serbocroatian Heroic Songs / Coll. by M. Parry and A. Lord. Cambridge, Mass. and Belgrade, 1954. Vol. 1.
- Putilov, 1972: *Putilov B.* Slavonic Community in the Light of Contemporary Comparative-historical Studies // *Ethnologia Slavica*. Bratislava, 1972. T. 3.
- Schmaus, 1964: *Schmaus A.* Miloš Obilić u narodnim pesništvu i kod Njegoša // Рад X-ог Конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије. Цетиње, 1964.
- Stief, 1954: *Stief C.* Die Ausnutzung der Motive in den Bylinen // *Festschrift für Dmjtro Čyževskiy zum 60. Geburtstag*. Berlin, 1954.
- Strohal, 1909: *Strohal R.* Stare pjesme o buni Petra grofa Zrinskoga i Frani Krste Frankopana // *Vjesnik kr. Hrvatsko-Slavonsko Dalmatinskog zemalckog arkiva*. Zagreb, 1909.
- Štrekelj, 1895—1898: Slovenske narodne pesme iz tiskanih in pisanih virov / Zbral in vredil K. Štrekelj. Ljubljana, 1895—1898. Zv. I.
- Šunić, 1925: Narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine / Skupio Fra M. Sunić. Drugo izdanje. Sarajevo, 1925.
- Teršakovec, 1907: *Teršakovec M.* Beziehungen der ukrainischen historischen Lieder, resp. «Dumen» zum südslavischen Volksepos // *Archiv für slavische Philologie*. Berlin, 1907. Bd. 29, H. 1—4.
- Zečević, 1972: *Zečević D.* Odjek pogibije Petra Zrinskoga i Frana Frankopana u pučkim pjesmama njihova doba // *Narodna Umjetnost*. Zagreb, 1972. Knj. 9.
- Zima, 1880: *Zima L.* Figure u našem narodnom pješnistvu s njihovom teorijom. Zagreb, 1880.

Это последняя книга крупнейшего фольклориста современности Бориса Николаевича Путилова. В ней ученый подводит итоги своих многолетних исследований в области теории и истории славянского эпоса.

В первой части книги рассматриваются общие вопросы современной теории устного эпоса, типология эпоса славянских народов (в первую очередь - классического типа), место в эпосе фантастики, магии и их специфика, проблема историзма русского былинного эпоса.

Вторая часть, построенная на материалах сюжетов, сюжетных циклов и мотивов славянской эпической поэзии, посвящена выяснению особенностей эпического сознания, как оно воплощается в конкретных произведениях. Выявляются и анализируются закономерности эпического сюжетосложения и повествования.

Третья часть посвящена проблемам эпического сказительства на материалах русских "старинщиков" и черногорских гусяров, а также творчеству П. Негоша и М. Милянова, собирателей, издателей и творцов черногорской эпической поэзии.

Книга предназначена для фольклористов, исследователей эпических традиций славянских народов и всех интересующихся культурой славян.

ISBN 5-85803-139-0



9 785858 031390

